

**ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
2004–2005**



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

2004–2005



MTA Zenetudományi Intézete, Budapest
2005

A Zenetudományi dolgozatok 2004–2005
a Nemzeti Kulturális Alapprogram Zenei Kollégiumának
támogatásával jelent meg



A borítón: Juhász Gyula plakettje (Budapest, 1911),
MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeum

Felelős kiadó: Tallián Tibor

Szerkesztette: Sz. Farkas Márta

Tipográfia: Szöllősi Mihály

© A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 2005
ISSN 0139-0732

Tartalom

TALLIÁN Tibor: „Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit” Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon	1
BARANYI Anna: Magyar centenáriumi Liszt-érmek (1911).	61
PINTÉR Csilla Mária: Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban	73
GOMBOS László: Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében	85
SZENDREI Janka: Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban .	107
KISS Gábor: A középkori magyar tradíció lokális ordinárium-dallamai.	147
KISS Gábor: Középkori liturgikus források digitális gyűjteménye az MTA Zenetudományi Intézetében	177
DOBSZAY László: Népzene-tudomány a 21. században.	185
PÁVAI István: Erdély a néprajz-, a népzene- és a néptánc-kutatás tájszemléletében . . .	193
SIPOS János: Beszámoló karacsáj-balkár népzenei gyűjtéseimről	217
FELFÖLDI László: A tánc-folklorisztikai adatok leírásának és kiadásának terve és szabályai az egyéniségi elv figyelembevételével.	243
FÜGEDI János: Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban	259
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2001–2002 Összeállította BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna	319

Tallán Tibor

MTA Zenetudományi Intézet

„Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit” Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon

1. Előzmények és kezdetek

Giacomo Meyerbeer oeuvre-jét Budapest két fázisban ismerte meg. A szakaszok világosan elkülönültek egymástól időben, és elkülönítette őket a befogadó intézmény és az operák előadásának nyelve is. Az első recepciós fázisnak a nagy pesti városi színház, hivatalos nevén Königlich-Städtisches Theater adott otthont, ahol alkalmi vendégjátékoktól eltekintve minden műfajt és minden művet német nyelven kínáltak a közönségnek. Itt a következő premierek színlapján szerepelt Meyerbeer neve:¹

1. táblázat: Pest, Königlich-Städtisches Theater: Meyerbeer játszottsága

Eredeti cím	Helyi cím	Első előadás	Utolsó előadás	Előadás-szám
Emma di Resburgo	Emma von Leicester oder Die Stimme des Gewissens	1821. II. 20.	1821. II. 20.	1
I crociati in Egitto	Der Kreuzritter in Aegypten	1828. III. 8.	1835. III. 17.	12
Robert le diable	Robert der Teufel	1834. IV. 14.	1846. V. 12.	59
Les Huguenots	Die Ghibellinen in Pisa	1839. III. 6.	1846. VII. 15.	27

A pesti német színház tehát már Meyerbeer olasz operáit is bemutatta, viszonylag kis sikerrel. Annál tartósabb és nagyobb feltűnést keltett az 1830-as években előadott két francia mű: *Robert le diable* és *Les Huguenots*. Előbbire 5, utóbbira átlagosan 4 előadás jutott évente. A *Hugenották* összes előadásának száma azért kisebb, mert a *Robert der Teufel* 12 évével szemben csak 7 évig játszották, mielőtt a színház leégett volna. A szomorú esemény a pesti német nyelvű Meyerbeer-kultuszt drasztikusan csökkentette, ha nem is vetett neki teljesen véget. A pesti városi színház repertoár és előadási gyakorlat tekintetében szorosán követte a bécsi színházakat, azok között is inkább az elővárosiakat, hiszen az együttes – nem utolsó sorban a zenekar – méretében és képességeiben inkább ezekkel, mint a Hofoperrel korrespondált. Az internacionális operák Pesten színre vitt német verziói az esetek jelentős részében eredetileg a Theater in der Josephstadt vagy a Theater an der Wien számára készültek.² A bécsi műváltozatok előállítói nem mindig elégedtek meg az egyszerű szövegfordítással, napirenden volt a szöveg és zene kisebb-nagyobb mértékű átdolgozása. A *Hugenották*at ugyanaz a Georg Ott írta át a Theater in der Josephstadt számára, akit Bellini *Beatrice di Tenda*jának átalakításáért is terhelt a felelősség. Meyerbeer nagyszabású történelmi operájának pályafutását a benne feldolgozott véres konfesszionális konfliktus, illetve a konfesszionális szimbólumok zenei integrálása miatt (Luther-korál) Franciaországon kívül végigkísérték a betiltások, valamint ezt elkerülendő, a kisebb-nagyobb mérvű átdolgozások.

¹ Belitska-Scholtz Hedvig – Somorjai Olga (szerk.): *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Titelkatalog und Dokumentation I–II*. Budapest: Argumentum, 1995, 293., 525., 710., 381.

² *Emma di Resburgo* Ignaz Seyfried, *I crociati* Leopold Kupelwieser, *Robert le diable* Theodor Hell fordításában szerepelt a pesti repertoáron.

A cím alapján is sejthető, hogy a Pesten is játszott bécsi variáns a művet a fölismerhetlenségig eltorzította.

Fenti rövid közlésen túl Meyerbeer pesti német recepciójával e tanulmányban nem foglalkozom; egyrészt a zenei források szinte teljes hiánya miatt,³ másrészt azért, mert a német színház intézménye nem fejtett ki hosszú távú befolyást Budapest zenei műveltségének fejlődésére. 1847 után már csak egyes periódusaiban látott el operai funkciót, akkor is kétes színvonalon. Ezen alkalmak egyikéről értesülünk 1867-ben:

Az újtéri [német] színházban sűrűn adják egymás után a Hugenottákat. Minden újonnan érkezett tenorista rendszeren Raoul szerepében mutatja be magát, és kevés különbséggel valamenyi a Troubadourt vagy Márhában Lyonelt választja vendégszereplése folytatásául. Múlt kedden Norbert tenorista énekelte Raoult. E fiatal és szép hanganyaggal megáldott énekes e nehéz szerepet előnnyel érvényesíti, és a nagy szerelmi kettősben különösen meglepő mozzanatokot tud előidézni. Hangja nagy terjedelmű, tele férfias erőteljességgel és lágyságos olvadékonysággal. [...] A fentemlített szerelmi kettős gyönyörűséges dallamában a ces-t két ízben tisztán, könnyedséggel, sőt dallamosan hozta ki. [...] Az együttesek még mindig gyarlók, a zenekar gyöngye [...] A meyerbeeri együttesek itt rossz kezekbe jutottak.⁴

Ami jelentékeny mozzanat az operaművelésben 1847-et követően a magyar fővárosban bekövetkezett, az közvetlenül vagy közvetve a Pesti Magyar Nemzeti Színház játékosaival és karnagyaival volt kapcsolatban. Ezen intézmény szolgáltatta a pódiumot a Meyerbeer-recepció második fázisához. Menetéről a 2. táblázat tájékoztat.⁵

2. táblázat: Meyerbeer operák bemutatói a pesti Nemzeti Színházban

Eredeti cím	Magyar cím	Bemutató
Robert le diable	Ördög Róbert	1843. II. 18.
Le Prophète	Próféta	1850. VI. 12.
Les Huguenots	A hugenották	1852. XI. 6.
Robert le diable	Ördög Róbert	1853. XII. 7.
L'étoile du nord	Éjszaki csillaga	1856. I. 31.
Robert le diable	Ördög Róbert	1857. I. 17.
Dinorah	Dinorah	1860. XI. 17.
L'Africaine	Az afrikai nő	1866. II. 15.

³ A budapesti gyűjteményekben fennmaradt német nyelvű partitúrák nem mindig kapcsolhatók egyértelműen konkrét pesti előadásokhoz. Az egykori Nemzeti Zenede kottatára (ma Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kutatókönyvtára) őriz néhány korai 19. századi német szövegű operai partitúrát; egyes tételekről tudjuk vagy gyanítjuk, hogy a városi színházban működött karnagyok, muzsikuskok, igazgatók tulajdonából vagy hagyatékából kerültek a gyűjteménybe. Feltételezhetjük, hogy az *Emma di Resburgo* (*Emma von Leicester*) itt található partitúráját (M. 1564) használták a pesti városi színház egyetlen előadásán. Ugyanott fennmaradt az Ahimelek partitúrája is, holott ezt a korai német vígoperát Pesten nem adták.

⁴ *Zenészet* *Lapok*, 8 (1867), 46. Az idézeteket a ma érvényes helyesírással közlöm. Művek címét a 19. századi sajtó mindig idézőjelbe tette, ezt elhagyom. Megtartom azonban a stílusértékű írásmódokat: latinos írásmód, korabeli műcímek sajátos írásmódja, pl: Éjszaki csillaga, Afrikai nő. Megtartom a „nemzeti színház” korabeli kisbetűs írásmódját, azért is, mert így nem kell ortográfiai különbséget tenni fogalom és intézmény között.

⁵ Hajdu A. László, *A pesti Nemzeti Színház műsora (Adattár)*, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, MS 192/1–4., MS 240. A budai Várszínházban 1833–1836 között működött magyar Nemzeti Játékszín társulata 1836 márciusában két alkalommal előadta *Robert le Diable* 4. felvonását, pontosabban szólva adatott „Mayerbeer [sic] Ördög Robert című nagy daljátéka 4-dik felvonásának nagyobb része (az utolsó jelenet nélkül) Szilágyi Pál fordítása szerint”. *Honművész*, 4 (1836), 205. Az előadásról szóló beszámoló szerint a debütáns énekesnő, Konti Nina „Nagy áriáját (ha annak mintegy közepén a zajgó tapsok által hangászkarunk hangjai fedezésétől okozott kitérését felsőbb félhangra nem tekintjük; mit azonban azonnal helyrehozott, s csak műértő vehete észre) oly jelesen, s a szerzőnek eredeti tétele szerint minden trillákkal, sőt saját hozzáadásaival s ékesítővényekkel oly művészileg éneklé, miképp azt még pesti színpadunkon sem hallottuk.”

A bemutatók táblázatán feltüntettem az *Ördög Róbert* két felújítását az ötvenes évtizedben. Az első produkciót ugyanis elhamarkodott kísérletnek minősíthetjük; csak a bemutató évében játszották, igaz, akkor 9 előadásban. A felújításokat mindkét alkalommal egy-egy Meyerbeer-premier előzte meg (*Hugenották*, *Észak csillaga*); ezek emlékeztették a színházat kötelességére a különleges nimbusszal bíró korai mű iránt. S ha az igazgatóság magától nem szánta volna rá magát a reprízre, figyelmeztette a sajtó, mint a *Pesti Napló* a *Hugenották* bemutatója után:

Az oly régóta várt jeles dalmű, a Hugenották csakugyan fölkerül valahára a nemzeti színpadra, s mint hallani, azzal szándékozik az igazgatóság a közelgő új bérletet megnyitni. [...] Hát Ördög Róbert, Meyerbeer nagy dalműve mikor fog a színpadra kerülni?⁶

Ördög Róbert felújításai tudatos műsorpolitika jegyében fogantak, és Meyerbeer rendkívüli státusát igazolják az 1850-es évek repertoártörténetében. Mozart *Don Juanját*, a *Fideliót*, *A bűvös vadászt*, *A sevillai borbélyt*, vagyis a klasszikusokat ugyan rendszeresen – bár ritkán – felújították, kortárs szerzők darabjainak felújításai azonban ekkoriban még ritkaságszámba mentek: ha egy új opera sikert aratott, műsoron maradt, ha nem, eltűnt a repertoárról és nem került többet vissza.⁷ Ám azzal mindenki tisztában volt, hogy *Ördög Róbertet* 1843-ban nem a mű, hanem az előadás elégtelensége miatt kellett levenni a műsorról. Sajtóhíradások a bemutató után tájékoztattak róla, hogy az ifjú intézmény énekesegyüttese beleroppant a feladatba:

Ily gyöngye egyes erőknék, mint milyenek jelennen miéink, túlzott feladat.⁸

Napi színházi beszámolóik előadástól előadásra diagnosztizálták a lanyha fogadtatás egyre nyilvánvalóbbá vált okát:

[...] azt kívánni sem lehet, hogy másodrendű énekesek egy ily nagyszerű operát egészben, átaljában véve is igen jelesen kitüntetni, s művészi becsre emelni bírjanak. – Néző [az első előadáson] nagy számmal.⁹

Néző [a második előadáson] kevés, mi ez opera előadásáról mondott nézeteinket szomorúan igazolja, és mi valóban sajnáljuk, hogy a roppant kiadási költség a gyöngye éneklés miatt nem egyhamar fog visszatérülni.¹⁰

[Harmadik előadás] Erkel Ferenc első karmester javára [...]. Véleményünk szerint most harmadszor adaték ez opera legjobban. [...] Néző nem sok, mi azt jelenti, hogy már-már Ördög Róbertet is a bérletfolyam mindennapi részébe kell leszállítani. [...] Ez pedig nem oly hamar történik másutt, hol igen jó fülmilék csábítgatják az operaszomjas- és ittas közönséget.¹¹

[Március közepén] már bérletfolyamban adatik s még sem bír nagy közönséget csinálni.¹²

Rontotta a magyar nyelvű *Ördög Róbert* esélyeit a német színház versenye: Meyerbeernek a német romantikából kisarjadt daljátéka a törzsrepertoár részét képezte minden német színpadon, és a pesti közönség is sűrűn élvezhette az akkor már tekintélyes német operajátszás csillagait a nagy szerepekben. Alakításaikra a magyar sajtó még a balsorsú 1853-as felújítás idején is elevenen emlékezett:

⁶ *Pesti Napló*, 1852. szeptember 10.

⁷ Voltak kivételek: Erkel Ferenc első operáját 1840-ben adták először és sorozatban játszották, majd a *Hunyadi László* hatalmas sikere után eltűnt a műsorról. 1858-ban új betanulásban vitték színre.

⁸ *Honderú*, 1 (1843), 315.

⁹ *Regélő*, 2 (1843), 503.

¹⁰ Uo., 543.

¹¹ Uo., 631.

¹² Uo., 695.

Mi már a színlap megpillantásakor előre kétségbe esénk. – Hajh! Breiting vagy Baader után Mazzi, Staudigl után Kőszegi [sic], Schröder-Devrient után Hasselt-Barthné, Löwe Zsófia után Tipka Lujza: minő fatális cserék, minő elhomályosítása az évek óta behamvadt emlékezetünkben még most is fénylő kincseknek!¹³

Hogyan illeszkedett műfajilag az első és 1850 előtt egyetlen Meyerbeer-bemutató a Nemzeti Színház operai repertoárjába? A magyar színpadon 1837 őszén kezdtek operát játszani. 1843 februárjáig a komoly-operai (vagyis nem opéra comique és Singspiel) műsorra fölkerült s ott részben meg is tapadt művek száma elérte a huszat. Közöttük az Opéra eredeti műsorát alábbi bemutatók képviselték:

3. táblázat: Grand opéra a Nemzeti Színházban 1850 előtt

Dátum	Szerző, mű	Előadásszám 1850-ig
1838. VI. 26.	Spontini: La vestale (Vesztá szüze)	3
1839. II. 26.	Auber: Gustave ou le bal masqué (Bál-éj)	33
1841. VIII. 14.	Auber: La muette de Portici (Portici néma)	15
1842. VIII. 6.	Halévy: La juive (Zsidó hölgy)	4
1843. II. 18.	Meyerbeer: Robert le diable (Ördög Róbert)	9
1846. VI. 15.	Donizetti: Dom Sébastien (Dom Sebastian)	23

Az, hogy a magyar operajátszás a németes daljáték gyakorlatából fejlődött ki, s hogy a nagyoperához az első időben se megfelelő kórusa, se szcenikai készütsége, se rendezési tapasztalata nem volt, csak részben magyarázta a grand opéra bemutató-sorozatának megszakadását *Ördög Róbert* fiaskójával. A műsorrend alakulását döntően nem zenekari vagy színpadi okok befolyásolták, hanem – mint mindig a hagyományos operai praxisban – az énekesek hierarchiája. Az operaműfaj a vegyes műsorú Nemzeti Színházban 1837 őszén egy erős karakterű drámai primadonna, Schodelné fellépése nyomán stabilizálódott. Schodelné ugyan a Nemzeti Színházban kezdettől elsősorban olasz primadonnaként kívánt ragyogni, mégis műsorra segített két francia nagyoperát. A színház első évadában kierőszo-kolta *La vestale* bemutatását. Júliát németországi éveit során már énekelte és egyik legjobb szerepének tartotta; azonban az elavultnak számító mű pesti előadása teljes sikertelenségbe, sőt botrányba fűlt. Viszont tartós sikert hozott Auber *Bál-éje (Álarcosbál)*, ugyancsak a primadonna németországi repertoárjáról: az első évben 12-szer, 1843-ig 35 alkalommal adták. Már az első hónapokban további francia nagyoperai bemutatót is terveztek: a színházi kassza 1838 decemberében 60 forintot fizetett ki *La juive* szöveggönyvének fordításáért.¹⁴ Schodelné működését sorozatos súrlódások kísérték, melyek 1840 végén botrányra fajultak, úgyhogy el kellett hagynia Pestet. Távollétének idejére esik a két későbbi francia bemutató. 1843 őszén visszaszerződött a Nemzeti Színházhoz. De a francia repertoár kiépítésére tett kísérletei csődött mondtak. *A zsidónő* címszerepét egyetlen alkalommal alakította 1844 elején. Tervezte ugyan, hogy átveszi az *Ördög Róbert* Alice-a szerepét,¹⁵ ez azonban nem történt meg. A primadonna tartózkodását a francia nagyoperától a pesti operai viszonyok

¹³ *Divatcsarnok*, 1 (1853), 1009.

¹⁴ Pestmegyei Levéltár IV 7-a, b 1. Színészeti választmány üléseinek jegyzőkönyve 1838. december 15. „A Zsidónő» című daljáték fordításáért, fordító Jakab István úrnak 60.- hatvan pengő forint kifizetetténi rendeltetett.”

¹⁵ A Nemzeti Színház töredékesen fennmaradt levéltárában két, az *Ördög Róbert* 1840-es évtizedbeli előadásaihoz kapcsolható másolói nyugta maradt fenn, ezek Isabella és Alice szövegeinek magyar szövegezését számolják el 1844 márciusában. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Fond 4, Nemzeti Színház eredeti iratok, 50/2.

reális felmérése indokolta. Schodelnét igen gyenge énekesegyüttes vette körül. Hiányzott a Bertram vagy Marcel tolmácsolására képes Levasseur-típusú éneklő basszus is; Kőszeghy 1850 után csak kompromisszumosan töltötte be e szerepkört. Különösen megszenvedte a színház a kvalitásos első tenor hiányát; az első, közkedvelt tenor, Wolf Károly 1846 tavaszán szerződött a színházhoz, később Bécsben és Milanóban is működött Stéger Ferenc bemutatkozása keltett feltűnést (1850). Így aztán néhány magyar újdonságtól, illetve francia és német játékkoperától eltekintve, a repertoáron szükségszerűen került hegemon helyzetbe a komoly olasz opera, melyben a primadonna kimagasló szerepet visz.

Változás jelei 1846 tavaszától mutatkoztak, nyilván Wolf pesti szerződésének köszönhetően. Bemutatták a szenzációs párizsi–bécsi újdonságot, Donizetti utolsó operáját. Egyéb tervek is felmerültek. 1848-ban, a személye körül kialakult hírlapi polémiában Schodelné az ellene felhozott vádakot visszautasítva keserűen jelentette ki: „az is, hogy fél év alatt csak egy új dalműben léptem föl, nekem rovatik fel hibául, nekem, ki Mayerbeer [sic] Hugonottainak [sic], Mozart classicus műveinek, s Donizetti egyik legjobb szerzeményének Boileyna Annának színpadra hozatalát oly régen sürgetem.”¹⁶ Levéltári adalék igazolja állítását. Az 1846. augusztus 6-i igazgatósági ülés határozata szerint

Holdingnak¹⁷ iratott, hogy tudósítsa az igazgatóságot, Meyerbeer Hugenottái a mainzi kidolgozás és nem a bécsi szerint, nyomtatott partitúrában és zenekari jegyekkel mennyibe kerülnének?

Az időközben megérkezett árajánlat nyomán 1846. szeptember 2-án úgy határoztak,

Holding bécsi színi ügynök értesítendő: a Hugenották nyomtatott partitúráját és zenei másolatait 156 ft 40 xr és hozatalára 5 p[engő] ft-tal rendelje meg.¹⁸

1846 Hollósy Kornélia és Schodelné jelenlétével a Nemzeti Színház saját akkori, sőt mindenkor viszonyaihoz képest eszményi módon tölthette volna be a *Hugenották* két női főszerepét. A bemutató azonban elmaradt, mégpedig sejthetően épp amiatt, ami bemutatása mellett szólt. Hollósy Kornélia 1846 szeptemberi szerződtetése után a két primadonna között erős rivalizálás robbant ki, táboraik között heves pártharcok kezdődtek; ennek következményeként 1847 telétől fogva csak egyetlen operában voltak hajlandók együtt színpadra lépni: nehezen engedhette volna meg bármelyik csillag, hogy a *Hunyadi László*ban megtagadja az együttműködést a másikkal.

Valószínűnek kell tartanunk persze, hogy a bemutató nemcsak az áldatlan belviszály miatt maradt el. Figyelemre méltó, hogy a Nemzeti Színház a *Hugenottákat* nem a bécsi – vagyis az Ott-féle – átdolgozásban kívánta játszani, hanem az eredeti formában. Az eredeti szöveget azonban a cenzúra Pesten sem engedte volna színpadra, ahogy bemutatását Bécsben is megghiúsította. Lényeges az ügyben, hogy a színház elhatárolódott az átdolgozások gyakorlatától, mely a 19. század első felének bécsi, illetve bécsi hatás alatt volt magyarországi színpadain dívott. Az 1846-os ügyletet figyelemre méltónak kell tartanunk abból a szempontból is, hogy a színház kifejezetten a nyomtatott zenei anyagot kérte, s ezzel az első évtized kalóz-akciói után végleg elismerte a copyright korszakának beköszöntét az operaforgalmazásban. Az *Ördög Róbert*nek a színház hangjegytárában fennmaradt előadási anyaga a maga kuszaságában és többretegű voltában arról vall, hogy az első Meyerbeer-produkció még a harmincas évek kötetlen színházi gyakorlatának szellemében fogant.

¹⁶ *Honderű*, 5 (1848), 175.

¹⁷ Franz Holding k. u. k. színházi ügynök Bécsben, a Nemzeti Színház legfőbb újdonság-szállítója az 1840–1850-es években.

¹⁸ Országos Széchényi Könyvtár, Színházttörténeti Tár, Kötetes iratok 692, a Nemzeti Színház igazgatósági üléseinek jegyzőkönyvei 1845–1847.

Hogy az előadási anyagot már az 1843-as bemutatón használták a Nemzeti Színházban, azt vitathatatlanul rögzítik egyes dokumentári hajlamú zenekari tagok feljegyzései szólamukon.¹⁹ Az első bemutató idejéből származó bejegyzéseket kizárólag a legrégebbi kéziratos szólamanyag-generáció darabjain találjuk meg; ez a garnitúra a kéziratos partitúrával együtt a bemutatót évekkel megelőzően is készülhetett, eredetileg talán nem is a Nemzeti Színház, hanem valamely német színpad számára.

Robert le diable-nak a Nemzeti Színházban 1843-ban előadott változata az eredetihez képest beható átdolgozás nyomait viseli magán. Az átdolgozást rögzíti a bemutatón használt kéziratos partitúra is, vagyis tudatos átdolgozásról és nem véletlenszerű átrendezésről volt szó. Ebből az *Ördög Róbert*ből hiányzott az eredeti 2. felvonás (Isabelle bemutatkozása, Isabelle és Robert kettőse); az eredeti 3. felvonás első fele alkotta az átdolgozásban a 2. felvonást, a Bacchanale és kísértés szcénája a harmadikat. A kéziratos partitúrabeli 4. felvonást indító *Entre'acte*, *Recit et Arie* az eredeti második felvonás elejéről került ide, majd az átdolgozás visszatért a eredeti 4.–5. felvonáshoz, csak éppen nagy húzásokat eszközölt rajtuk.

A kéziratos szólamok és partitúra mellett hiánytalanul fennmaradt a kottatárban a Schlesinger-kiadású partitúra és a teljes szólamanyag.²⁰ Az *Ördög Róbert* előadástörténetének szaggatottsága tehát megengedte, az 1850-ben megkezdődött autentikus Meyerbeer-recepció pedig megkövetelte, hogy későbbi időpontban megkíséreljék az először bemutatott műalak közelítését a szerzői partitúrában rögzített formához. Az előadási anyagból nem derül ki, melyik felújításhoz hozatta meg a színház a nyomtatott partitúrát és szólamokat, az azonban bizonyos, hogy még az Operaház 1884-as megnyitása előtt.²¹ Hogy a darab 1843-ban játszott alakját az 1853-as vagy 1857-es bemutatóra revideálták volna, arra vonatkozó utalást a sajtóban nem találtam.²² Ez könnyen érthető azon években, mikor a repertoár-darabok előadásról előadásra változtatták alakjukat a húzások és visszaállítások következtében: a késői előadások recenzensei sok év távolából aligha emlékezhetek rá, hogy a korábban a német városi színházban is műsoron volt darabot milyen formában látták a Nemzeti Színházban 1843-ban vagy 1853-ban. A *Pesth-Ofner Localblatt* részletes bírálata az 1853-as előadásról a „*második felvonás* utólrétegetlen vokális (azaz kíséret nélküli) tercettjét” említi, holott a mozarti szellemű trió eredetileg a hatalmas terjedelmű 3. felvonás első képében hangzik el. Az is kiderül a kritikából, hogy 3. felvonásként az egyébként „gyenge lábakon álló” Bachanal és a kísértési jelenet szerepelt.²³ Mindezen vonásokban az ismeretlen átdolgozó által készített 1843-as verzióra ismerünk.

Midőn az eredeti alakra áttértek, jellegzetes színházi tradicionalizmussal jártak el. A nyomtatott szólamokon feltűnően kisszámú dátum- vagy egyéb bejegyzést találunk, ezzel szemben a régi kéziratos szólamokon sűrűn felbukkannak késő 19. századi, sőt 20. századi dátumok. Ezeket tehát tovább használták nemcsak a vonósok, hanem a fúvós játékosok is, annak ellenére, hogy a nyomtatott hangjegy már rendelkezésre állt. Pontosabban szólva, megtartották régi kéziratos szólamaikat, és a nyomtatott példányokat csak ott vették elő,

¹⁹ Például: Clarinetto 1^{mo}, feljegyzés az első felvonás végén: „den 18^{ten} Febr '843 zum erstenmal”.

²⁰ Kiadói szám MS 1155.

²¹ Nyomatott szólamfüzetben egyetlen, az 1870-es évekből származó bejegyzést találtam. Tymballes: „1877 am Oktober 1^{ten} Hajos mint vendég”.

²² Időközben az anyagot vagy annak egy részét a budai német színház is használta. Erre utal egy bejegyzés a 2. hegedű szólam egyik kéziratos példányában: „Svoboda Ofen am 29 Juni '846”. Belitska-Scholtz–Somorjai az 1840-es évtizedben a *Robert der Teufel* három budai előadását említi.

²³ „Der dritte Akt stand, in Ermangelung einer Tänzerin, auf schwachen Füßen”. *Pesth-Ofner Localblatt*, 1853. december 10.

ahol okvetlen szükséges volt, vagyis az első bemutatón kihagyott 2. felvonás és a 4. felvonás elejének előadásánál. E helyeken a régi szólamok némelyikében figyelmeztető utasításokat olvashatni, mint: „NB. Weiter in der gedruckten Stimme”; „2. Akt folgt aus der gedruckten Stimme”.²⁴ Vasquez Itália neve a régi kéziratot partitúra egy húzás-jelölésénél egyértelművé teszi, hogy nemcsak a játékosok játszottak a régi szólamokból, hanem a karmesterek is a régi partitúra alapján vezényelték *Robert le Diable*-t egészen a 19–20. század fordulójáig, s az újat csak az abban nem szereplő szakaszok dirigálásához vették elő.

Az Operaház kottatára valamennyi későbbi Meyerbeer-bemutató előadási anyagát megőrizte. Ősrétegében mindnek ott találjuk a nyomtatott partitúrákat, valamint a nyomtatott szólamfüzetek egy-egy példányát (véletlenszerű hiányokkal); számos bejegyzett dátum mutatja, hogy ezeket már az adott mű bemutatóján használták.²⁵ A vonós szólamokból 1-1 példányt hoztak, s ezek alapján készítettek másolatokat a hátsó pultok számára. Később a vonóskar növekedésének ütemében újabb másolatokat készítettek. Ugyancsak még a bemutató előtt kimásolták a 2. ill. 4. játékos szólamát azon fűvös szólamfüzetekből, melyek a hangszerpárok szólamait egymás alatt tartalmazzák. E munkát a színházban másolóként is foglalkoztatott zenészek, kiérdemesült énekesek, másodkarnagyok végezték. Kézjegye tanúsítja, hogy a *Proféta* karpartitúráját pl. Bognár Ignác tenorista és kartanító kivonatolta a nyomtatott partitúrából.

2. A *Proféta*-epocha

Hosszas előkészületek után a Nemzeti Színház 1850. június 12-én bemutatta Meyerbeer *Profétáját*. Az opera a színház addigi történetének legnagyobb sikerét aratta. E sikert nyilvánvalóan többféle motívum váltotta ki, melyek között az előadás tényezőinek részletezésére még kitérünk. Előbb azonban azt kell kérdeznünk, mit képviselt, milyen helyet foglalt el a befogadók tudatában maga a mű és szerzője? A *Proféta* enigmájának megfejtésében segítségünkre van Jókai Mór. Hatalmas életműve telve van operai utalásokkal.²⁶ A zene leírásához hiányoztak az eszközei, azonban hiteles képet adott a 19. század derekán élt átlagos színházlátogató operai ízléséről, előszereteteiről és előítéleteiről. A *Proféta* fogadtatásáról írott színházi levele az ironikus stílus leple alatt vegyelemzés pontosságával mutatta ki a zenei, cselekményi és vizuális effektusok hierarchiáját, melyekből Scribe és Meyerbeer a darab páratlanul erős összehatását kikeverte.

[...] este későn éjfél után az én nagyon tisztelt barátom Szilágyi Sándor kijött a városból [...] s elmondta, hogy most adták a Profétát először, és elénekelte belőle az „ad nos, ad salutarem undam”-ot (igen szépen tudott énekelni), s azt mondta, hogy mind az egész végtől végig ilyen szép; mikor leírta előttem milyen ökölnyi drágakövek vannak Fides övében, hogy korcsolyázik egy egész hadsereg a jégen holdvilágnál; hogy jön fel a nap, sokkal fényesebb, mint az igazi, hogy énekel a proféta, mint egy igazi proféta, s hogy szakad rá utoljára a háztető, mikor már nem győzi tovább kiállani az ordítást és trombitálást; hát én akkor milyen epedve vágyódtam azon boldog tájak felé, ahol e gyönyörűségeket mutogatják [...]”²⁷

²⁴ Violino p^{mo} / Directore; Bombardone.

²⁵ *Le Prophète*, B. et C^{te} 5101 (partitúra); B. et Cie 5102 (szólamok). *Les Huguenots*, MS 2134 (partitúra); MS 2135 (szólamok). *L'étoile du nord*, B. et C^{te} 9404 (partitúra); B. et C^{te} 9405 (szólamok). *Dimorah*, B et D 10.100; B. et D. 10101 (szólamok).

²⁶ Tallián Tibor: „Az operában ki gyönyörködik?” Irodalmi adalékok a magyar operai művelődés történetéhez, in Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2000*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2000, 117–168.

²⁷ Jókai Mór: Kakas Márton a színházban. LXXV. levél. A proféta, in Jókai Mór, *Cikkek és beszédek* 5,2, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 113–114.

Legelőbb és legerőteljesebben tehát az anabaptisták éneke hatott, ez a pseudo-konfessionális zenei embléma, mely nyilvánvalóan megismétli *A Hugenották* zenedrámái fogását, a vallásos népének dramaturgiai felhasználását, de célzatosan antitézisét is képezi annak: az idegen, latin szöveg és a mélyben kigyózó, saját szerzeményű dallam nem a kinyilatkoztatott, hiteles vallás éthosát sugározza, hanem az anabaptisták hatalomra törő, félelmes és álságos szektájának hátsó gondolatokkal terhes auráját vetíti ki. A pseudo-korállal, a zenedráma primér, elsőként és legerőteljesebben percipiált tónusával Meyerbeer a műfaji koncepció lényegét, egy később idézendő kortárs szavaival „az egyházi elemű zenébe burkolt eposi alapot” tematizálta. A korál páratlan ereje – amit a Liszt-fantáziából az is érzékel, akinek az operáról nincs semmiféle élménye – átélhetővé teszi, hogyan lehetett Meyerbeer zenéje minden kortársánál intenzívebben a Kunstreligion médiuma a 19. század közepén.

A pseudo-korál dallam-emblémája után három, az Ad noshoz hasonlóan, ám nem minden esetben ugyanazzal az előjellel szemfényvesztő természetű látvány-elem ragadta meg Jókai informátorának figyelmét: drágakövek Fides övé, korcsolyatánc, napfelkelte. Csak harmad- és negyedsorban kövekezett a magán-ének, amit a szöveg (mint másutt is Jókainál) az abnormalitás, az extázis szinonímájaként értelmez: a Próféta énekel, vagyis nem-emberi nyelven szól, mintha igazi (extázisba esett) próféta vagy sámán volna. Utoljára marad a hangszerek hangja, de hát alig is kerülhetne említésre korábban, hiszen az ironikusan motivált képpel Jókai valójában az Úr harcainak epizódjaként látatja a tető leszakadását (jerikói trombiták varázslata).

A *Próféta* bemutatása Jókai szemében egy egész kort határozott meg. Évtizedekkel később, *Akik kétszer halnak* meg c. regényében (1881) nagy művelődéstörténeti éleslátással egyetlen mondatban így foglalta össze a *Próféta*-korszak, vagyis a szabadságharc bukása utáni évek állapotait a magyar művészeti világban:

A nagy katasztrófa legjobban szétzilálta a művészvilágot. A költők azt hitték, hogy most már örökre el kell hallgatni, s a színigazgatók nem tudták, hogy mit játszassanak, amiért vagy a rendőrség, vagy a közönség meg ne haragudják. A Próféta-epocha még nem nyílt meg. Ami a kánkán uralmával versenyzett, az volt egyedül a cirkusz.

A Meyerbeer-opera keltette szenzáción is érződött némi cirkusziasság, politikai tekintetben mindenesetre: a rémuralom múltával a stabilitásra törekvő önkényuralom a *panem et circenses* jegyében nem kímélt költséget és fáradságot a bemutató előkészítésénél. Nem zárom ki, hogy az aulikus főurakból összetett színházi bizottságot a sujet és a zene nyilvánvalóan forradalomellenes politikai színezete is ösztönözhetette a darab mielőbbi bemutatására. Ettől függetlenül a kortársak a kortörténet allegóriájának tekintették az operát; egyidejű cikkek a bemutató kapcsán utaltak is a vészterhes 1849-es évre, amit – tévesen – az opera keletkezési évének hittek:

egy időben, hol a politikai vérversenygés a művészet harmóniáját feldulá, hol az élet hatalmas komolysága a szárnyaló gondolatot bilincsekbe veré [...] született ezen mestermű.²⁸

A *Magyar Hírlap*, az osztrák kormányzat hivatalos lapja Magyarországon, nyilván nem mutathatott rokonszenvet a forradalmi közelmúlt irányában. De vajon hogyan fogadta a kortárs magyar közönség a darab antirevolucionista attitűdjét? Felidézte-e benne az, ami a színpadon történt, az 1848–49-es függetlenségi háború emlékéét, s ha igen, milyen érzelmek kíséretében? Vajon a forradalom paraboláját látták Leydeni János sorsának elbeszélésében,

²⁸ *Magyar Hírlap*, 1850. június 19.

s a koronázási-jelenetet azonosították a múlt év sorsdöntő mozzanatával, a Habsburg ház trónfosztásával és a kormányzó-választással a debreceni Nagytemplomban?

Valójában persze nem vehetjük biztosra, a színházban egyáltalán volt-e nagyobb tömegű magyar nyelvű közönség a bemutatón és a pesti viszonyokhoz képest hihetetlen 27 előadásból álló első széria idején, 1850 júniusától novemberig. Miután az osztrák sereg Haynau irányításával 1849 júliusában kiszorította Pestről a magyar honvédséget, a városnak azon rétegében, mely a színházi közönséget adta, mélyreható, noha átmeneti demográfiai változások következtek be. A felkelésben tevékenyen részt vett vagy kompromittálódott magyar nemesi és polgári értelmiségi réteg számos tagja esett a megtorlás áldozatául, került börtönbe vagy kényszerült bújkálni; a birtokos nemesség visszavonult vidéki birtokára. A megszálló hadsereg tisztjei és a kormányzásra kirendelt osztrák hivatalnokok megnövelték a németajkúak arányát a közönségben. A publikum összetételének változása a zenés műfajok javára befolyásolta a prózai, illetve zenés program kezdettől kényes arányát a Nemzeti Színházban, a nemzeti irodalom művelőinek nagy fájdalma. 1852-ben, a Nemzeti Színház helyzetével foglalkozó cikkében írta a *Pesti Napló*:

Az opera és balett a dolog természeténél fogva oly virágzásban volt, mint azelőtt, sőt a rendkívül jeles Stéger, La Grange és Grahn Lucile²⁹ nagy hatású működése a tökély magasabb fokára emelé azt, s miután a fővárosi magyar közönség kivált eleintén tetemesen leapadt, az igazgatóság mindent elkövetett acélból, hogy a főváros idegen ajkú lakóit is beédesgesse a színházba [...]. Azonban az eredeti dráma, a magasabb költői becsű szomorújáték, a nemesebb ízlésű vígjáték 1849-ig oly szép és érett gyümölcsöket hozott földje most úgyszólván egészen parlagon hevert.³⁰

Az opera műfajának szerepét az abszolutizmus színházpolitikájában a kortársak és az utókor is ellentmondásosan ítélték meg. Sok igazság lehetett egyfelől a zene iránt természetesen elfoglult *Zenészeti Lapok* summázásában:

Bátran állíthatjuk, hogy ama végzetes időszakban a magyar nemzeti színházat csak az opera mentette meg. Csak az opera kedvéért nem lett eltörülve a magyar színház, hol még magyar szót lehetett hallani.

Másoldalról a zenelap sem tagadhatta, hogy az operát a nemzeti nyelv ápolása szempontjából döntő prózai színmű – általában a magyar nyelv kultusza – ellenében támogatta az önkényuralmi rendszer:

Az operai szak előtérbe állítása a magyar dráma és irodalom rovására a nemzeti színházban az akkori germanizáló világban az önkény kormány egyik politikájához tartozott [...].³¹

A politikai elnyomás egyik legélesebb fegyvere, a cenzúra – vélték az irodalmárok és színészek – kíméletlenebbül sújtotta a drámát, mint az operát:

Nem mozoghatván a censura által ráerőszakolt békók miatt kellően a dráma, mi természetesebb, mint hogy versenytársa, az opera lépett előtérbe, s ez már színházunkra nézve szellemi bukás volt.³²

Személyes okok is közrejátszottak az opera politikai pártolásában: köztudomású volt, hogy a Pesten udvart tartó Albrecht főherceg és Hildegard főhercegné az operát és zenét

²⁹ A nagy táncosnő Lucille Grahn 1851 június–július hónapban vendégeskedett a nemzeti színpadon; közreműködésével és irányításával bemutatták Auber *Brahma és Bajadér* c. opera-ballettjét, valamint Pugni *A festő álomképe* c. balettjét.

³⁰ *Pesti Napló*, 1852. október 1.

³¹ *Zenészeti Lapok*, 10 (1869), 35.

³² Feleky Miklós: „Színészetünk az utolsó években”, *Családi kör*, 1 (1860), 59.

erősen támogatták (a főhercegi gyermekeket Erkel tanította zongorázni). Festetics Leo gróf, a színház 1852-ben kinevezett intendánsa, zenerajongó és dilettáns zeneszerző, az operát személyes preferencia okán, ezen kívül hagyományos arisztokrata operakedvelésből is pártfogolta. Festetics első évadának kezdetén a *Pesti Napló* fentebb már idézett szerzője nem is rejtette véka alá ellenérzését, midőn regisztrálnia kellett, hogy az intendáns internacionális énekeseket szerződtetett a színházhoz – közöttük olyan kimagasló, bár a pálya csúcsán már túljutott személyiségeket, mint Marie Hasselt-Barth –; az operai költségvetés, vélték az irodalmárok, főleg a próza rovására növekedett tovább, holott azt az 1850-ben éppen Meyerbeerrel kezdődött nagyoperai epocha addig is háttérbe szorította:

[...] ha már az opera és balett emelésére oly nagy gond és költség fordítatik, az intézet főcélját leginkább előmozdító drámai költészet és színészség is megérdemelte volna, hogy a leghaltalmasabb eszközök által gyámoltassék. [...] Ha a Próféta külső kiállítására ezeket lehetett költeni, az intézet lelke, a sorvadásba esett drámai művészet is méltó lett volna arra.³³

Tán még a kiadásoknál is jobban fájlalták a magyar közvélemény hangadói, hogy az idegenajkú énekesek, kik magyarul nem tudtak, de szerepüket magyarul kényszerültek betanulni és énekelni, legjobb szándék mellett is kerékbetörték a nyelvet, és ezzel csúfot úztek az „intézet főcéljából”, a nemzeti nyelv ápolásából és csiszolásából. Ha a tanúknak hihetünk, a magyar színházban az a nem is kissé groteszk helyzet állott elő, hogy túlnyomórészt német anyanyelvű énekesek, kizárólag német vagy szláv anyanyelvű, német műveltségű hangszeresek magyar nyelven játszottak operát nagy- vagy legalábbis számottevő részben német vagy szláv anyanyelvű, német kultúrájú közönségnek. Politikai frusztráltságának a magyar sajtó azzal is kifejezést adott, hogy az idegen énekesek magyar kiejtését tette meg az operakritikák fő témájául – a zenei-előadóművészeti megfigyelésekre szomjas történész nagy bosszúságára.

Ha a kortársak nyilatkozatainak kontrolljaképpen áttekintjük az 1850-es évtized pesti operatörténetét a számok tükrében, látjuk, hogy az opera fellendülése a Nemzeti Színházban már a negyvenes évek végén megkezdődött; az 1848-as feltűnő növekmény az előadás-számban talán összefüggött azzal, hogy 1847-ben a magyar színjátszás szempontjából providenciálisan leégett a nagy német színház, s a városban a Kerepesi úti maradt az egyetlen reprezentatív színházi épület és együttes – így az operakedvelő német nyelvű közönség útja is egyre gyakrabban vezetett ide, a városkapu elé. Igaz viszont az is, hogy az operaelőadások száma az ötvenes évtized elején tovább emelkedett: a Nemzeti Színház a sorozatos Meyerbeer- és Verdi-előadások jóvoltából így szolgálta ki a Pestre telepített kis-Bécs közönségét. Az évtized második felében az operai előadásszám növekedése megállt, sőt a tendencia megfordulni látszott – nem utolsó sorban egyéb zenés műfajok, mint a népszínmű, majd az Offenbach-operett rivalizálása miatt. Miután az operett műveléséről a Nemzeti Színház 1864 után lemondott; az operai előadásszám beállt az utolsó két évtized évadonkénti 130 körüli átlagára:

4. táblázat: Operaelőadások számának alakulása a Nemzeti Színházban

Év	Előadásszám	Év	Előadásszám
1844	75	1861	113
1846	88	1862	109 + 53 operett
1848	111	1863	111 + 17 operett

³³ *Pesti Napló*, 1852. október 1.

Év	Előadásszám	Év	Előadásszám
1850	138	1864	128 + 2 operett
1851	120	1865	132
1852	123	1866	122
1853	152	1867	137
1854	128	1868	141
1855	123	1869	146
1856	110	1870	129
1857	120	1871	132
1858	120	1872	138
1859	116	1873	131
1860	124	1874	134

A zenekultúra történének krónikása nyugodt lelkiismerettel állapíthatja meg, hogy az operának időszakonkénti túlsúlya nem okozott végzetes kárt a nemzeti színházi magyar színjátszásnak, melynek aranykora csak ezután következett. Ugyanakkor az abszolutizmus zeneipártolása az operán keresztül az egész fővárosi zenei műveltséget jelentős mértékben felendítette. 1852-től a zenekart abszolút számokban mérve ugyan szerényen, ám korábbi létszámának mégiscsak kb. 20 %-val növelték.³⁴ Ettől nyilván nem függetlenül az együttes a Doppler fivérek kezdeményezésére, Erkel vezényletével 1853-tól filharmoniai hangversenyeket rendezett. A színházi árok anonimitásából a Nemzeti Múzeum dísztermének pódiumára kilépő zenekar egyes tagjainak és egészének (a karmestert nem kivéve) művészi felelősségét és társadalmi renoméjét nagymértékben erősítette az igényes és újszerű koncertreper-toár és a hangversenyzenekari státus. A változást a *Pesth-Ofner Localblatt*, e német nyelven a magyar nyelv és műveltség ügyéért kiálló lap rokonszenvező túlzással értékelte:

Das ausgezeichnete prächtige Orchester bewährte unter Erkel's meisterhafter Leitung, der verschiedene Male mit stürmischem Jubel gerufen wurde, die hohe Meinung, welche wir von demselben zu hegen berechtigt waren. Wenn man früher in Österreich von musikalischen Leistungen der Provinz sprach, dann wurde zuerst Prag genannt; wir haben die feste Überzeugung, wenn die hiesigen musikalischen Kräfte in gleichem Streben fortfahren, wie sich jetzt in den philharmonischen Konzerten kundgibt, dann dürfte bald der Ruf unserer Stadt in dieser Beziehung den ersten Rang einnehmen.³⁵

Intézménytörténeti exkurzusunk után térjünk vissza a kiinduló tételhez, vajon hogyan viszonyultak a magyar kortársak a politikához Meyerbeer és Scribe operai koncepciójában. Jelenlétét az ilyen szempontból egyértelműen elkötelezett *Prófétán* kívül is felismerték. Meyerbeer-nekrológiájában a *Zenészeti Lapok* így írt:

[...] mi legfőbb: mindig a politikai vagy társadalmi égető kérdéseket szötte dalművei szövegébe s ez által mintegy színpadi eszményítője lón az emberiséget érdeklő s ösztönző eszmék s eseményeknek.³⁶

A polgári érában már nyíltan lehetett írni a *Hugenották* eminens felekezeti-politikai jelentőségéről is:

³⁴ Az évadonként kiadott színházi zsebkönyvek adatai alapján.

³⁵ *Pesth-Ofner Localblatt*, 1853. december 10.

³⁶ Ábrányi Kornél: „Meyerbeer élete”, *Zenészeti Lapok*, 4 (1864), 281–287.

[...] e mű egy zenészeti fortissimó csapás volt a katolicizmus és a vallási villongások ellen. [...] Teljes joggal lehet állítani, hogy mindjárt Auber Portici-i némája után, mely valóságos forradalmi opera volt, mert nem csak Brüsszelben indított meg egy nevezetes politikai mozgalmat, hanem Olasz- és Spanyolországban is nagy demonstratiókra adott alkalmat, Meyerbeer Hugentóttái idéztek elő legtöbb életbe vágó hatást, ha nem is a politika, hanem a vallás terén.³⁷

Meyerbeer politikai érzékenységéhez – mint Meyerbeer minden nyilvános tulajdonságához – a kortársak ambivalensen viszonyultak; a nekrológ egy későbbi passzusában Ábrányi nem is habozott oportunistamust felróni az eltávozottnak:

[A Próféta] lázas s mozgalmas időszakban [jelent meg], mohón kapta M[eyerbeer] e művét nemcsak a francia, hanem minden más országbeli közönség is. Ehhez hozzá járulván még a szövegkönyv, látványosságok, gépezetek, s minden kigondolható hatásvadászatok érzékes vonzereje is, nem csoda, ha e dalmú egy pár év alatt meghódította, elbódította az egész világot. A legnagyobb művészek – alkalmat találván benne mind ének, mind drámai művészetüket érvényesíteni – csakhamar kedvenc operájokul választák, s nem kevéssé emelték vele M. népszerűségét. [...] Bekövetkezett 1853/4-ben az orosz–francia–angol háború nevezetes korszaka [...]. Meyerbeer, kit valóban a század leghíresebb operairójának lehet nevezni, nem mulasztotta el felhasználni a kedvező alkalmat, hogy egy új operát scenirozzon s annak alap- eszméjével hízelegjen szépelegjen a kor egyik hatalmas tényezőjével. Megszületett tehát az Észak csillaga című opera 1854-ben [...].³⁸

Kortársi ismertetésekből úgy látom, az *Észak csillaga* politikai cselekményszálának (vagy inkább díszletének) fővonalát, az uralkodó s a benne megtestesülő szakrális állameszme iránti ösztársadalmi hódolatot a pesti sajtó csak mint a színpadi és zenei spektákulum ürügyét értékelte – nem találtam korabeli utalást rá, mintha az eskü és a „szent induló” társadalmi–politikai emóciókat váltott volna ki a jelenvoltakból. Bár az intendált rácsodálkozás nem maradt el –

a szent induló [...] az opera legcsodásab szerzeményrésze, három zenekar játszik, mind mást, a karok is elütő akkordban énekelnek, s mégis e hangkáoszból minő harmónia emelkedik ki!³⁹

– volt kritikus, ki egyszerűen bizarrnak nyilvánította a három-zenekaros tour de force-t a második fináléban:

Das Finale dieses Aktes ist bizarr, indem außer dem kräftigen Ensemble, auf der einen Anhöhe der Bühne ein Trompetenchor, auf einer anderen eine Trommel und mehrere kleine Pfeifen mitwirken [...].⁴⁰

Az *Észak csillaga* bemutatóján megjelent ugyan a helytartói pár, és sajtóleírások szerint nagy ünneplésben részesült,⁴¹ a Nemzeti Színház aulikus közönségének e hódolatnyilvánítását Magyarországon, melynek a kiegyezésig nem volt a Szent Koronával megkoronázott uralkodója, senki sem azonosíthatta az uralkodó iránti hódolatnak azzal a kifejezésével, ami a szóban forgó opera minden változatának központi motívumát képezi. Ezzel szemben felismerhető politikai visszhangot keltett az 1. felvonás fináléjában a finn hajóépítő munkásoknak az orosz befolyás ellen lázongó kórusa, akik kishíján elagyabugyalják Pétert és

³⁷ *Zenészeti Lapok*, 11 (1870), cols. 7–11.

³⁸ Uo., 298.

³⁹ *Hölgfutár*, 7 (1856), 120.

⁴⁰ *Pest-Ofener Localblatt*, 1856. február 2.

⁴¹ *Budapesti Hírlap*, 1856. február 2.: „Kormányzó urunk és hitvese [...] hosszabb távollétük után ma először jelenvén meg a nemzeti színházban, midőn az udvari páholyba léptek, a roppant számú közönség hódolatának legelsőintébb jeleivel több percekig zajos éljenekkel fogadtattak, melyek [közben] a zenekar üdvözlő harmóniái a zártzék és páholyokban ülő közönség tiszteletteljes fölállása mellett [...] háromszor megismételtettek”.

Danilovitzot, mert azok oroszoknak vallják magukat. Az 1856-as hatalmi viszonyok között olymértékben aggályosnak vélnék ezt a szcénát, hogy csodálkozunk, hogyan engedélyezhette megszólalását a cenzúra. Azonban tény, hogy a kórus, az eredeti szöveg hű magyar fordításával, elhangzott az előadásban. A függetlenségpárti Szilágyi Virgil lapja, a *Budapesti Visszhang* olyan hangsúllyal kommentálta a jelenetet, és hangsúlyozta közönségsikerét, hogy alig lehet kétséges, a magyar helyzetre vonatkoztatta:

És itt állapodjunk meg kissé s emeljünk kalapot mind a szövegíró mind a zeneszerző előtt. Scribe úr eszélyesen felhasználva a világ jelen helyzetének bonyolódott körülményeit, költészetét a [francia] császári udvar messzelátó politikája szolgájává teszi, Svédhont és Finnlandot egy udvarias bókklal régi dicsőségére emlékezteti, s egy hatalmas dithyrambmal arra buzdítja, hogy régi ellene, az erejét annyira megcsonkított orosz ellen folyó hadjáratban vegyen részt, s tartson a szövetségessel. Meyerbeernek is van annyi számoló esze, hogy belássa a célzást, s teremtő erejével oly lélekemelő, átható zenét készít e demonstrációhoz, hogy a színpalak szinte rengenek belé – s a tapsoló franciák elragadtatása határtalan. Így dolgoznak a nagy nemzetek lánglelkű művészei, amiről nekünk itt a távol rejtekében csak homályos sejtelmünk lehet, azért ami ott a nemzeti önérzetre lelkesítőleg hang, minket itt – értve a tömeget – hidegen hagy. [...] Mindezt a legjellemzőbb operai zene kíséretében játsszák és éneklük, s az est első diadalát jeles dalkarunk vívja ki.⁴²

Ugyanezen kórus előadását a *Pester Lloyd* sikerületlennek és hatástalannak ítélte; ebben, és egész bírálatának irritált hangjában (lásd lentebb) talán ellenséges attitűd tükröződik mind a magyar függetlenségi allúziókkal, mind általában a francia–orosz hatalmi szövetség osztentációjával szemben:

Über dem Trunkchor im ersten Akt steht „Allegro ben moderato“, und außerdem noch „lourde ment“. Dieser Chor würde zweifelsohne eine Wiederholung erfahren, oder sozusagen Aufsehen erregt haben, wenn das Tempo nicht überstürzt gewesen wäre; der später in der selben Nummer vorkommende chromatische Gang, der vermischt und undeutlich gewesen, bedingt das Tempo schon langsamer, weil die Instrumentalisten es sonst nicht bringen können.⁴³

3. „Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit“

A *Prófétától* eltérően a *Hugenották* fogadtatása mindenféle szempontból, így a politikáéból is nélkülözötte a szenzációs elemet. Nem volt szenzációs a siker sem: kivehető a sajtóbeszámolókból, hogy az arisztokrácia távol maradt a színháztól (a mű „nehézségének” félreérthetetlen bizonyítéka);⁴⁴ a „különben rendkívül nagy számban” jelen volt közönséget a 7-től 1/2 12-ig tartott előadás inkább kimerítette, mintsem elragadta. Am sok más bemutatóval ellentétben, melyek után a kritika mintegy kárörömmel regisztrálta, hogy a tomboló siker elmaradt, ezúttal egyértelműen a mű mellé állt. A közönség tartózkodását úgy értelmezte, hogy az opera terjedelmi és művészi követelményei túlságosan magasnak bizonyultak a közönség számára (überfordern); egyben bizakodását fejezte ki, hogy a közönség a későbbi előadások során felnövekszik a „kolosszális szépségekhez”:

⁴² *Budapesti Visszhang*, 5 (1856 február 7), 51.

⁴³ *Pester Lloyd*, 1856. február 7.

⁴⁴ *Hölgyfutár*, 3 (1852), 1034.: „A Hugonották nagy fényvel adattak, pompás jelmezek, szép díszítmények, nagyszerű zene egyelőre lekötik a figyelmet. Éppen ezért az eredményről csak a második előadás után fogunk szólni, s most még csak annyit jegyzünk meg, hogy az előadás hét órától tizenegyedfélig tartott s a főuri párhajok jobbadán üresek voltak, vagy nagy kereskedők sat. által elfoglalva. Különben közönség rendkívül nagy számban.”

Ein Teil des Publikums konnte bei der ersten Darstellung nicht alle die kolossalen Schönheiten, welche sich in endloser Kette in dieser Oper aneinander reihen, fassen oder in sich aufnehmen; viele Schätze gingen ganz verloren, deren zündende Wirksamkeit erst in späteren Reprisen hervortreten wird.⁴⁵

Valóban, a zenedráma értékei estéről estére világosabban tárultak fel a közönség előtt:

Wir sagten in unserem ersten Referate über die Hugenotten, daß diese Oper erst nach einigen Vorstellungen ihre Zugkraft erhalten wird; wer sich von der Wahrheit dieser Aussage überzeugen wollte, hätte gestern morgens schon vor 9 Uhr an die Theaterkassa stehen müssen; das war ein Stürmen und Drängen und Treiben um Logen und Sperrsitze, wie es die Kassa noch selten sah, und doch war weder eine Loge noch ein Sitz mehr zu bekommen. Nach dem zu urteilen, wie sich der Enthusiasmus für dieses Oper steigt, dürfte sie ohne Zweifel noch zwanzig Male naheinander gegeben werden, und würde stets volle Häuser machen; und da sagt man, das Publikum hat keinen Sinn für gute Musik!⁴⁶

A játszottsági statisztika szerint a Hugenották kishíján beváltotta a *Pesth-Ofener Localblatt* jóslatát. Az 5. táblázat mutatja, hogyan festett az első hónapokban „a Hugenották-nak színpadunkoni zajos és hosszas diadalmenete”:⁴⁷

5. táblázat: A Hugenották első évada a Nemzeti Színházban

1852	november–december	9
1853	január–június	9
1853	szeptember–december	6

A bemutató hónapjában hétszer tüzték ki, amit a sajtó megértően, ha nem is lelkesen vett tudomásul;⁴⁸ a sorozat feltehetően hasonló ütemben folytatódott volna, ám a november 26-i előadásán a tenorista „Young a 4. felvonásban előforduló ablakoni kiugrása alkalmával úgy megsérté lábát, hogy nyolc napig föl nem léphet”.⁴⁹ Végelemzésben az első évad 18 előadását e „mű-kolosszus” esetében nagyon jó eredménynek tekinthetjük. Hogy nem érte el a *Hölgyfutár* által a pénztárnak kívánt harminc teltházas estét,⁵⁰ azért a tenorista lábficamánál súlyosabb testi rendellenesség közbejöttét is terheli némi felelősség: a Nemzeti Színházban 1852. december 18-án bemutatták s az évad hátralévő hat hónapjában 15 alkalommal játszották Verdi *Rigolettó*ját, melynek főszereplője tudvalévőleg púpos.

A *Hugenották* fogadtatásában egyértelműen érződött a zene primátusa; ezen az alapon már a bemutató kritikáinak némelyike a korábbi mű zenedrámai szuperioritása mellett érvelt a *Prófétával* szemben; habár a *Próféta* koncepciója egységesebb, a *Hugenottákban* a zenén keresztül közvetlenebbül ragadja meg a hallgatót mind a tragikus történeti, mind a magáncselekmény. A zenedráma magasabb emberi érdeke a *Hugenották* nagyszabású kórusaiban és együtteseiben nyilvánul meg, melyeknek kidolgozása az előadókra nagy, de hálás feladatot ró:

⁴⁵ *Pesth-Ofener Localblatt*, 1852. november 9.; hasonló szellemben *Der Spiegel*, 1852. november 9.

⁴⁶ Uo., 1852. november 14.

⁴⁷ *Pesti Napló*, 1852. november 17.

⁴⁸ *Hölgyfutár*, 3 (1852), 1070.: „A Hugenották színre hozatala temérdek költségbe került, s így gyakori ismétlése ellen semmi szónk, miután színházunkat rendesen szűkké szokta tenni. Különben is e daljáték minden tekintetben gyönyörű [...]”

⁴⁹ *Hölgyfutár*, 3 (1852), 1199.

⁵⁰ Uo., 1042.

Meyerbeer Hugonottái a hosszú várákozás után intézetünk állásához méltó fénnel és kiállítással került színre. Az igazgatóság sem fáradságot sem költséget nem kímélt, hogy operai játéksorozatába a művet úgy iktassa be, mikép az a legmagasabb műzslésű közönséget is tökéletesen kielégítse. [...] A összes személyzet új jelmezeit Franceschini bécsi cs.k. udv. operaszínházi főruhátárnok készítette, meglepő fénnel, eleganciával, s az akkori kor viseletét hiven visszatükrözö szabással. Az új dísztmények, melyek közül a 2-dik felvonási képek a leg szebb színpadi festmények közé tartoznak, Montini színházi festőtől vannak. S mind e külső fény csak halvány burokja a mű nagyszerű belső szépségeinek. A Hugonották zenéje talán még nagyobb diadallal járta be a világ színpadait, mint M-nek [sic] utóbbi szerzeménye, a *Próféta*. És méltán. Ha ebben a drámai zene kimértebb egysége s a dallam kedvelők divatizléséhez simulása a nagy közönséget hamarább megragadja: viszont a Hugonottákban Meyerbeer zeneteremtői phantaziája szilajabb, a drámai kifejezés a mélység és magasság pólusa in merészebb játékokat űz, a lyraság elérhetetlen kellemével bájolóbb, a színvegyület varázs szerűbb. Ki meríthetné ki azonban egypár szóccsappal e nagy zenetengert, melynek minden hulláma egy új gondolatot hoz, melyben a napsugár és vihar oly természeti nagyszerűségben állítja elénk szende és megrázó képeit. Gondolhatni, hogy ily mű előadása nagy erőket igényel, s valóban büszkék lehetünk, hogy e földadatot nemz. színpadunk oly mértékben is teljesíteni tudta, mint a szombati előadás tanusítá. Az előadás legmagasb nehézségei e dalműben kétségtelenül az együtt-énekekre nehezültek, és e tekintetben mind az egyes előadók, mint az ének- és zenekar kitűnően viselték magukat, ha voltak is hiányok, ezeket az első előadás minden méltányos néző előtt kimentheti. A katonák kara például a 3-ik felvonásban hiányos volt, de helyette ugyane felvonásban a sokkal nehezebb perlekedőkar remekül sikerült.⁵¹

A *Hölgyfutár* tudósítójának emlékezetében még a cigánytáncnak is inkább zenéje, mint látványra rögződik:

a cigánytánc zenéje pedig oly dévaj, s mégis oly érzékeny s misztikus valami, hogy a ki egyszer hallja is, soká, ne mondjuk örökre szívében cseng.⁵²

Ha a *Próféta* színházi korszakot nyitott Pesten, a *Hugenották* korszakot alkotott az operatörténetben:

Wie ein Koloß ragt dieses Meisterwerk aus dem Heere matter Opern hervor, welche die Neuzeit geschaffen. Die Schule, welche Meyerbeer damit eröffnete – das bewährt sich zu jeder Stunde, wo man wieder darauf zurückkömmt –, ist eben so erhaben in ihrer Tendenz und Basis, wie großartig in den Erfolgen.⁵³

A Nemzeti Színház új, magasabb iránynak kötelezte el magát a bemutató tényével és sikerével:

Im Nationaltheater wurde am vorflossenen Samstage zum ersten Male Meyerbeer's Hugenotten gegeben, und dürfen wir diesen Abend als einen der hervorragendsten bezeichnen, da nämlich mit diesem erhabenen Werke, der Kunstübung an diesem Institute, eine ganz neue Richtung gegeben wird.⁵⁴

*Ördög Róbert*ről azt hinnők, hogy a maga romantikus kísértethistóriájával s a zene tulajdonképp még nagyopera előtti tarkaságával már avittnak, túlhaladottnak tűnhetett az 1850-es évek *Prófétát* és *Hugenottákat* ismerő hallgatója számára. De nem így volt: a *Budapesti Hírlap* még 1857-ben is bizonygatta:

⁵¹ *Magyar Hírlap*, 1852. november 9. Hasonlóan nyilatkozott a *Divatcsarnok* az 1853. október 18-i előadás után: „Meyerber öt flvsos [sic] operája, a Hugenották – mely zenei nagyszerűség és mélységben még fölbe emelkedik a Prófétának – ismét megtölté a színházat.” *Divatcsarnok*, 1 (1853), 1176.

⁵² *Hölgyfutár*, 3 (1852), 1070.

⁵³ *Pesth-Ofener Localbatt*, 1852. november 9.

⁵⁴ *Pesth-Ofener Localbatt*, 1852. november 9.

Ördög Róbert, Meyerbeer zeneszerzői lángeszének a műértők egyetemes véleménye szerint legtökéletesebb teremtménye.

Hogy az ördögfi Róbert tömeges közönséget vonzott a színházba, azt a klasszikus művészet győzelmeiként ünnepelték; Meyerbeer mintegy zenei kultúrhéroszként jelent meg tekintetük előtt:

Noha az előadás Kaiser-Ernstné asszony [Alice] jutalmára történt, még pedig igen kedvező farsangi napon, hajlandók vagyunk mégis hinni, hogy azon részvétből, melyet az előadás iránt a színház minden zugát ezúttal igazán zsúfolásig megtöltött közönség tanúsított, a nagy mestert, Meyerbeert is illette habár egy kis részecske is. Szabadjon ezt a fővárosi közönség zene-műveltségi haladását bizonyító tényül följegyezhetnünk, s így ítélve a nagy érdeket az előadás iránt, nem lehet dicsérettel nem említenünk a színházi igazgatóság azon törekvését, a közönség műizlésének ez örvendetes irányát, a könnyű zenétől a classica felé, az ilyenek lehető legjobb szinrehozatala által táplálni, erősíteni, terjeszteni.⁵⁵

Klasszikusnak tűnt fel *Robert le diable* maradandósága miatt is: évtizedek alatt mit sem veszített hatóerejéből:

Amaz álló-csillag alatt Ördög Robertet értjük, Meyerbeerneк egyik legnagyobb szerzeményét. [...] Ördög Robert egyik élő példája azon igazságnak, hogy a valódi művészet halhatatlan, s története teljesen igazolja egy zenetudós azon állítását, miszerint Meyerbeer, valódi látónki szellemmel, műveiben mindent oly taktikával alkot, hogy azok az idő változandóságának nem esnek áldozatul.⁵⁶

Minden közelebbi magyarázat nélkül, magától értődően használta a klasszikus jelzöt a *Pesth-Ofner Localblatt* az 1853-as új betanulás alkalmával. Mint klasszikus műben, *Ördög Róbert*ben a *géniesz gondolata* ölt formát, mely mércét állít az előadás elé:

Die große Komposition Meyerbeer's Robert der Teufel wurde am verflossenen Mittwoch neu in Szene gesetzt, im Nationatheater zur Aufführung gebracht. Wir erkennen gerne das Streben an, das dem Einstudiren dieses Meisterwerkes zugewendet worden sein mag, nichtsdestoweniger müssen wir gestehen, daß diesmal ohne Verstand zu Werke gegangen wurde. Welch eine Besetzung! Ist es erlaubt ein klassisches Werk so häßlich zu machen? Herr Mazzi sang den Robert, gewiß mit sehr vielem Eifer und Wunsch zu befriedigen, aber *der Gedanke* [kíemelés tőlem TT] des „Robert“ wurde von ihm nicht erfasst.⁵⁷

Robert klasszikus, mert maradandó, és klasszikus, mert a legmagasabb rangú műfajt műveli a legnagyobbakhoz méltón: a lélektani tragédiát. Klasszikus, mert nem az érzékekre apellál, hanem az emberi lényeket ábrázolja, és mert a klasszikus forma szabályait a legdiabolikusabb pillanatokban is tiszteletben tartja:

Ördög Robert zenéje a legköltoőbb zene, melynek egyöntetűségét s jellemzetességét épp úgy kell csodálnunk, mint csodáljuk Correcchio [sic] képeit, Canova szobrait, s Homér hőskölteményét. [...] Meyerbeer nem ingerlő dallamokkal kívánja a füleket megbódítani, hanem hatni akar a lélekállapotok zenei festésével, mely neki mindig fényesen sikerül [sic]. E nagy zeneköltő nem kevésbbé ismerős a lélektannal, mint a jó tragoediaírók, s annyival bámulatosabb náloknál, mert a zene kisebb eszköz az érzelmek kellő kifejezésére, mint a szavak. Ördög Robert a legmagasabb képzelemmel írt zeneművek egyike. [...] E pokoli képek zenei festése könnyen bizarrá, s így tragikomikussá válhatott volna, ha Meyerbeer nem ismerné azon korlátokat és formákat, melyeket a zeneköltőnek átlépni sohasem szabad.⁵⁸

⁵⁵ *Budapesti Hírlap*, 1857. január 20.

⁵⁶ *Divatcsarnok*, 5 (1857), 89.

⁵⁷ *Pesth-Ofner Localblatt*, 1853. december 10.

⁵⁸ *Divatcsarnok*, 5 (1857), 89. A „jellemezesség” értékelése mintegy hallgatólagos viszontválaszként olvasható az *Oper und Drama* kifakadására a modern opera „karakterisztikája” ellen.

Mint örökéletű remekmű, a mű nemcsak a múltó időn győzedelmeskedik, de legyőzi a jelenbeli ellenséges körülményeket is (tudniillik a rossz előadást):

[...] annyi a zenei gazdagság, annyi a tűz és elevenség a Mayerbeer [sic] partitúrájában, hogy ennyi hátrány, ennyi ellenséges elem dacára is képes lefoglalni a hallgató figyelmét, képes élvezetet nyújtani az igaz zenekedvelőnek.⁵⁹

A klasszicitás fogalmához hozzátartozott a zene komolyságának eszménye; tartalmi vonatkozásokon túl ez mindenekelőtt Meyerbeernek a mű kidolgozására fordított különleges műgondjában nyilvánult meg. Mint a *Próféta* bemutatójának lenyűgözött hallgatója írta,

[Meyerbeer] műveinek előállításában mesteri szigorral jár el, mindenféle fölületesség, könnyendolgozás távol van tőle.⁶⁰

Meyerbeer mesterségbeli oszontenciója klasszikus helyek nyilván szándékos kihívásában is megnyilatkozott. A legnevezetesebbek egyike a három zenekar epizódja az *Észak csillaga 2.* felvonás fináléjában, amelynek előzményére a kortárs nem mulasztotta el rámutatni:

A 2-dik felvonás fináléja igen nehéz szerzemény, mert míg az egyik zenekar apró fuvolák, klarinétok és dobokkal, a másik zenekar trombitákkal, az egyik d-moll, a másik Esz-durban, s mindegyik külön indulót játszik, a rendes orchestrum s a dalkar a dessau-i indulót (B dur) adja elő egy időben; s nagy pontosság és öszevágó előadás szükségeltetik, hogy mindebből egy szép asszonanz kerüljön ki; épp úgy mint Don Juanban a báljelenetben, midőn a zenekarok Don Juan és Zerlina kettős dalának kísérete mellett egyidőben francaiset, menuettót és keringőt játszanak.⁶¹

Ami az *Észak csillaga 2.* fináléjában rendkívüli volt, a zenekarok polikorális szimultán összehangolása, az a meyerbeeri kompozíció „normális”, a nehézségeket nem halmozó szintjén éppen mint az „előre adott szigorú normák” kerülése, a texturák, metrumok, instrumentumok és együttesek egymásutánjának és keverésének szabadsága, kiszámíthatatlansága nyilvánult meg. A kompozíciós eszközök választékossága, komplikáltsága Meyerbeer zenéjét „nehézzé” teszi előadók és hallgatók számára egyaránt. Különösen, ha az olasz stílussal állították szembe:

Az ó évet Verdi közkedvességben részesülő Rigoletto operája fejezte be. Conceptiójában Auberszerű könnyed francia zene, helytel helytel lág olasz dallammal vegyítve. Vannak kik e dalmű zenéjét nem csak könnyűnek, hanem üresnek is találják. Meg kell jegyezni, hogy ez ítéletet Meyerbeer csodálata s a Hugonották gyakori hallása igen élesíti. Rigoletto, és a Hugonották drámai zene tekintetében úgy állnak egymáshoz, mint vízcsepp a tengerhez. [...] Mi lenne azonban a holdvilágos éjszakákon oly andalítón zengő gitárból, ha minden borbély legény orchestrumot vihetne kedvese ablaka alá?⁶²

Mai kottaolvasó nagy meglepetésére a zenei és színpadi látványosságaival együtt a *Hugonottákhoz* monumentalitásban, az *Ördög Róberthez* lélektani mélységben mégiscsak kevéssé mérhető *Étoile du Nord* bemutatóján is akadt, aki Meyerbeer zenéjét „nehéznek”, első hallásra megszokást igénylőnek találta; hogyan is lehetne ez másképp, vigasztalta őket a *Pesth-Ofner Localblatt*, hiszen itt nem valami olasz melodistáról, hanem élő klasszikusról – a jelen legnagyobb zeneszerzőjéről van szó:

⁵⁹ *Divatcsarnok*, 1 (1853), 1485.

⁶⁰ *Magyar Hírlap*, 1850. június 19.

⁶¹ *Pesti Napló*, 1856. január 31.

⁶² *Déliab*, 1 (1853), 63.

Jene Wenigen, die an Donizetti'sche und Verdi'sche Kost gewöhnt, nicht gleich jede Arie nachpfeifen konnten, werden nach mehrmaliger Anhören der Oper ebenfalls in den allgemeinen Beifall einstimmen. Sie mögen nur an den „Propheten“ und vielleicht an die übrigen *Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit* [kiemelés tölem TT] denken, wo es ihnen ebenso ergangen ist.⁶³

Korabeli színházi írók közhelyként ismételtették Verdi inferioritását Meyerbeerhez képest. Közöttük nem kisebb személyiség, mint a költő Vajda János. Budapesten vendégeskedő spanyol táncosokról írta:

Magasb, és szigorún művészi szempontból bizony nehéz is volna műszavakat találni magasztalásukra – Aranyvári Emilia úgy áll fölöttük, mint Meyerbeer zenéje Verdié fölött.⁶⁴

Meyerbeer korszakalkotó jelentőségének összefoglaló értékelését – minden bizonnyal az egyik legtartalmasabb, és bizonyosan a legszebb magyar szöveget Meyerbeerről – ugyan csak Vajdától idézzük:

Már általában véve a magasb zeneköltészet az újabb időnek aligha nem legkitünőbb vívmánya amennyiben a jelen emberiség életében ugyanazon helyet látszik elfoglalni, amit hajdan a homeridák foglaltak el, – s jellemző változás, hogy a szavak hatalmát a hangok bája helyettesíti. A Beethovenek, Mozártok, Meyerbeerek oly világot fedeztek föl, mely az emberi lélek csodálatosságáról hatalmasabb bizonyosságot teszi, mint a gőz-, lég-, és villany erejével tett fölfözödések. A költészet a gépies életből, a számítóvá lett észből, a gyöngévé lett szivből elköltözvén, csupán a természetben tartja fenn örök sátorát, és a fásult kebelre a szó elvesztvén hatását, a zenének érzéki költészete fejlődött ki. Az egyéni élet a szoros társadalmi szabályok rájárában megszűnt, és úgyszólván tömegessé lett; a szív uralmát korlátalanul az ész uralma váltotta fel a miveltebb rétegekben, – innen aztán természetes, hogy e szívekben a szó igazságának báját költészetét az ész tevén kizárólag saját élményévé, az érzelem költészetét, a szív tolmácsának szerepét a zene vállalta magára. A hajdankoriaké volt a vidámság, derűtség, a miénk a mámor, és ennek nyelvén a hűrok beszélnek hozzánk. Egy szóval, érzéki segítség nélkül mi búskomolyak, kedv nélküliek vagyunk, s pusztán szóbeli vigasztalással nem érjük be többé. Azért uralkodik oly nagy hatalommal Európa fővárosaiban a zeneköltészet, s egy Ördög Robert, Éjszaka csillaga operák születése oly esemény mai napság, mint hajdan egy nagy nemzeti hőskölteményé. Még az a szerencséje is van, hogy nyelve általános, nem kell lefordítani, csak minél többször hallani, és valóban, a füleknek jelenben oly fontos feladat jutott, hogy a legtöbb ember fején a leghálásabb, legnemesebb s legértékesebb tagot képezi.⁶⁵

1860-ban egy író a hatást regisztrálta, melyet Meyerbeer az új olasz iskolára gyakorolt. Hogy az összevetés egyik félnek se szolgált becsületére, azon a megjelenés fórumának ismeretében nem lepődünk meg. Mondanunk sem kell, az „újabb olasz iskola” 1860-ban kizárólag Verdít jelentette:

[Meyerbeer] az isteni szikrának hiányát mindinkább oly drasticus s sokszor nem költői dolgok s tárgyak előtérbe való állítása által igyekezett s igyekszik kipótolni, melyek az ő mesteri kezében ugyan még csak megjárták, de az utánzókéban csak a művészi izlés aláadására szolgálnak. Csak az újabb olasz iskola termékalmazára kell tekinteni, – melyek kisebb nagyobb mértékben mind az ő kifolyásai – hogy meggyőződjük s elszomorodjunk ez állításunk igazsága felett.⁶⁶

Meyerbeer korszakát a pesti magyar operaszínpadon a *Prófeta* nyitotta meg, az a mű, amelyben a koncepció szándékolt rendkívülisége, modorosnak is nevezhető *sajátossága* az előz-

⁶³ *Pest-Ofener Localblatt*, 1856. február 2.

⁶⁴ Vajda János: *Publicisztikai írások 1: 1855–1863*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. (Vajda János Összes művei 7.) A cikk eredetileg megjelent: *Nővilág*, 1 (1857), 186–189.

⁶⁵ Uo. A cikk eredetileg megjelent: *Nővilág*, 1 (1857), 742–743.

⁶⁶ Ábrányi Kornél: „Dinorah vagy a Plöermeli [sic] búcsu”, *Zenészeti lapok* 1 (1860), 63.

ményekhez képest minden bachanalt (*Ördög Róbert*) és fürdőjelenetet (*Hugenották*) számításba véve is hatalmas mértékben felfokozódott. Ezzel magyarázható, hogy a meyerbeeri opera „karakteressége” egyrészt revelációként, másrészt sokkhatásként érte a magyar operafelfogást. Meyerbeer egymás után viszonylag nagy időközökben nyilvánosság elé bocsátott műveit márcsak azért is mű-egyénekként és nem egymás variánsaiként fogták fel, mivel tárgyból, korból és jellegből következő szcenikai arculatuk is oly „jellemzetes”, összetéveszthetetlen volt. A Meyerbeer-operák sokat – jelentőségükhöz képest talán többet – emlegetett színpadi hatásai, napfelkeltéi, katonai parádéi, kecskéi és korcsolyái, meg a helyi és historikus színezet egyéb elemei kétségkívül a leglátványosabban követelték meg, hogy a színház és közönség tudatosítsa a művek karakteresen egyéni voltát. A pesti színház addig többnyire típusdíszletekkel dolgozott, melyeket operáról operára újra felhasznált; a negyvenes évek primadonnái még saját ékszerükkel léptek fel és ruhapénz fejében maguk gondoskodtak alkaturukhoz illő jelmezről, amit a kritika mint alakításuk részét dicsért vagy kifogásolt.⁶⁷ – Magától értődő gyalorlat volt ez, olyannyira, hogy ha az előadást új díszletekkel rendezték, azt a színház és a sajtó külön kiemelte, mint a *Hugenották* kiállításáról szólva is. A Loire-parti fürdőzés képét, a „legszebb színpadi festmények” egyikét, a *Hugenották* történelmi jelmezeit, a *Próféta* felkelő napját és összeomló palotáját, *Dinorah* kecskéjét és az *Afrikai nő* (Pesten technikailag rosszul megoldott) hajódíszletét éppoly kevésbé lehetett más operában felhasználni, mint ahogy az *Ein' feste Burg* vagy az *Ad nos* evidens módon nem volt más operába áthelyezhető. Hasonlóan összetéveszthetetlen, az egyedi darab, helyzet, személy individualizációját szolgáló kellékként ismerte fel a kortárs hallgató Meyerbeer partitúráinak a bizarrságig sajátos effektusait. Meyerbeer egyes operái összetéveszthetetlen individuumokként éltek a maguk évtizedes életét a színpadon; egyénekként, kik között mégis a szellem és a stílus egysége tapintható ki. Az, hogy a nagyoperák trilógiáját rejtett program, drámai vagy filozófiai elv kapcsolja össze, hogy ciklusuk vagy talán enciklopédiájuk az emberi állapot alapkérdéseire és az emberi alkat alaptípusaira kérdez és világít rá, nem maradt rejtve az 1856 és 1866 közötti évtizedből visszatekintő írók előtt. A nagyoperák egységének benyomását erősítette a mester utóbb végrehajtott vígoperai fordulata:

Meyerbeer [komoly operáiban] mondhatni [...] a drámai pathost azon pontig emelte, melyen túl az megszűnnék szép és művészileg lehető lenni. Ennek elismerése bírta rá Meyerbeert, hogy egy könnyebb genrét kísérsen meg.⁶⁸

A nagyoperai trilógia darabjai visszatekintve úgy jelentek meg, mint az ember társadalmi létének témájára írott változatok:

Meyerbeer az *Ördög Róbert*ben, a *Hugenották*ban s a *Prófétában* az egyén, a pártok s végre a tömeg szenvedélyének oly kifejezést adott, amelyre egy német zeneszerző műveiben sem találunk.⁶⁹

Mások szemében úgy különböztek egymástól az operák, mint a vérmérséklet alaptípusainak, a temperamentumoknak allegorikus festői ábrázolásai. Persze a kánon minden újabb

⁶⁷ Egy a számos példa közül: „Schodelné hosszas betegeskedés után ma lépett föl ismét, és művészetéhez méltón fogadtatott, hangja nem volt ugyan ment a gyöngélkedés minden nyomaitól, de hatályosb jeleneteiben mégis illelően áthatott. Némelyek a művésznőt öltözetbeli pongyolaság miatt szeretik vádolni, mi ellenben egyszerűséget mintául ajánljuk öt többi művésznőinknek, ki rendkívüli fényűzésüket kissé lehangolhatnák, ámde bocsánat ezeknek is, mert hiszen csak a honi műipar emelése miatt pazarolnak.” *Életképek*, 4 (1845. 2. félév), 577.

⁶⁸ *Pesti Napló*, 1856. február 2.

⁶⁹ Uo. A kritikus itt Wagner vitriolos jellemzésével ellentétben érdemül tudja be Meyerbeerek, hogy „kifejezést adott a tömeg szenvedélyének”. Vö. *Oper und Drama*, Erster Teil, Die Oper und das Wesen der Musik, passim.

bemutatóval gyarapodott, úgyhogy a következő bemutatóról írva a közvetlenül megelőzőben már újabb temperamentum örökérvényű metszetét ismerték fel. *Dinorah* kapcsán írta egy a *Zenészet*i Lapokénál sokkal érzékeny feuillettonista:

A közönség egy része többet várt, mert a Hugonották nagy szenvedélyét, a Próféta magával ragadó rajongását, az Ördög Róbert mesevilági bájos – és pokollal vegyített regényességét, és az Észak csillaga változatos tarka pompáját várta. – Csak azt nem várta, amit Meyerbeertől leginkább várhatott, s amivel e művében is leginkább meglepé a világot: saját szerű és többi művétől eltérő új eredetiséget.⁷⁰

L'Africaine sajátos eredeti színezetét ugyancsak jól érzékelték a kritikusok. Vadnay Károly okkal észrevételezte:

[...] új elem az Afrikai nő-ben a keleti zene.⁷¹

A művek individualitásával, azaz oszthatatlanságával a recepció pozitív oldalán nem került ellentmondásba az egyes operákban alkalmazott elemek történelmi, stiláris, műfaji és mediális diszparitása. Ez egyfelől a Meyerbeer–Scribe operatípus ösztönművészeti jellegében nyilatkozott meg. A *Próféta* egyik bírálata az eszközök felhasználásának totalitásában kulturális szándékot érzékel – nem egyszerűen alkalommal a Meyerbeer-recepció irodalmában:

Az előadás 6 órakor kezdődött, a függöny egy rövid előzene után föllebbent, és a vágyó lélek élvezte a nagyszerű műremeket, mely mint a kelő nap mindig több fényt és mindig több meleget áraszt el útjában. E műben a legnagyobb drámai élet s a legfensőbb zene egyesül, s hogy a pazarlás egy Salomonéhoz hasonló legyen, még plasztika, díszíték, festészet, erőművészet és optika által is emelve van.⁷²

A *Hugonották* zenei és érzelmi univerzalitása szolgált főérvként azok számára, akik az 1850-es évtizedben Meyerbeert az emberi szellem legnagyobbjai közé sorolták:

És valóban a Hugonották az emberi szellem teremtményeinek legcsodálatosabbjai közé tartoznak. Benne egyesítve vannak a szép művészetek varázsálmái, a költészet, zene és festészet a színi előadás dús életével, körülbeve a tánc tünde játékaival, a jelmezek ragyogó fényében és a csábító képzelődés édes csalódása által.⁷³

A színpadi hatás szinkretizmusának a zene eklektikája felel meg, a sokféleség, amelyet a jóindulatú hallgató 1850-ben a lelki-drámai egység megnyilvánulásaként értékelt:

Meyerbeer operájában a dallamszerűség nem kiváló elem, s mint alárendelt valami, zenéjének drámai élete által van elpalástolva – itt az érzelem az értelem mögött áll. Az egyes dalok harmóniáját, zeneművének egyetemes jellege irányozza és nem fordítva az emezt. Hangjai a szívet mellézve egyenesen a lélek rugóit ragadják meg, s ha más zenei talentom a guitarre-nak pengettyű hangjaival bibelődik, ő istennek legnagyobb egyházát, a természetet keresi föl, s ellesve az colhárfa nagyszerű himnuszát, ennek rendítő hangjait instrumentirozza.⁷⁴

4. Belső kedélyvilág vagy tünemény

Mint a barokk szent drámák, a *Próféta* is erkölcsi választásról szól, mely előtt a lélek áll, a morális dilemmát azonban a kor- és a helyszín szellemének megfelelően historikus allegória formájába foglalja. A magyar újságok kritikusai jól érzékelték Meyerbeer zenéjének

⁷⁰ *Családi Kör*, 1 (1860), 107.

⁷¹ Uo.

⁷² *Magyar Hírlap*, 1850. június 15.

⁷³ „Nevezetes férfiak életirati vázlata IV. Meyerbeer Jakab”, *Divatcsarnok*, 2 (1854), 496.

⁷⁴ *Magyar Hírlap*, 1850. június 19.

szakrális alaptartását. A *Próféta* bemutatóját valósággal adventi hangulat előzte meg; és a mű a legszentebb várakozásokat is kielégítette:

A Próféta első előadása nemzeti színpadunkon az egész várost mozgásba hozá [...]. Meg is telt a ház még néhány órával az előadás előtt, még pedig csordultig. [...] Az előadás 6 órakerkezdődött, a függöny egy rövid előzene után föllebbent, és a vágó lélek élvezte a nagyszerű műremeket, mely mint a kelő nap mindig több fényt és mindig több meleget áraszt el útjában. [...] Találón vettük föl im ezen hasonlatunkat: nap, melynek hevét érezzük, anélkül, hogy bepillanthathatnánk. Jelleme e zenének a vallásos fanatizmus, melynek sötét és mégis lángoló képét mindenütt mint alaphangot tünteti föl. Az anabaptisták éneke a sötét földgöngy, melyre a szerző a legváltozatosabb nagyszerűségeket – egy világot emelt. Vihar és tengercesend, paloták és tarka virágok, élet és halál van erre ültetve, s mindez hangokba olvasztva fel, anélkül, hogy szokott képük s a rendes benyomás, mit előidézni szoktak, megváltoznék.⁷⁵

Néhány nappal később feltételezhetően ugyanaz az író két tényezőt azonosított a *Magyar Hírlap* hasábjain, melyek a mű – illetve általában a Meyerbeer-életmű – szent karakterét biztosítják: epikus-mitikus tárgy – amely vallási cselekmény potenciális hordozója – és a tárgyat a historikus hagyaték segítségével mimetikus-reprezentatív módon inszenáló zene. Az opera műfaját a tárgy és a tárgyat megélhetővé varázsoló zene világdramává növeli, és ezzel a szupraonálással hegeli értelemben megszünteti (Aufheben): a kor paradigmatis operája nem opera, hanem oratórium:

Meyerbeer [...] munkásságának küzdteréül az egyházi elemű zenébe burkolt eposi alapot választá ki. [...] Két szóval e művet alap-hangjánál fogva tán jobban és találóbban jellemezni nem is lehet, mint ha azt mondjuk róla, hogy az egész egy nagyszerűen *dramatizált oratórium*.⁷⁶

Az oratórium paradox műfajnak számított a 19. században: előadása valójában elbeszélhetetlen (misztikus) tárgyaknak; feloldhatatlan ellentmondás, amit a műfaj a scenikai reprezentációról való lemondással reprezentál. Színpadi oratóriumukkal Meyerbeer és Scribe megszegték a scenikai reprezentáció tilalmát, pontosabban szólva, ellenkezőjére fordították: abban a meggyőződésben, hogy a modern színházművészet képes mindent ábrázolni, az oratórium negatív totalitását pozitív totalitással cserélték föl; az összművészet színpadi egyetemességében bízva, túlábrázolták az ábrázolhatatlant.

Az oratórium újradramatizálása ellentétes reakciókat váltott ki a szemlélőkből. Egyesek a mű belső erejének kifejeződését látták a külső pompában, mások csak az „imponálás” eszközét. A *próféta* bemutatója után fogalmazódott meg először, de távolról sem utoljára a különöségesség vádjá Meyerbeer ellen:

Azonban éppen e külsőségekben áll egy részben az opera érdemlett korszerűsége, s minthogy Meyerbeer maga ujjal mutat rá, hogy a külsőségekre kiváltképpen számol, s azokat operája szükségképi alkatrészeül teszi. Ilyenek az obligát nap feljövétel, a korcsolyázás, a táncok, a tömeges díszmenetek, koronázási ünnepély s végre az egész palotának összeragyása. Mindezt nem rosszállásul említjük fel. [...] Ha Meyerbeer e külsőségeket a legterjedtebb mértékben és egész az összehalmozásig használta, csak a kor követelményeinek felelt meg, de egyszerűsége oly tetőpontra jutott, melyen túlmenni nem lehet többé anélkül, hogy a költői vagy zenemű nevéseges gunyora ne legyen önmagának.⁷⁷

A kiábrándulás szele csap ki Jókai korábban már idézett színházi leveléből. Nem a premier után jelentette meg; az alkalmat az íráshoz az 1858-as felújítás kínálta. Ennyi év távolából a

⁷⁵ *Magyar Hírlap*, 1850. június 15.

⁷⁶ *Magyar Hírlap*, 1850. június 19.

⁷⁷ *Pesti Napló*, 1850. június 17.

beszámoló sokkal inkább leszámolássá alakult – Jókai nem egyetlen, mégoly jelentős színpadi aktusról referált, hanem egy egész korszakot, ahogy ő nevezte, a *Próféta*-epochát szóltotta fel számadásra. Szemében a hamis érzékű kor jelképe volt a *Próféta*, embléma, mely elvarázsol, míg a *bűbájos* szerzők, Meyerbeer és Scribe által effektusokból kikevert összehatása tart, de a hatás múltán a varázs szemfényvesztésnek bizonyul, akár a cirkuszé, amit Jókai nem célzatosság nélkül állított be, mint a *Próféta*-epocha előfutárát:

[...] azóta a proféta sem az igazi hamis-próféta, hanem hamisnak is hamis proféta, az anabaptistákat egészen kiismertem s egy cseppet sem félek tőlük többet, Fides ékszereit megtudtam, hogy festett cinből vannak, a korcsolyatáncban többet buknak már orrukra, mint korcsolyáznak, a napkelte is elfancsalodott már [...], s a királyi palota olyan rongyossá lett, hogy meg sem látszik rajta egy kis összeomlás. S az egész opera olyan unalmas, és olyan hosszú, hogy az ember alig tudna valakinek tanácsot adni, hogy az elejét ne nézze-e meg, vagy a végét. [...] Hajdan két pengő forintjával állt ember hátán ember a proféta zászlói alatt, most meg félig van a színház emberrel, annak is jó része ingyenjegyes, és ennek a fele meg kritikus: az pedig nem tud egyebet, mint fitymálni. Sic transit gloria mundi.⁷⁸

Elragadtatott véleményeket és fenntartásaikat hangoztató ellenvéleményeket tehát már a Meyerbeer-recepció első évtizede szembeállított egymással, valamivel talán élesebben, mint más szerzők kritikai fogadtatásában, noha a „karakterisztikus” opera időszakában a lapok színi tudósítói sokszor más szerzőket is igen sarkított formában ítélték meg- és el. Azonban míg például Verdinek a magyar sajtóban – részben állítólagos Meyerbeer-epigon volta miatt – valóságos vesszőfutáson kellett átmennie,⁷⁹ a Meyerbeer „eklektikájáról” és „hatály-vadászatáról” folytatott viták az 1850-es években legfeljebb azt tették kérdésessé, vajon aki ezen eszközökkel él, a klasszikusokkal valóban egyenrangú géniusz-e, vagy csak „korunk legnagyobb mestere”. A *Pesti Napló* 1850-ben (tehát a *Hugenották* megismerése előtt) hevesen tiltakozott ellene, hogy Meyerbeert a klasszikusokkal mérjék, de nem vonta kétségbe, első ő a kortársak között:

[...] ki kell mondanunk, miszerint a Próféta Meyerbeer egyéb ily fajú operáival együtt, az érzelem és indulatok hű festésére, művészi egyöntetűsége egy Mozart műveivel, vagy [...] a zeneérzésnek mélységére nézve egy Beethoven teremtményeihez nem mérhető. Ha azonban ugyanez kor egyéb zeneszerzeményeihez hasonlítjuk a Prófétát, akár annak ezek feletti felsőségét, eredetiségben, művészi hangszerezésben, dallamban és harmóniában való gazdagságát, be kell vallanunk, akkor Meyerbeert mint kitünő óriást a törpék közt, tisztelettel kell üdvözlönnünk.⁸⁰

Már az *Észak csillaga* bemutatóján sokan vélték felismerni, és ítélték el az effektushajhászást, mint Meyerbeer munkásságának alapmotívumát. Így a jól érzékelhetően wagneriánus szellemű *Pester Lloyd*:

Meyerbeer strebt, sobald er nur die Feder nãßt, nach Effekt [...].⁸¹

Ugyanezt visszhangozta a *Zenészet* *Lapok*, ugyanakkor mintegy koncedálta Meyerbeernek, hogy tehetsége révén felül képes emelkedni saját rossz ösztönein:

M. maga sem volt ment a túlfeszített s minden áron való hatáskereséstől, az érzékiesség, látványosság túlbecsülésétől, a valódi művészeti erő s kifejezés háttérbe szorításával. De ő tudta uralni a legabszurdumabb szituációkat is tehetségével, s nála mindig volt valami, ami érdekelhette a szakértőket is [...].⁸²

⁷⁸ L. a 26. jegyzetet.

⁷⁹ Verdi fogadtatásáról lásd Várnai Péter: *Verdi Magyarországon*, Budapest: Zeneműkaidó, 1975.

⁸⁰ *Pesti Napló*, 1850. június 17.

⁸¹ *Pester Lloyd*, 1856. február 7.

⁸² Á[brányi] K[ornél]: „Meyerbeer Jakab életrajza [...]”, *Zenészet* *Lapok*, 4 (1864), 281–287.

1866-ban ugyanezt már történeti távlatban fogalmazta meg a népszerű színházi író, Vadnay Károly:

Nagy taktikus lévén mindvégig, a hatásnak mindig új meg új eszközeit bírta ő felfedezni. Meglepő elemekkel frissíté fel költészetét, most egyházi éneket, legendákat, ódon indulókat, majd bretagnei dalokat kutatva föl, s azokat sokszínű stíljébe olvasztva.⁸³

A *Pester Lloyd* ugyan még *L'Africaine* bemutatója alkalmával is az univerzalitás zálogát ismerte föl a meyerbeeri eklektikában:

Eine gewaltige Universalität kommt ihm dabei zu Hilfe, die kaum zu übersehende künstlerische Fülle, welche die ununterbrochene Arbeit des Jahrhunderts aufgehäuft, nimmt er in einem Umfange für das gesungene Drama in Anspruch, wie keiner vor ihm. Die süße italienische Cantilene mit dem sie umschimmernden Fioriturenschmuck, die schlagkräftigen Rhythmen und dramatische Stichworte der französischen Deklamation, die edlen Schätze, welche der deutsche Geist im Reiche der Harmonie gehoben, Kunst- und Volksgesang, das Orchester der Meister und die vom Virtuosen jedem einzelnen Instrumente abgerungene Effekte – Alles mußte seinen Zwecken behilflich sein.

Az utolsó mondat kétértelmősége azonban figyelmeztet, az univerzalitás fogalmának az író 1866-ban immár nem tulajdonított pozitív tartalmat. Valóban, a folytatás immár egyértelműen foglal állást az igazság avagy effektus kérdésében:

[...] der Effekt war ihm [Meyerbeer] wichtiger als die Wahrheit. Nach diesem Grundsatz entstand Die Afrikanerin. Große Welthistorische Thatsachen und wieder die blendende Pracht der indischen Märchenwelt, mitten drinnen Figuren welche die größten Kontraste bilden – das ist ein Boden, ganz geschaffen für die Phantasie Meyerbeer's, denn aus ihm konnte sie eine Fülle der bestickendsten Gebilde emporschließen lassen.⁸⁴

Tény, hogy a „hatály-vadászat” dominanciáját Meyerbeer költői–kompozicionális attitűdjében észrevételezték már Wagner Meyerbeer-értékelésének nyilvánosságra került (1852) és feltételezhető ismertté válása előtt. Látni fogjuk a zenekar funkcióját megvilágító idézetekben, hogy volt, aki már 1850 nyarán, a heveny *Próféta*-láz idején Meyerbeer egész művészetének jelképét látta a hamis próféta alakjában – azon művész szimbólumát, aki nem a mű belső igazságával győz meg, hanem külsőséges effektusaival vakít el. Esztétikai általánosítást kísérel meg és a francia kortárs művészetben keresi Meyerbeer mintáit és párhuzamait a *Divatcsarnok* 1854-ben nevezetes férfiakra szóló sorozatának Meyerbeer-fejezetében, ugyancsak meglehetősen korai időpontban:

Lehetetlen át nem látni M. szerzeményeinek rokonságát az új francia költészet és művészet terményeivel, s hogy miként valamely bizar természeti hűségű festvény, úgy M. is hatály-vadászat által megvesztegetett árnyékolt erőre mutat, mely borzaszt, ahelyett hogy megrázkodtasson, pokoli szépség, mely a francia művekben bevallott előnyeik kívül még jellemmel bír, bár nem belülről kifejlesztve, de annál inkább megállapítva gyakorlati tekintet és szemlélés által, mely azonban annál biztosabban hat, mivel a belső kedélyvilág subjectiv teréből kilépve, a tünemények közepett foglal állást.⁸⁵

„Belső kedélyvilág”, vagyis a művészi közlés bensősége, tartalma, igazsága és „tünemény”, vagyis külsődleges művész hatás – a Meyerbeer-recepció késői korszakában a nyilvános felfogás egyre erősebben az ellentétpár második tagja irányába tolódott el.

⁸³ Vadnay Károly, „Egy hét története. Február 11.”, *Hazánk és a külföld*, 2 (1866), 125–127.

⁸⁴ *Pester Lloyd*, 1866. február 17.

⁸⁵ *Divatcsarnok*, 2 (1854), 494.

Külön fejezetet képez a Meyerbeer-recepcióban az első magyar zenei folyóirat vonatkozó tartalma. A *Zenészet*i Lapok 1860 őszén indult, szellemét és hangvételét 1867-ig Mosonyi Mihály szabta meg. Mosonyi és legfőbb fegyverhordozója, Ábrányi Kornél életre-halálra elkötelezték magukat Wagner és Liszt irányának. Meyerbeerral kapcsolatos negatív álláspontját Mosonyi a lap indulása után nem sokkal „A zene költő élete s működési tere” címmel megjelentetett elvi cikkeinek egyikében addig szokatlan – mondhatni wagneri – izetlenséggel fogalmazta meg:

De ellenben vannak oly tünemények a művészet világában, melyek valóságos rejtélyeknek nevezhetők. Ilyenek pl: Rossini és Meyerbeer. Rossini megszűnt irni, midőn a siker legfőbb tetőpontjára ért. Ellenben Meyerbeer ennek ellenlábasa lőn. Ő zeneköltészetének délpontját Hugonottájával érte el, de azért e mű szerzése óta az igazi s hamis művészeti hatásoknak mindenféle emeltyűit felhasználja, hogy hiúsága kielégítve legyen; vagy hogy egy új milliónak még hiányzó 10 frankját kiegészíthesse. De amennyit egy részről nyer, más részről annál többet veszít zeneköltői jelentőségének gazdagságából. [...] Ha e két zeneköltő egymással szerepet cserél; azaz: ha Rossini még tovább ír, Meyerbeer pedig elhallgat, talán sokkal jobban történt volna. Mert így úgy tűnik föl, mintha amaz első babérait féltene, a másik pedig mintha valódi francia bűvös kenőcsök, s hamis hajfűrtök segítségével az örök ifjúság álarca alá akarná elrejtetni teremtő művészetének kimaradhatatlan redőit. De bármint legyen is, annyi igaz marad, hogy egyik sem volt közölköz valódi ihletett szolgálja a művészet szent oltárának, mert ha igazán azok lettek volna, úgy lehetetlen, hogy még ma is ne lennének azok.⁸⁶

Első konkrét alkalmat a Meyerbeer-ellenes álláspont kifejtésére a *Dinorah* bemutatója kínálta a lapnak. A *Zenészet*i Lapok (és a vele messzemenően egyetértő *Pester Lloyd*) igyekezett ugyan megadni a partitúra részletszépségeinek kijáró elismerést:

Nem állítjuk – de dőreség is lenne azt állítani – hogy M. e művének zenéje rossz, vagy érdek nélküli. M. nem írhat egy minden bírálat alatt álló szövegre sem rossz, vagy oly zenét, melyben érdekes dolgok, figyelemre méltó hangszerelések, s mesteri kezet eláruló kidolgozás nem lenne.

Sőt egész odáig elment, hogy elismerte, Meyerbeer *Dinorah*-ja minden lehetséges *Dinorah*-ok legjobbika, habár az ihlet hiányát lépten nyomon elárulja:

Legyen elég annyit záradékkul, mint meggyőződésünket kijelenteni, hogy elismerjük miszerint a *Dinorah* szövegére Meyerbeernél senki sem írt volna a közönség számára behízalgóbb zenét; s hogy ritka szakavatottsággal van a zenekar is kezelve, melyben sok meglepő hangszerelési részlettel találkozunk; de mindamelllett a művészi világ előtt okvetlen leggyengébb hatású műve marad a maestrónak, s nagyon észrevehető rajta a kidolgozási kedv s ihlettségnek hiánya.

A lényeges kijelentést azonban a kritika zárópasszusai tartalmazzák; ezekben Ábrányi az irányt dezavuuálja, melynek veszedelmes és művészetellenes végtermékét pillanthatni meg az ártatlan bretagne-i pásztorlány balladájában:

A zenevilág azonban még is sokat tanulhat belőle. Megtanulhatja hogy mi valódi szép, magasztos, művészi, M. előbbi dalműveiben, melyet utánozni lehet s kell is; ellenben azt is, hogy e dalművében mi az, mit habár M. írt és használt is, még is veszedelmes s művészellenes elv s irány lennék elfogadni vagy éppen követni.⁸⁷

Mind a *Zenészet*i Lapok, mind a *Pester Lloyd* abszurdnak bélyegezte a vígopera műfaját, konkrét részleteiben pedig megsemmisítő bírálatot mondott a *Pardon de Ploërmel* szövegéről; a *Pester Lloyd* szerint a szöveget „Langweiligkeit und Blödsinn, Absurdität” jellemzi s az, hogy „sämtliche handelnde Personen einer gesunden Verstandestätigkeit ermangeln”.

⁸⁶ *Zenészet*i Lapok, 1 (1860), 89–90.

⁸⁷ Uo., 1 (1860), 69–71.

Hogy a negatív értékítélet a szövegen alapult, az nem egyszerű operakritikus impotenciából táplálkozik, hanem elvi kiindulást árul el. A *Zenészet Lapok* kritikájának második része rövid operaelméleti bevezetésében meg is nevezte, hogy az elvi alapokat

Wagner Richárd széptani értekezései, polémiái, s gyakorlatban is fölmutatott – s az eddigiektől eltérő új alapra fektetett – dalművei

adják. Meyerbeer negációja tehát kimondottan az *Oper und Drama* elméleti alapvetésére épült, s ez világossá teszi a Meyerbeer-értékelés mögött meghúzódó ítéletet: a régi Meyerbeer, mint Wagner előfutára, tagadhatatlan érdemeket szerzett, de ezen érdemeket eljuttassa az újabb (*Hugenották* utáni) Meyerbeer, aki csak tévelygőnek minősülhet, amennyiben a maga útját járja és nem követi a Wagner által megtalált és meghirdetett művészeti igazságot. (Rosszabb esetben Meyerbeer Wagner-plagiatornak minősült: a *Dinorah* mindkét wagnerianus elemzése utal a nyitány állítólagos Wagner-kölcsönzéseire.)

Mindjárt a nyitány megragadja figyelmünket, s a függöny megöl a zenekar zajába beillesztett búcsui karének mindenestre szép, magasztos eszme, s új is, kivált ha kissé a Tanhäuser [sic] alapeszméjére nem emlékeztetne. Általában, nagyon sok van a nyitányban, valamint az utolsó felvonás vég jelenetében is, amely nagyon emlékünke hozza Wagner zenéjének sajátosságait; ilyen különösen benne a vihar hangszerelése, hol csaknem ugyanazon hangzati összekötéseket találjuk, melyek a Tanhäuser nyitány Vénusz-hegyi részében előfordulnak.⁸⁸

Ideológia által indukált értékelésekkel nem ritkán előfordul, hogy miközben a saját eszményeket (hiábavalólag) számonkérlik, érzéketlenül haladnak el a tárgyalt mű valódi iránymutató nívója mellett. Különösebben nem lep meg, hogy a *Zenészet Lapok* wagnerianus elfogultságában elvakultan megy el a *Pardon de Ploërmel* legfőbb eredetiség-értéke mellett; más fórumok viszont annál inkább kiemelték a vígopera eredetiségét. A kritikusok némelyike felismerte *Dinorah* lélektani újdonságát: hogy az elbeszélés fogalmi-képi síkon nem, csak a zene jelképiségében válik teljes mélységében percipálhatóvá:

De ki gondol itt, ezen bűvös megragadó és eredeti zene mellett a szövegre? Ki gondol még a kiállítás pompájára, a hegyi sziklák, vízesések, holdfény, borongó felhők és más színpadi látományokra is, ha egyszer a zenének átengedé magát? A lélek ezen gazdagsága mellett minden szöveg szegény, s minden külső pompa csupán üres szemkápráztatás.

Érzékelték a koncepcionális újdonságot a formálásban: a történet előzményét a nyitány beszéli el, amely ennek érdekében kilép a tiszta hangszeresség keretéből; az epikus nyitány révén viszont az opera kilép a színpadi zene köréből, és tisztán zenei elbeszéléssel egészül ki. Méltán emlegettek ezzel kapcsolatban a kortársak programzeneiséget.

Mindezen esemény előzménye a tulajdonképpeni dalműszövegnek, s csupán a nagy nyitány által van kifejezve annyira, amennyire csak cselekményeket hangszerek és pusztá ének által kifejezni lehet. [...] Meyerbeer e nyitányt lángelméjűleg írta meg. Stylje a legsajátosabb vegyülete az idillnek, templomi zenének, a bájos dalhangoknak és a romboló viharoknak. Egészen új világ, miről a Ploërmeli búcsu előtt sejtelmünk sem volt. A hangszerek bámulatos ismerete és fölhasználása azonban Meyerbeer előtt ezuttal nem látszott elégnak. Ő egészen új gondolatra jött; a nyitányba bele vegyíté a karok búcsújáró énekét, mely oly ihletteljes, egyszerű és természetes, mintha nem emberi torok, hanem a lég zendülne meg. Mintha ez az ének nem is a leeresztett függöny mögül, hanem egyenest az égből jönne, mint egy mennyei vígasz a kitombolt földi zivatar után. – Majd újra a hangszerek zendülnek meg, és az alap gondolat százféle

⁸⁸ Uo., 70. A *Pester Lloyd* a nyitány „Blechharmonie” és „geteilte Violinen” hatásaiban fedez föl Wagner-befolyást (1860. november 20.).

változatokban bolyongja be a hegedűk és gordonkák húrjait és a fúvó hangszerek öbleit. Ez nem csupán mestermunka, ez egy új zenevilág fölfedezése.

Megfogalmazták, miben áll a *Dinorah* „karakterisztikuma” a korábbi Meyerbeer-operákkal szemben – a Magyarországon újra meg újra aktuálissá váló archaikus népiességben:

De minket legjobban meglepett azon bűvös, titokteljes, szokatlan formájú legenda, melyet Dinorah a második felvonásban a dudásnak énekel. Mondják, hogy ez nem is lehet új szerzemény, valami régi, letűnt világ maradványa, melyet M. nem teremt, csak föleleveníthetett. [...] a Bretagne-i népköltészet világához aligha tartozik. A hallgató nem bírja megtanulni és mégis mindig fülében és szívében cseng, épp mint a bucsújárók éneke is. [...] Az Éjszaka csillaga tarkább, változatos, s bizonyos katonai zajjal és pompával kérkedő csillogóbb mű, de ihletre, genialitásra és eredetiségre nézve [...] a Ploermeli bucsu mögött messze hátra marad. Az zajos, mint a katonaelet, ez eredeti és költői, mint a népvilág.⁸⁹

A *Családi Kör* írója kimagasló irodalmi színvonalú esszéjében részletesen és érzékenyen taglalta, a lokálkolorittal színezett balladeszk népiességgel Meyerbeer ismét mintát adott a távolabbi jövőnek akkor, mikor Európa operaszerzői még csak a *Hugenották* és a *Próféta* tanulmányainak feldolgozásánál tartottak. Ha nem ismernék a kritika dátumát, az alábbiakról azt hihetnénk, hogy a következő századforduló Jugendstil-folklorizmusának esztétikai programját fejt ki az 1860-as opéra comique motívumaiból, beleértve a Székelyföld zenei folklorjának felfedezését, ameddig Bartók Béla 1907-ben fog eljutni:

A Ploermeli bucsu-ban ne keressük a Hugenották azon tragikai zenegondolatait és csinos kifejezését, melyeket Scudo a „Revue des deux mondes”-ban „a zeneköltés domborművének” nevez; hanem keressük a népies elemeket, a naivságot, idillt, az ájtatost és bűvöst, melyeket Meyerbeer ezuttal csodálatosan összhangzó műformában mutatott be. Mint ilyen, a *Ploermeli bucsu egy operagenre kezdete* s már mint kezdet is, bevégzett mestermű. Minél többször fogjuk hallani, annál több-több szépségét fedezendjük föl [...] mert ilyen őseredeti művek hatásának az idő nem árt, sőt használ. Hogy nálunk e tetszés nem oly általános, mint Párizsban, az igen természetes. Nem csak azért, mert zenei ízlés és művészi képzettség terén sokkal hátrább állunk, hanem azért is, mert hiszen Bretagne az övék, mint a hogy miénk a regék, dalok és ősiségben szintén gazdag székelyföld. Idegen éghajlatok termékei – bármily csodásak legyenek is – eleinte a szokatlanság bizonyos nemével hatnak ránk; csak később szokjuk meg, szeretjük és bámuljuk szépségeiket.⁹⁰

Meyerbeer halála alkalmat adott az álláspontok újrafogalmazására, az antimeyerbeerianus párt részéről a haláleset diktálta mérsékelt tónusban. De az önmérséklet nem akadályozta a *Zenészeti Lapok* szerkesztőségében gyülekező szkeptikusokat és ellenfeleket, hogy Meyerbeer helyét a wagneri operatörténeti gondolkodási- vagy inkább megváltás-modell alapján jelöljék ki; elkerülhetetlen volt, hogy ebbe belevetítsék a Meyerbeer és Scribe operai allegorikájának mitologizált bináris oppozícióit is:

Weber K. M. később nagy lett német irányú zeneköltő; geniusának elévülhetetlen monumentumait hagyta hátra remekműveiben s megalapítója lón a klasszikus romantikus német dalműirálynak. Meyerbeert hűtlenséggel vádolják honfiai a honi művészet műzsája iránt, s bár elismerik felőle, hogy nagy tehetségével sikerült az olasz, francia s német zene elemeiből valami meghatározhatatlan keverékű irányt feltalálni, melynek – leginkább a külső érzékiségre alapított – hatásait kizárólagosan csak is ő tudta érvényesíteni, mégis előtűk a dalműköltés te-

⁸⁹ *Hölgyfutár*, 11 (1860), 1203–4.

⁹⁰ *Családi Kör*, 1 (1860), 107. A *Családi kör* színházi kritikusa nem rejtette véka alá, hogy irritálják a *Zenészeti Lapok* okoskodásai Meyerbeer rovására: „Dinorahról már sokat beszéltünk, de még nem eleget. Mindig új szépségeket fődözünk fel benne, s egyik legnagyobb dicsősége kétségkívül, hogy néhány pápaszemes zene-moly egyre ócsárolja, mint egykor a kreamsi orgonista – Beethovent.” *Családi Kör*, 1 (1860), 176.

rén Weber K. M. az igazi próféta, s Meyerbeer az anabaptista. Mennyiben van igaza egészben a szigorú de lelkismeretes német műkritikának? igazolják Weber K. M. hervadhadlan babérai, melyeket az általános elismerés évtizedek óta tűz emléksobrára, míg Meyerbeer művei, minden világalumuk s óriásmérvü hatásuk dacára, nem egyszer találkoztak s találkoznak a részrehajlatlan művészet fagyasztó bonckésével.⁹¹ [...] S e két tábor Németországban maiglan is szemközt áll egymással, sőt Wagner R. óriás lángelméje feltűnte óta, még elkeseredetebben mint valaha, s ha a mérleg állását igazságosan akarjuk megítélni, meg kell vallani, hogy a tekintélyesebb, irányadóbb rész szavazata aligha nem a M. irány hátrányára fogna kiütni.⁹²

Bármit jósolt az igaz próféta (W. de nem Weber) táborá, Meyerbeer művei a 19. század utolsó harmadában a repertoár stabil része maradtak. Ezért stabil motívuma maradt a napi operakritikának is Meyerbeer klasszikus formátumának kérdése. E kérdésre adott válaszokban hangsúlyosan szerepelt az igazság vagy effektus dichotómiája, mint a *Próféta* 1865-ös repézije után:

Január 21-én általános bérletszűnettel, rendkívüli előadással s új betanulással Meyerbeer Prófétája adatott, mely zsúfolásig megtölté az egész színházat. Meyerbeer ezen operája egy magasabb pont felé törekszik ugyan, de minden kiváló nagy tehetsége mellett sem sikerült benne mindazon kellékeknek megfelelni, melyek egy valódi klasszikus mű előállítására szükségeltettek. Itt az igazság a dallamok szépségével nem jár mindenütt karöltve, ahol pedig igazság létezik, ott meg hiányzik sokszor a magasztosság, és a költészet! Dallamrészei nem oly megnyerők mind [sic] Ördög Róbertjében; igazság-kifejezése pedig mélyen a Hugenották alatt áll.⁹³

Minden idők kritikusai hajlanak rá, hogy művek elemző értékelésében művön kívüli premisszákból induljanak ki, legyenek azok saját előzetes ítéleteik, vagy előzetesen begyűjtött valós vagy téves információk. Meyerbeer kivételes, mondhatni mítikus státusa (úgy is mint a igaz, úgy is mint hamis próféta) felfokozta a vele kapcsolatos információk, ezeken belül a hamis információk mennyiségét, melyek egy-egy műve megjelenését megelőzték. Különösen megnehezítette az információk igazságtartalmának ellenőrzését a szembeszökő aktualitás, melyet a Meyerbeer-életmű egyes darabjainak megjelenésükkor élveztek. Aktualitásokban sokszor érvényesült valami sajátos, zseniális öntörvényűség. Lehetséges, hogy *Észak csillaga* szándékosan rájátszott a krimi háború politikai időszerűségére; azonban tudvalévő, hogy a *Próféta* megjelenésének félelmetes történelmi időszerűsége Európa bukott forradalmi után, legfeljebb csak a bemutató időzítésében következhetett tudatos törekvésből, hiszen a szövegekönyv és a kompozíció jelentős hányada jóval korábban készült. Az évtizedes késlekedésről utólag inkább az a benyomásunk, hogy valamiféle ösztönös megérzésből táplálkozhatott: mintha Meyerbeer tudta volna, a *Próféta* próféciájának még nem jött el az ideje. *Az afrikai nő* orientalizmusa még hosszabb inkubációs periódus után találta meg a maga csattanós aktualitását a gyarmatosítás korszakában.⁹⁴ Ellenfelei Meyerbeernek ebben az esetben posthumus aktualitás-érzékét opportunizmusként, számításként dezavualták:

Azt lehetne mondani, hogy Meyerbeer e művét 20 évig scenirozta. [...] Scribe és Meyerbeer pompás és mindig csalahatalan eredményű taktikát tudtak követni, valahányszor egy-egy – korszerű eszméktől, még soha nem látott színpadi díszletek, gépezetektől, és soha nem hallott hangszerezési hatásoktól saturált – nagy operát kellett Párisban a világ színpadai óceánjára bocsátani [...].⁹⁵

⁹¹ *Zenészeti Lapok*, 4 (1864), 265–267.

⁹² Uo., 281–287.

⁹³ *Zenészeti Lapok*, 5 (1865), 135.

⁹⁴ Albert Gier: „L’Africaine und die Ideologie des Kolonialismus”, in: Sieghart Döhring – Arnold Jacobshagen, (szerk.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber: Laaber Verlag, 1998, 134–147.

⁹⁵ *Zenészeti Lapok*, 6 (1866), 169.

Noha a kritikusok többsége agglomerátumszerűnek, laza szerkezetűnek érezte *L'Africaine*-t, és a sajtóban nagy divatja volt a pályának a *Prófétával* kezdődött „hanyatlását” megállapító átalány-ítéletnek, a mű, önmagában is és helyiértéke szerint is elégséges jelentőséggel bírt ahhoz, hogy méltóképp zárja le a Meyerbeer-bemutatók sorát, a 19. század egyik nagy európai színháztörténeti láncolatát:

Freilich nimmt die Partitur ihren Platz nicht in der aufsteigenden Linie seiner Schöpfungen ein, denn gleich dem Propheten erinnert sie uns daran, daß der Gipfel, welcher in den Hugenotten erklommen ist, hinter uns liegt. [...] Unsere heutige Bühne ist in der Verfassung, daß sie das Erscheinen des Werkes als ein rettendes Ereignis begrüßen muss; mit keiner Oper der neuen Zeit darf es den Vergleich scheuen, aber den anspruchsvollen Maßstab, den uns sein Robert, und die Hugenotten in die Hand gegeben, vermag er nicht zu ertragen.⁹⁶

A mérsékelt hangok közül kirítt a *Zenészeti Lapok* önmérsékletet nem ismerő intoleranciája, amit közvetlenül az váltott ki, hogy *Az afrikai nő* sürgetett bemutatója miatt a nemzeti színpad illetékesei elhalasztották az oly régen aktuális első Wagner-premiert, a *Lohengrin* színpadra vitelét:

Több, mint fél éve, hogy a *Lohengrin* vezérkönyvét meghozatták, s a szerepeket kiosztották; nagy tüzzel neki is fogtak a tanulás és tanításhoz. Azonban egyszerre megállott a munka s lőn nagy sürgés-forgása a szabók, festők és gépészeknek!⁹⁷

A bemutatót közvetlenül követő egyhasábos híradásban Ábrányi – ez s a későbbi számokban közölt, sokkal inkább vezércikknek, mintsem operabírálatnak minősíthető polémia-sorozat nyilvánvalóan az ő tollából származott – az ószövetségi próféciaik és biblikus átkok hangját ütötte meg; s nem hagyott semmi félreértést, hogy *Az afrikai nő*vel kapcsolatos állásfoglalás nem egyszerű operai kérdés, hanem egy monoteisztikus művészet-vallás központi hittételével kapcsolatos állásfoglalás kérdése:

Most mindenütt, a világ minden színpadán az afrikai nő képezi az aranyborjút, melynek vak imádása és határt nem ismerő tömjenezése mellett elfordul a világ a művészet valódi oltárától, hogy megbűnhődve tévelygéseit, annál töredelmesebb szívvel s megtisztultabb lélekkel boruljon majd le ismét annak örök igazságot hirdető számolyánál.⁹⁸

Maga a bírálat két részben jelent meg. Bevezetésében a rejtélyes fascinatiót írja le, melyet a Meyerbeer-jelenség évtizedeken át a közönségre gyakorolt, s amely *L'africaine* lanszirozásában csúcsonyosodott ki:

Meyerbeer színpadi modern csodáiról, hatásairól s ebből folyó korlátlan uralmáról szólni, felesleges dolog. Három évtized óta tudja, látja, érzi ezt minden színházlátogató a világon. Senki sem tudott meggyőzőbben harcolni a tények fegyverével a kritika, szépirodalom és zenedramái igazság követelményeivel szemközt, mint ő. Az ő érveinek ágyú u. m. a teleházak, a halmozott színházi pénztárak s a kiadók fényes potpouri üzlete, még Wagner Richárdnak ellene felléptetett okoskodási és gyakorlati ütegeinek százhusz fontosait is ártalmatlanokká tudták tenni. Úgy volt s van vele a közönség, mint Izrael népe az egy Istennel. Elismeri elvben, hogy bizony nincs mindenben igaza, s hogy jóformán túl is ment a szent művészet égi határain, de azért még is leborul az arany borjú előtt, melyet a művészet oltára fölé helyezett. – S Meyerbeernél senki sem ismerte bölcsebben a közönség eme tulajdonságát, melynél fogva képes is volt azt mindig saját céljára – kevésbé a művészetére – felhasználni. De ha művészeti államcsinait minden operájára példátlan sikerrel tudta is alkalmazni: a legutóljára kipattan-

⁹⁶ Pester Lloyd, 1866. február 17.

⁹⁷ *Zenészeti Lapok*, 6 (1866), 170.

⁹⁸ Uo., 6 (1866), 195.

tott színpadi mutatványa csak az önteltség mosolyával tekinthet többi testvéreire. A színpadi világban csaknem példátlan eset az eddigelé, amit az afrikai nő körül tapasztalhatni. Mint óriás rakéta, melyet a párizsi nagy opera deszkáin egy évvel ezelőtt felbocsátottak, bevilágítja vakító görög tüzével a világ mind azon részét, ahol csak egy maroknyi színház, s egy fél tenorista is létezik. A közönség vakon hódol neki, mint egy bűverőnek, nem lát, nem hall semmit, ami fanatikus vezeklésében feltartóztathatná; a legutolsó városi színpadocská igazgatója is kétségbeesetten dörsöli kezeit s tépi hajszálait, ha a szomszéd város megelőzte az első előadásban. [...] A színpadi gépészek, szabók, díszletfestők, egymással vetélkednek élere-halálra a dekorationalis halhatatlanság babérijáért. – S valóban, ha Meyerbeernek van bűne a művészet gyóntató széke előtt: (pedig vajmi sok van!) az nem büntethető érte jobban, minthogy hamarabb kiszóli az árnyékvilágból, semhogy utolsó színpadi rakétája szemfényvesztő hatását megérhette s élvezhette volna.⁹⁹

A hatás rejtélyét fokozza, hogy *L'Africaine* személyes megismerése csalódást kelt még a nagyközönségben is, a művészet értőiről nem is beszélve:

Sem a sajtó, sem a közvélemény nem tagadja meg ugyan a mű egyes részeitől az elismerést, sőt a nagy tehetség nyomait is, de abban mindenki, aki csak egyszer is hallotta, megegyezik kivétel nélkül, hogy maradandó vonzerőt nem képes gyakorolni még a laikusra sem. [...] a számoknak kétharmad részben minden magasabb zenészi érdek, belbecs nélkül való énekbeszédes volta, a legkülönbözőbb jellemű, gondolkodású és származású egyéneknek minden átgondoltság nélkül való festése, s ez által a szereplő személyeknek szavalati és zenészi összevissza való keverése; a hangszerelésnek nagyrészt érdektelen s minden genialis poliphonia nélkül való kezelése; a motívumoknak nem egyszer triviális jelleme még a legünnepélyesebb jeleneteknél is; a reminiscenciáknak minduntalan előtérbelépése, szóval a határozott jellem, a kifejezési igazság, és az irányegység hiánya: ezek ama okok, melyeknél fogva Meyerbe e műve messze hátra marad előbbi operáitól, főleg pedig Róbertje és Hugentottáitól. A közönség ösztönszerűleg érzi e hiányokat, s ha nem is tud magának minden fáradt, halavány résznél számot adni az érzett lehangoltságról, mégis tudja, hogy nem oly remekművel áll szemközt, melynek a legérzékenyebb lélek sem tud ellentállni.¹⁰⁰

A sikert tehát nem indokolják és magyarázzák az opera belső értékei.

Ezek után méltán kérheti a t. olvasó, miért van mégis, hogy az egész világ oly annyira töri magát utána? [...] A felelet igen egyszerű és természetes. Mindenki saját maga kíván meggyőződni, hogy mennyire jogosultak mind a fényes kiállítás, mind pedig maga a mű előre hirdett szépségeire vonatkozó dicséretnek. Emellett egy opera, színdarab vagy irodalmi munka, éppúgy tárgya a divat és közkíváncsiságnak, mint bármiféle látványossági tárgy, mire évekig figyelmeztetik az embereket a lapok és a közbeszédek. Ha egyszer valamely dolog iránt fel van költve a közönség ingere, nem csillapul az addig le, míg önmagát ki nem elégíti.¹⁰¹

A közönség végre ítéltethet saját szeme és hallérékével, milyen [...] az a nyolc portugali püspök jelmeze, kik becsületes walzer-rhythmusban imádkoznak az egek urához; az afrikai nő és szolgájának fekete arcbőre, kik épp olyan cukerkándlís olasz áriákat dúdolnak felindulásaik közepette is, mint ha nápolyi trubadurok lennének.¹⁰²

Meyerbeer – legalábbis a hanyatló Meyerbeer – világsikerét nagyrésztben a modern marketingmódszereknek köszönhetette:

⁹⁹ Uo., 169.

¹⁰⁰ Uo., 170–171.

¹⁰¹ Uo., 171.

¹⁰² Uo., 170.

[...] ezen opera szeliden szólva nem egyéb, mint egy ügyesen kiszámított és – meg kell adni – pompásan sikerült párizsi színpadi reklám, mely egy időre az egész világot képes lázas kíváncsiságba és elbódulásba meríteni.¹⁰³

A második rész bevezető mondatában ugyan „az opera szövegének megismertetését” ígéri a szerző, épp csak „kis kitéréshez” kéri az olvasó engedélyét; a rész befejezéséig azonban ennél tovább nem is jut. A 2. rész végén jelzi ugyan a folytatást, melynek a szöveget kellene taglalnia, és ezt elméletileg 4. résznek is követnie kellene, a zene beható ismertetésével. Harmadik és további folytatást azonban a *Zenészeti Lapok* soha nem közölt. Talán a szerző tudattalanja attól tartott, más sajtóbeszámolókhöz hasonlóan ő is talál annyi értéket a partitúrában, ami megkérdőjelezné wagneri premisszáját: „Wirkung ohne Ursache”. A konkrétumoktól, mondhatnánk, magától a műtől való eltekintés elvi alapjait az említett esztétikai excursus fekteti le, melynek alapján egyértelmű kimondhatjuk, hogy a kései Meyerbeer ellen irányított diatriba valójában Wagner-apológiaként olvasandó.

[...] Meyerbeer e legújabb művét [...] saját meggyőződésünk s a zeneművészet mai irányának magasabb s kétségkívül indokoltabb elvei nyomán [kezdjük] megbírálni. [...] Ezzel nemcsak magunknak, lapunk irányának, hanem a művészet igazságmérlegének s azon zászló jelszavának is tartozunk, melynek elveit valljuk, s melynek időveli győzelmét csakis az által hisszük elősegíteni, ha tárgy és személytekinet nélkül szétválasztjuk a konkolyt a búzától. Szerintünk egy kis keretű zeneműnek is, annál inkább pedig egy nagy, világraszóló opera megbírálásának súlypontja nem némely többé-kevésbé sikerült részben, a kidolgozás arabeszkeji kecsességében, vagy a külhatás eszközeinek kiszámított megválogatásában keresendő, hanem az egészen átvonuló költői szellem és kifejezési igazságnak érvényre emelése vagy nem emelésében. [...] Nem az a feladata tehát a drámai zeneírónak, hogy mind ama természetellenes és ésszerűtlen dolgokat, melyek e téren időről időre a drámai zene elsatnyulását és tökéletes kifíccamítását eredményezték, még inkább szaporítsa, hanem hogy a művészeti tévelygések útját elhagyva, visszatérjen megközelíteni az eszményt, az igazi bensőt, mely nem szorul semmiféle káprázató küleszmére. – Az, hogy valamely költői eszme magával hozza más művészeti ágak segédkezését, soha nem kárhoztatható, csak kell, hogy ezen ékes látványosságokat mindig uralja az eszme? a Meyerberétől. Wagner mindig az eszmével hat és győz, s a művészetek segédkezése nélkül is kifejezi azt, amit céloz; míg Meyerbeer, ezeknél csak az által fejezi ki amit akar, hogy a gépész, festő és jelmeztár segítségére jő. [...] Meyerbeer [...] későbbi műveiben az eszme gazdagság, irálytisztaság s kifejezési igazság rovására halmozta fel sokszor a pompát és a fényes kiállítási eszközöket: ezt egy elfogulatlan szakértő s figyelmes észlelő sem fogja tagadni. Mint mondtuk, elfogadható s indokolható is a színpadi pompa és gépezet, ha azokat az eszmei fenség uralja – mint látjuk Wagnernél – de ellenkezőleg, a művészet rovására történik, ha pusztán csak pompa és látványosság marad közönséges eszmék és chablonszerű frázisok és zenészeti beékelésekkel, amint ezt Meyerbeer operában többször találjuk.¹⁰⁴

A *Zenészeti Lapok* 1876-ig, a lap végleges megszűnéséig hol elapadó, hol újraéledő folyamában a nemzeti színházi felújításokról és vendégszereplésekről közölt summás beszámolókon túl Meyerbeer neve és műve egyes kortörténeti összefoglalásokban bukkant még fel. Hangnemek ugyan az író személyes stílusától vagy a passzus zenepolitikai kontextusától függően játszhatott a kritikai spektrum valamennyi színében a mesterségbeli teljesítmény enyhén szarkasztikus elismerésétől a pamflet stílusú érvelés vak ellenségességéig, de a wagnerianus vallás mint szemléleti alap soha nem hiányzott. A kései írók számára a Meyerbeer-mű eklektikája, a zenének és dramaturgiának az a sokszínűsége volt a botránykö, mit a

¹⁰³ Uo., 159.

¹⁰⁴ Uo., 6 (1866), 177–178.

Wagner-élményt megelőzően Meyerbeer univerzalitásának neveztek, s amit nemcsak Meyerbeer sikere, hanem klasszikus formátuma zálogának is tekintettek. Ilyesmiről a *Romeo és Júlia* bemutatója után Gounodról írottakban többé nincs szó; a hang azonban toleráns:

Visszatekinve, [Gounodnak] a francia iskola nagy moguljaival s főleg a világot előzőnlött „meyerbeerismussal” s a legmesszebb háttérben Berlioz kísértő szellemével; előretétekinve pedig a német klasszicizmus alapján Wagner gigási alakjával kellett minduntalan találkozni az operáírás terén. [...] Mint előtte egy pár évtizeddel Meyerbeernek [sic], úgy neki is sikerült bizonyos stylus-vegyüléket találni fel a régi és legújabb operai iskolák és iránylatokból. [...] A siker első lépcsőjét tehát megtalálta, de a többire nézve nem tudta még eddig megtalálni az utat fölfelé. Igaz, hogy Meyerbeer sem hozott többé fokozatot műveibe Hugenottái után, de amit a réven nem tudott megnyerni, azt visszakapta bőségesen a vámon, vagyis: Meyerbeer, az ő későbbi operáinak mindig tudott csattanós alkalmi sikert biztosítani szövegkönyveivel, míg Gounod, minegy maga alatt vágta a fát előre le azokkal.¹⁰⁵

Anton Seidl, az első bayreuthi években Wagner munkatársa, az 1870-es évtized elején Németországból küldözgetett igen érdekes zenei leveleinek egyikében nem riadt vissza a becsületsértés határán járó kitételektől sem. A félreérthetetlen elízióból, melyet a „spekuláció” szó előtt elhelyezett kötőjel fejez ki, levonhatjuk a kövekeztetést, hogy a *Zenészeti Lapok* a wagneri doktrina tételei közül a szakmai antiszemitizmus tételét is magáévá tette.¹⁰⁶ A „tömeg” és „történelem” hitelét Meyerbeer operáiban Seidl nyilvánvalóan az *Oper und Drama* nyomán vonta türelmetlen hangnemben kétségbe:

[Rossini után] Jött egy másik, ki a nagy publikumot szintúgy ismerte, mint Rossini, de kit az Isten nagyobb spekulatív tehetséggel ruházott fel, s ha Rossini aranyokat szórt, ugy emez port szórt a közönség szemébe, jól ismerte a német, olasz, s francia opera gyöngéit, de mindezekből kiböngészte a jót s hasznost, egyaránt kedvezett énekesnek, zenésznek, festőnek, gépésznek s leginkább a közönségnek, de legkevésbé a szöveggyártónak; mindezekből alkotott magának egy nagy drámai-történelmi operát; s a közönség, ki e bábéli tornyot, mintha a földből nőtt volna ki, látta maga előtt, hálából genie-nek bélyegezte őt. Ez oly jó fogás volt, oly nagyszerű spekuláció, hogy ezt csak egy – Meyerbeer tehetette. Hogy mennyire árván vagyunk ezzel a nagy történelmi drámai operával, melyet általa alkotottnak mond az ismét *nagy* közönség, azt minden józan észnek be kell ismerni. Mert az úgynevezett emancipációja a tömegnek nem egyéb, mint szemfényvesztés. Hogy Meyerbeer emelte az énekkar szerepét, mely ő előtte nagyon a háttérbe volt szorítva, azt tagadni nem lehet. De hogy a cselekvényben kiváló, a magán szereplőkhöz hasonló befolyást gyakorolna, mint azt némelyek állítják, ezt mondani, valódi absurdum. Nézzük csak Lohengrint vagy a mesterdalárokat; hogyan működik a kar a cselekvényben; nélküle mi sem történhetnék a dalműben. Ha már követeljük a tömeg emancipációját, akkor azt, mint bevégzett tény, csakis a Wagner-dalművekben találjuk, Meyerbeernél ez nem egyéb, mint szegény effect utáni kapkodás, mely dallamos, egybevágó s jó hangok által előadva, az ismét *nagy* közönségnél természetesen tapsvihart s úgynevezett lelkesülést idéz elő. Hát még a szöveg? mely arcul üt minden poézist, összefüggést, s kikacagja még az ember geographiai tudományát is. Ebből látszik, hogy Meyerbeer hogyan kínozza szegény Scribét, mint előtte s utána egy zenész sem. Hogy is lehetne másképen írni oly publikumnak, mely a legnagyobb badarságokat is eltűri, ha csinos melódiával énekelteik?¹⁰⁷

¹⁰⁵ Uo., 12 (1872), 297.

¹⁰⁶ Uo., 9 (1869), 246.

¹⁰⁷ S[eidl] A[nton]: „Külföldi levelezés. (Eredeti tudósítás.) Lipcse, július hó”, *Zenészeti Lapok*, 11 (1871), 602–605.

5. Énekesek

L'Africaine pesti bemutatójakor (1866) a *Fővárosi Lapok* az alábbiakban foglalta össze a nagyopera évtizedeinek facitját az alapításának harmincadik évfordulója előtt álló Nemzeti Színházban:

A nemzeti színháznál sajtóságos sorsa van a nagy operáknak. Évek előtt, mikor egészséges operai erők voltak együtt, a kiállítások ütöttek ki szegényesen. Most, a fényes – mondhatni pompás – kiállítás mellett jobb erőket szeretnénk, legalább a nagyobb férfi-szerepekre. Mikor fog a két körülmény annyira összeférni, hogy mindkettőt őszintén megtapsolhassuk? nem tudjuk megmondani.¹⁰⁸

Olyan körülmények között fogalmazódott meg a verdikt, midőn a látvány varázsa minden addigi budapesti példát messze felülmúlt. Hogy miként, arról ugyanezen lap február 16-i száma tájékoztatott: Huszár Imre részletesen referált *Az afrikai nő* főpróbáján látottakról (kevésbé a hallottakról). Szavaiból kiviláglik, hogy a politikai jelenetek monumentalitása (1. felvonás, tanácsülés), a gépészet csodái (3. felvonás hajódíszlete) és a balett egzotikája (4. felvonás, marche des indiens) után az 5. felvonás színpadképében, ebben az „önálló színpadi műemrek”-ben, a dekoráció mint költői–vizuális szimbólum játszotta a maga szerepét a színrevitelben, amely magától értődően az előadóknak a műről alkotott képét igyekezett szolgálni és tükrözni.

A nagy balett, a híres „Marche des Indiens” csakugyan felülmúlt mindent, amit e nemben a nemzeti színpadon, sőt igen sok más színpadon láttunk. A megszaportított tánckar, az eszményi jelmezek, a tarkaság és változatosság meglepi különösen azokat, akik a nemzeti színház régebbi operai kiállításaihoz voltak szokva. Ez egy tekintetben most már bizton elmondhatjuk, hogy színházunk Európa első színházainak színvonalán áll. [...] A [manzanillo-fa] messze hátrahagyta várakozásunkat. E díszitmény maga egy színpadi műemrek. [Lehmann díszletei] valóban non plus ultráját képezik a dekoratív művészetnek.¹⁰⁹

A manzanillo-fa önálló művészi életre kelt, varázslatos piros virágai azt susogták a pesti közönség fülébe, hogy *L'Africaine*-ban Meyerbeer ismét új irányt mutatott, mint *Robert le diable*-től kezdve minden operájában: a szimbolista színházba vezette be a nézőt, melyben – mint a fények és színek majdan Bartók és Schönberg operáiban – scenikai elem is felléphet a drámában cselekvő főszereplőként, dramatis personaként.

Persze, ha az egyik főszereplő oly kimagaslóan játssza a maga szerepét, ahogy a titokzatos manzanillo-fa tette, könnyen előfordulhat, hogy a közönség akaratlanul is hozzá hasonlítja az előadás emberi szereplőit, s az összehasonlítás utóbbiak számára kedvezőtlenül üt ki. Annál is inkább, mivel nekik, szegényeknek – a manzanillo fával ellentétben – énekelniük is kell. Valószínű, hogy ha Budapesten nem Pauliné adta volna Selikát, a kedves és jó megjelenésű szubrett, ki azonban a szerepnek se lelki, se hangi mélységeit nem győzte, a *Fővárosi Lapok* fentebb már idézett bírálata is enyhített volna *Az afrikai nő* mint „Ausstattungsstück” rovására tett megjegyzéseinek maliciáján:

Meyerbeer azt mondta mindig, hogy azért nem adhatja elő, mert nem talál címszerepére alkalmas énekesnőt; sokan azonban abban a véleményben vannak, hogy a gépészek és festők szerepe a műben sokkal nagyobb, mint Selikáé. [...] A Prófeta felkelő napja [...] elhomályosul azon fény mellett, melyet az Afrikai nő üz. [...] Annyit azonban határozottan lehet mondani, hogy ilyen fényes kiállításra szüksége van, különben nem járná be a színpadokat olyan nagy zajjal.

¹⁰⁸ *Fővárosi Lapok*, 1866. február 17.

¹⁰⁹ Huszár Imre: „Egy normanap estéje a nemzeti színházban (Az »Afrikai nő« főpróbája)”, *Fővárosi Lapok*, 1866. február 16.

Habár az idézetből már a Meyerbeer-recepció utolsó, a korábbi másfél évtizeddel meg-hasonlósba került korszakának szarkazmusa csendül ki, a szúrás telibe talál: a lenyűgöző mechanikus és vizuális effektusok még a legkiválóbb énekes-személyzet szerződötetése mellett is veszélyeztették az összetevők egyensúlyát, ha nem is borították fel azt. Minden Meyerbeer-bemutatóra érvényesnek tekinthetjük, amit a *Családi Kör* tanulmányírója nagy empátiával kifejtett a *Pardon de Ploërmel* bemutatója után:

Mi azt hisszük, hogy maga a pompás kiállítás is árthat a zene diadalának. Egyszerre két érzék nem gyönyörködhetik egyformán, s itt a szem akadályozza a fül gyönyörét.¹¹⁰

Meyerbeer és Scribe operáiban a dekoratív elemet puristák mindig gyanakodva szemlélték, talán éppen az átlagos közönségre gyakorolt vonzereje miatt. Megjegyzendő, hogy a látvány lenyűgöző hatása megfelelő zenei tartalom híján hamar elhasználdódik, és tudvalévöleg maga Meyerbeer is tisztában volt azzal, hogy kompozitorikus eszközei nem mindenütt képesek a képekben megfogalmazódó extrém színpadi szituációk feszültség-potenciáját zenedrámái folyamattá alakítani.¹¹¹ Talán e hiány átérzése s nem csak általános konzervatívizmus táplálta azon meggyőződését, amire a *Fővárosi Lapok* is utal: operáinak sorsa a főszerepek kiosztásán áll vagy bukik.¹¹² Ezért választotta ki oly aggályosan az énekeseket a párizsi ősbemutatók előtt, majd nagy mértékben alkalmazkodott a választottak tehetségének és képességeinek sajátos vonásaihoz, és alkalmazta azokhoz a szólamokat a hosszú próbafolyamat során. Művek, mint *Le Prophète* és *L'Africaine* vagy azért várakoztak oly titokzatosan hosszú ideig színrevitelükre, mert Meyerbeer egyáltalán nem talált megfelelő énekest a főszerepek valamelyikének megformálására, vagy hirtelen elérhetetlenné vált az az énekes, kinek alakjára és hangjára azt eredetileg elképzelte.¹¹³ Hasonló gonddal, noha a körülményekhez alkalmazkodva talán kisebb igényességgel választotta ki az énekeseket az első helyi előadásra Berlin, Bécs, Drezda és más jelentős vagy számára személyesen fontos európai operaházak színpadán.¹¹⁴ A pesti Nemzeti Színház nem tartozott a jelentős európai operaházak közé, operáinak itteni szereposztásait Meyerbeer nem kontrollálta. Egy ízben mégis véleményt nyilvánított egy műve jövőbeni pesti szereplőiről. 1856. január 6-án Hollósy Kornélia, a basszista Kőszeghy Károly, valamint a fuvola-virtuóz Doppler-fivérek egyes részleteket előjátszottak a szerzőnek Pesten bemutatás előtt álló vígoperájából, hogy elnyerjék jóváhagyását. Mint a időpontból, valamint a bemutatkozás résztvevőinek felsorolásából félreérthetetlenül következik, a darab az *Étoile du Nord* volt; a próba helyszíne azonban nem Budapest, hanem a szerző szállása Bécsben, ahová ugyane mű bemutatójára érkezett.¹¹⁵ A pesti sajtó bécsi híradások nyomán kolportálta „a nagy mester Mayerbeer [sic] azon gyengéd bókját, hogy színházunk három varázsfuvolával bír”.¹¹⁶

¹¹⁰ *Családi Kör*, 1 (1860), 107.

¹¹¹ Heinz Becker – Gudrun Becker (eds): *Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1987, 201–204.

¹¹² Uo., 102, 160–162. Liszt kortársként tanúskodik Meyerbeer igényességéről a bemutató énekeseinek kiválasztásában: „Pourquoi M. Meyerbeer a-t-il fait la condition expresse à l'administration d'engager une nouvelle prima donna pour son prochain opéra?” Daniel Ollivier (ed.): *Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult 1840–1864*, Paris, 1934, II., 44.

¹¹³ Becker, többek között 145, 193, 212, 228–229, 247.

¹¹⁴ Uo., többek között 159–162, 186, 234–235, 236.

¹¹⁵ Uo., 235.

¹¹⁶ *Pesti Napló*, 1856. január 31., *Déliabáb*, 2 (1856), 26, *Hölgyfutár*, 7 (1856), 132., *Budapesti Hírlap*, 1857. január 20., valamennyi híradás sejtetően a *Wiener Theaterzeitung* közlése nyomán. Meyerbeer előzékenységét a magyar művészek irányába autentikusan dokumentálja Franz Doppler bejegyzése az *Étoile du Nord* pesti szólamanyagának I. fuvolaszólamában: a Pesten előkészületben lévő mű január 5-i bécsi előadását a szerző páholyában hallgatta végig: „5 Jänner [1856] in Wien beywohnt in Meyerbeers Loge”.

Tudomásom szerint Bécsnél messzebbre keletre Meyerbeer nem hatolt, hogy egy új operája próbáit és bemutatóját személyesen irányítsa. Évtizedekkel az állítólagos esemény után közreadott visszaemlékezéseiben a pesti sajtó közkedvelt tárcaírója, Porzó (Ágai Adolf) mégis anekdotát közölt, mely szerint Meyerbeer a *Próféta* bemutatója előtt Pestre látogatott volna, és ő látta volna, hogy „a színpadon a sűgőlyuk mellett egy száraz, csupasz képű öreg úr ült bokáig érő finom bundában” és a hidegtől szenvedve kísérte volna figyelemmel a próbát.¹¹⁷ Az elbeszélés apokrif voltát épp e pointe fedi fel: igaz, hogy a rendszerint egyáltalán nem vagy rosszul fűtött színházteremben telente kutya hideg volt, azonban a *Prófétát* 1850. június 16-án mutatták be, márpedig nyáron Budapesten szettepei hőség szokott uralkodni, nem bundába burkolózásra kényszerítő hideg. Hogy az emlékező tévesen kapcsolta volna az esetet a *Prófétához* s hogy Meyerbeer 1852 ben novemberében az *Huguenots*, 1856 januárjában az *Étoile du Nord*, vagy 1860 novemberében a *Dinorah* első pesti előadása előtt járt volna Pesten (mindezen bemutatók valóban télen zajlottak), azt maga az író zárja ki, mert a látogatást határozottan Anne de La Grange közvetítéséhez kapcsolta. Márpedig a francia primadonna egyetlen pesti Meyerbeer-bemutatón működött közre, a *Prófétáén*.

Anne de La Grange Bécsben Fides szerepet valóban Meyerbeer irányítása alatt dolgozta ki és énekelte. Tehát ha a szerző testileg nem is volt jelen a pesti próbákon, szellemét mégiscsak közvetítette valaki, sajtóbeszámolókból tudjuk, hogy nagyon is tevékenyen. La Grange május 27. táján érkezett Bécsből Pestre, és 29-én kezdett próbálni a magyar színpadon – úgy, hogy a próbák irányítását bizonyos értelemben kezébe is vette. Az egyik újságcikk szerint

[...] utánozhatatlan szeretetreméltósággal szíveskedett mind próbáknál, mind külön is a személyzetet figyelmeztetni az előadás iránt.¹¹⁸

Láttuk, az 1840-es évek „másodrendű énekesei” bukásra ítélték a Nemzeti Színház első Meyerbeer-bemutatóját. A *Próféta*-epocha viszont mindenképp azon időszakokhoz számított a pesti operajátszás történetében, „mikor egészséges operai erők voltak együtt”. A szereposztás messzemenően kielégítette a város igényeit: Berthe-t a lengyel Luisa Szymanska énekelte, s általános rokonszenvet keltett, Jean de Leyden szerepében pedig a magyarországi születésű Franz Steger mutatkozott be, a bécsi Hofoper későbbi vezető hőstenorja; ha közvetlen közelében nem ragyogott volna egy mindenki mást homályba borító énekes csillag, a hatalmas, bár akkor még meglehetősen csiszolatlan hang egymagában is furore-t váltott volna ki a tenorszólam tekintetében éppenséggel nem elkényeztetett pesti közönség körében.¹¹⁹ Anne de La Grange tartós vendégjátéka azonban egymagában elégséges volt, hogy feledtesse a színpadi és zenei produkcióban minden erőfeszítés dacára minden bizonnyal fellelhető hiányosságokat. Ötödfél évvel később hozta ezt fel a *Pester Lloyd*, az *Étoile du Nord* bemutatója után megjelentetett megsemmisítő kritikájában, amelyre a német a „Verriß” kifejezést használná:

Würden wir gefragt worden sein, ob der Nordstern für die hiesige Nationalbühne eine glückliche Wahl zu nennen ist, wir hätten unbedingt mit „Nein” geantwortet. Nur zwei hervorragende Erscheinungen [azaz szerepek] sind darin enthalten, und die größere unter diesen beiden

¹¹⁷ Ágai Adolf: *Utazás Pestről-Budapestre 1843–1907. Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó hatvanöt esztendejéből*, Budapest, 3/1912, 51.

¹¹⁸ *Hölgylutár*, 1,1 (1850. 1. félév), 572.

¹¹⁹ Berthe és Jean közös sorsa a polgári életben a színpadinál sokkal harmonikusabban alakult: Steger és Szymanska még a *Próféta*-sorozat alatt összeházasodtak.

[Nagy Péter], konnte nur mittelmäßig besetzt werden. [...] Mußte die hiesige Direktion sich nicht gestehen, daß sie selbst mit aller Anstrengung nur Mittelmäßiges bieten kann, daß z. B. der zweite Akt ein Personal erfordert, das, wenn die beiden hiesigen Theater¹²⁰ vereint wären, noch zu ärmlich wäre, und daß gerade dies Massen, diese imposante Machtentfaltung der Hauptbestandteil der Oper sind. Der Prophet verlangt vielleicht eben solchen Aufwand, aber zum Propheten war Frau La Grange engagiert, und man vermied, da die Trägerin der Oper eine unerreichbare Künstlerin, gerne manches Andere.¹²¹

A *Hugenották* pesti bemutatását és kezdeti nagy sorozatát egy másik „utólérhetetlen művésznő” neve fémjelezte: a bemutatót Marie Hasselt-Barth szerződése engedte meg 1852–53-ban. Vokális fénykorán ugyan már túljutott, de előadóművészetének erejéből mit sem vesztett a nagy drámai szoprán; ittléte alatt La Grange Fidesz-szerepléseit megközelítő számban, 24 előadáson énekelte Valentine-t.

Nebst Herrn Young war es Fr. von Hasselt-Barth, welche an diesem Abend excellirte; die Innigkeit und Wärme, welche sie in dem unsterblichen Duett des dritten, und in dem Finale des vierten Aktes entwickelte, diese hochdramatischen Effekte, die durch ihr erhabenes Spiel hervorgerufen wurden, trugen den unverlöschbaren Stempel jenes sich selbst bewußten Genies, welches die höchste Palme der Kunst errungen.¹²²

A *Hugenották* előadhatósága a drámai szoprán kvalitásánál és vonzerejénél is nagyobb mértékben múlik azon, ajánl-e a színház megközelítőleg kielégítő megoldást Raoul szerepére, e Nourrit-típusú hangot és technikát követelő, közép-európai tenorok számára énekelhetetlenül magas, és a magasságban ráadásul kantábilis tenorszólamra. Fesztetis Leó igazgatását Hasselt-Barth mellett a kisebb német színpadokon működött kvalitásos lírai tenor Friedrich Young szerződésével is emlékeztetné kívánta tenni – Youngot bizonyára korábbi pesti működése idejéből ismerte.¹²³ Tenorjáról az egyik bíráló énektechnikailag is értékelhető információval szolgál: a csúcshangokat a hagyományos falsett-technikával szóltaltatta meg, anélkül, hogy hangja elvesztette volna színét, és a regiszterek közötti átmenet kínos pillanatokat okozott volna:

Kissé gyöngé, de igen kellemes, tisztán csengő hang, jó iskolával, ügyes játékkal és szép külsővel párosítva; s még falsetjével is – különösen a mellhangnak az úgynevezett fejhangbai (Kopfstimme) természetes átmeneténél – mesterileg tud bánni. Young operánkra nézve igen szerencsés szerzemény s a Stéger óriási erejű és terjedelmű hangja által annyira elkapott közönséget kétségkívül meg fogja győzni afelől, miszerint nem egyedül az erős, forceirozott hang teszi széppé és bájolóvá az éneket¹²⁴

A második előadás után a különben tartózkodó német sajtó szuperlatívuszra ragadtatta magát Young énekesteljesítményének értékelésében:

¹²⁰ A magyar és a német színház.

¹²¹ *Pester Lloyd*, 1856. február 6.

¹²² *Pesth-Ofener Localbatt*, 1852. november 9.

¹²³ *Pesth-Ofener Localbatt*, 1852. november 9.: „In der Parthie des Raoul brachte uns diese Oper den neuen Tenor Herrn Young. Seit seiner *Abwesenheit von hier* [kiemelés tőlem, TT] hat Herr Young unstreitig merkliche Fortschritte gemacht [...]” A tenor pesti szereplése alig több, mint egy évig tartott, és 1854 elején botrányos körülmények között ért véget. Az intendáns által indított színházi lap, a *Délibáb* hitelrontó cikket jelentetett meg róla, Young erre bírósági keresettel támadta meg a színházat. Az ügy megegyezéssel és az énekes kártalanításával zárult. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Kötetes iratok [Igazgatósági határozatok feljegyzései] 696., 1854. február 10-i bejegyzés. Uo., Fond 4, Nemzeti Színház eredeti iratok, 84/2: Simon Florent ügyvéd adatokat kér a Young Frigyes által az intendáns Festetich ellen benyújtott kereset megcáfolásához; uo., 85: havi kiadások jegyzéke, 1854 június: szerződésmegváltás Youngnak 500 frt, harmadik részlet.

¹²⁴ *Pesti Napló*, 1852. november 9.

Herr Young trat diesmal mehr heraus, und entwickelte seine schöne Stimme auf die herrlichste Weise, namentlich in dem unvergleichlichen Duett des vierten Aktes, wo Frau von Hasselt-Barth wieder durch ihren großartig-dramatischen gesang Alles hinriss [...].¹²⁵

A két vendég, különösen a primadonna magával ragadta a helyi basszistát, Kőszeghyt, aki Marcelként pályája addigi legnagyobb alakítását nyújtotta:

Kőszeghy mind a mellett, hogy basszusa nem elég mély, átható és tiszta, szabatos előadás által szerencsésen legyőzte feladata nehézségeit.¹²⁶

Ahol hármuk együttműködéséről szólnak, a *Hugenották* bemutatójának bírálataiból másfél évszázad múltán is kisüt a nagy operaest forró hangulata. Az *Ördög Róbertet* ugyancsak Hasselt-Barth szerződése idején mutatták be másodszer, hangi eszközeinek fogyatékoságát azonban Alice naiva szerepében sokkal kisebb sikerrel tudta ellensúlyozni drámai játéka, mint Valentine-ként:

Was Frau von Hasselt als Alice leistet, wie großartig sie die Kontouren dieses naiven glaubensmutigen Landmädchens anlegt, ist bekannt, und Niemand kann den Wert ihrer Darstellung z. B. im großen Duett, dem unerreichten Vokalercett, und dem Finale des fünften Aktes in Zweifel ziehen, aber ihre Mittel scheinen heute stark erschöpft.¹²⁷

Kőszeghy Bertramhoz nem találta meg a kulcsot:

Der schwierigste Part ist der „Bertram“; Herr Kőszeghy, welcher den Marcel in so gelungener Weise zur Anschauung brachte, reichte in dieser Umgebung nicht aus.¹²⁸

és mivel az olasz Giuseppe Mazzi (un urlatore) semmiképp sem elégített ki a címszerepben, *Robert* újabb négy évre lekerült a színpadról. Csak az 1857-es repríz stabilizálta végre Meyerbeernek ezt a sokak számára legvonzóbb darabját a repertoáron. Bár a szereposztásból Hollósy Kornélián kívül (Királynő) senkit nem dicsértek egyértelműen, az összbenyomás mégis kedvező volt; a sajtó a harmadik nekifutás sikerét az intézet általános művészi fejlődése biztató jeleként fogta fel:

A mai előadásból örömmel győződünk meg arról is, hogy a mondott irányban, nemzeti intézetünknel az előadó művészet is igen szépen előrehaladt azóta, hogy ez operát színpadunkon utolszor hallottuk. [...] az előadás egészben véve kielégítőnek, sok részben kitűnőnek mondható.¹²⁹

A múlt hetekben semmi drámai újdonság nem került színre, de azért magasabb műélvben mégis részesültünk. Az örök bűvű *Ördög Róbert* opera több évi szünet múlva újra színpadunkra került, s előadása [...] mondhatni, fényesen sikerült.¹³⁰

A vígoperák színpadi sorsát nem kísérték nagy tragédiák, mint a nagy tragédiákét, melyek oly extrém követelményeket támasztanak az énekesekkel szemben, hogy ezeknek a magyar színpad a 19. században csak kivételesen, s akkor is csak vendégénekesekkel tudhatott megfelelni. Különleges szerencséjére az intézménynek, Meyerbeer épp Hollósy Kornélia fénykorában, az ötvenes évtized második felében fordult az opéra comique irányába. Igaz, hogy e művek női főszereplőiktől az ékítményes ének mellett drámai erőt is követelnek,¹³¹ és a pesti *Észak csillaga* bemutató tárgyilagos bírálói nem féltek leírni, hogy a magyar opera rajongásig szeretett csalogányának hangja, az előadás minden virtuozitása mellett, nem bír

¹²⁵ *Pesth-Ofener Localblatt*, 1852. november 10.

¹²⁶ *Pesti Napló*, 1852. november 9.

¹²⁷ *Pesth-Ofner Localblatt*, 1853. december 10.

¹²⁸ Uo., 1853. december 10.

¹²⁹ *Budapesti Hírlap*, 1857. január 20

¹³⁰ *Nővilág*, 1 (1857), 79.

¹³¹ Becker, i. m., 232., 247.

elégséges erővel ahhoz, hogy Katalin szerepének tragikus oldalát ábrázolja; harmonikus egyénisége pedig csak igen korlátozott mértékben képes drámai helyzetekre reagálni.

Őszintén ki kell mondanunk, hogy Meyerbeer, minden „három varázsfuvola” féle adoma dacára Észak csillagát *nem* a mi operatársaságunk számára írta. Igaz ugyan, hogy jelen operaprimadonnánknak virtuozitása ezen nehéz mű minden nehézségét [...] a legszebb sikerrel, a leghálásabb szerencsével legyőzte. Jelesen trillái az illető estén bámulatosan sikerültek s volt olyan köztük, hogy Hubernek vagy Dopplernek is becsületére vált volna.¹³² De Katalin szerepe nem csak kellemet és fülemülei hangcsálást, ez a szerep olykor hatást és erőt is kíván és ezt a természet a [...] művészno gyöngéd alkatától teljesen megtagadta.¹³³

Hollósy hangjának és játékának erőtlenségét a közönség szemében tökéletesen ellensúlyozta a varázs, ami a primadonnát teszi: az örmény származású magyar csillag egyéniségének úri bája és énekének hangszere könnyedsége az *Észak csillagát* az ötvenes évtized második felének legnagyobb sikerévé avatta a Nemzeti Színházban:

Hollósy L[onovics]-né az Észak csillagának valódi csillaga, melyben minden hangszépségeivel tündöklék[...].¹³⁴

[...] az Észak csillagát Hollósy L[onovics]-né (Katalin) fölülmúlhatatlan koloratur-áriái teszi nálunk mindig közkedvességűvé.¹³⁵

Ezen opera mindaddig, míg Katalin szerepének ily jeles megszemélyesítője lesz, kedvenc darabja leend a közönségnek.¹³⁶

Észak csillaga első előadásainak finánciális eredményeiről tájékoztat néhány fennmaradt akta a Nemzeti Színház archívumában. A „kitűnő tetszésben részesült” bemutató és az első előadások jegyárait az igazgatóság a „kiállítás és napi költségek tetemes összegé”-re való tekintettel jócskán felemelte, mégis az első hónapokban minden várakozáson fölül beteljesült Ráday Gedeon intendáns 1856 január hónapban a színházi igazgató komitézhoz küldött jelentésében megfogalmazott reménysége, hogy az új Meyerbeer opera „fölemelt árak mellett is még többször megtöltendi a színházat”. Ráday február végén magától értődően közölte: „*Észak csillaga* sikere felülhaladta a hozzá kötött reményeket, folyvást fölemelt árakkal s bérletszűnetben adatván, a színházat még mindig megtölti”. Fölemelt árakkal és telt házakkal játszották a vígoperát még a június hónapban is.¹³⁷ Amíg Hollósy ragyogott a címszerepben, a vígoperai szenzáció vonzereje csak lassan csökkent: a bemutató fél évében 12

¹³² Huber Károly a Nemzeti Színház első hegedűse, hangversenymester és karnagy; Doppler Ferenc első fuvolás.

¹³³ *Budapesti Hírlap*, 1857. január 20.

¹³⁴ *Hölgyfutár*, 7 (1856), 132.

¹³⁵ *Divatcsarnok*, 5 (1857), 89.

¹³⁶ *Divatcsarnok*, 6 (1858), 566.

¹³⁷ Ráday Gedeon 1856. évi havi jelentései a Színházi Bizottmányhoz. Pukánszkyne Kádár Jolán másolatai a nemzeti színház iratairól, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Fond 2., 478. Az *Észak csillaga* bemutatásának évköréből viszonylag teljesen fennmaradtak a Nemzeti Színház iratai, úgyhogy részletes információt nyerhetünk arról, milyen feltételekkel engedte át Meyerbeer az *Észak csillagát*. Kötetes iratok 696, 1854. május 13.: „Éjszaka csillaga librettója megérkezett, de a partitúra, zongorakivonat és kinyomtatott hangjegyek is meg volnának rendelendők, hogy a szükséges előkészületek megtéssenek.” Eredeti iratok 84/2, Szigligeti Ede titkár jelentése az 1854. április, május és június hónapban tartott 18 választmányi ülésről: „Meyerbeer legújabb »Éjszaka csillaga« című operája megrendeltetett, a szerző azonban a partitúrát csak azon föltétel alatt engedte előre megküldetni, ha innen biztosító irat adatik, hogy az opera 1855 január előtt nem hozatik színre, mi is megküldetni határozottatott.” Kötetes iratok uo., 1854. május 31. [Igazgató] „Felolvasá Meyerbeer levelét, melyben Éjszaka csillaga című operájának partitúráját novemberben megküldetni ígéri úgy, hogy az a nemzeti színpadon 1855 januárban előadathassék.” Uo., 1854. június 17.: „Igazgató felolvasá Meyerbeer [június] 2-i levelét, melyben értesíti őt miszerint Schlesingernek meghagyta, hogy Éjszaka csillaga partitúráját a nemzeti színháznak megküldheti.” Uo., 1854. augusztus 30: „Schlesinger műáros értesít miszerint Éjszaka csillaga partitúrája október 16-án megszerezhető, térítvény mellett, hogy másnak nem

előadást ért meg, 1856 decemberig még 6-ot, s a következő évben 14-et; tartotta magát még az 1860 novemberi *Dinorah*-bemutatót követően is, mely opera – ugyancsak Hollósy Kornélia főszereplésével – 19 előadást ért meg 1861 júniusig. Hollósy akkori teljesítményének kellő értékelése céljából a Meyerbeer-adatokhoz hozzá kell tennünk még egy dátumot: 1861. március 9-én bemutatták és az évadban 12 alkalommal játszották Erkel *Bánk bánját*, melynek tragikus női főszerepét, Melindát, ugyancsak ő alakította. Az egész közvélemény mélységesen sajnálta, de megértette, hogy ilyen megterhelés után az életpálya felülmúlhatatlan csúcspontjára érkezett primadonna nagyon bölcs elhatározással a következő évadban visszavonult a színpadtól.¹³⁸ Katalin a magyar operatörténetében Hollósy Kornélia szerepe volt és maradt; a bemutatótól 1862. július 24-ig, tehát öt és fél év alatt 65 alkalommal öltötte föl jelmezét.¹³⁹ *Dinorah* első évadbeli széria-előadásainak számát fent említettük; 1862. március 1-ig Hollósy összesen 27 estén vezette színpadra a breton parasztlány ominózus kecskéjét.

Bármennyire is *conditio sine qua non* volt a siker szempontjából a teljesítőképes énekesegyüttes, a *Próféta* után nem lehetett kétséges, hogy a színház nem engedheti meg többé magának azt a vidékiességet, amit az 1840-es évtizedben megengedett, amikor lényegében nem játszott sem Meyerbeert, sem az Opéra más európai hírnévre jutott újdonságait. Nem is volt kérdéses, hogy az elmaradt bemutatókat pótolni kell, az új műveket pedig a *Próféta* mintájára, halaszthatatlanul be kell mutatni. Más kérdés, hogy mi történt az egyszer bemutatott művekkel. A Meyerbeer-repertoár áttekintése paradox helyzetet vetít elénk: igaz, hogy 1850 után operáit minden áron be kellett mutatni a Nemzeti Színházban, a pesti közönség várakozási színvonalához képest jelentős énekesek nélkül azonban nem lehetett őket megtartani a műsoron. La Grange, Stéger, Hasselt-Barth és Hollósy charismája nemcsak hogy feledtette az előadások egyébként olykor igen súlyos deficitjeit, hanem saját fényének sugárjába vonta mindazt, amit szerényen, de megbízhatóan nyújtani tudott a színház, nem utolsósorban a tiszteletre méltó minőségű zenekari munkát. A diadalmas első sorozatok után következő hétköznapi napokban Meyerbeer nehezen élt meg a színen: színpad, zene és ének komplex együttműködésének szükségessége miatt nehezebben az egyértelműen énekesközpontú olaszoknál. Sérülékenységük ellenére a Meyerbeer-dalművek az 1850–1866 között lezajlott pesti bemutatók után a játszottág kisebb-nagyobb hullámzása mellett végigélték a 19. századot a magyar operaszínpadon. Úgy látszott, osztozni fognak a velük párhuzamosan bemutatott Verdi-darabok sorsában, és egyik alapkészletét fogják képezni a 20. századi konzervatív operarepertoárnak. Meyerbeer azonban tudvalévőleg operáinak posztumusz hanyatlását éppoly pontosan jóslta meg, mint ahogy az ismétlődő vádak szerint kispékelte a bemutató sikerét;¹⁴⁰ műve az 1. világháború után lassan letűnt a színről, anélkül, hogy ezért komoly formában politikai vagy más operaházon kívüli faktorokat lehetne hibáztatni. Pesten a szerző halálát követő évtizedben a nagyoperákat a „klasszikusnak” kijáró kultusz jegyében felújították, némelyiket kétszer is: *Ördög Róbert* (1864, 1872), *Próféta* (1865, 1873), *Hugenották* (1871). A nemzeti színpad ezidőben már valódi birodalmi fővárosi színház rangjának bizonyításán fáradozott; ezért a felújításokban nagy hangsúly ke-

engedik át.” Uo., 697, 1856. január 11: „Holding [bécsi színházi ügynök] jelenti miszerint Éjszaka csillaga január 13-án ismételtelen adatik Bécsben, melynek megtekintésére az operai rendező felkületett.” Meyerbeer idézett két levele megtalálható a Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteményében.

¹³⁸ Hollósy Kornélia búcsúfélépése, *Zenészet Lapok*, 2 (1862), 351.

¹³⁹ A Nemzeti Színház műsorának kéziratok katasztere, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár.

¹⁴⁰ Becker, i. m., 259.

rült az új díszletekre. Erősen befolyásolta a műsorpolitikát Richter János alkalmazása 1871. szeptember 1-jén; bármi feltétlen híve is volt Wagnernek az új karnagy, később zeneigazgató, a közönséget vonzó Meyerbeer-repertoárt nem hagyhatta akkori elhanyagolt állapotában. Az 1870-es évtized felújításait a művek eredeti, teljes alakjának helyreállítására irányuló törekvés jellemezte; megjegyzendő, hogy ebbe az irányba a *Hugenották* 1871 augusztusi felújításán már Erkel Ferenc megtette az első lépést, talán a muzsikusz-intendáns Orczy Bódog utasítására. A restitutio ad integrum, a modern operazem kialakulásának ezen első jele nem váltott ki osztatlan elismerést:

Az operai előadások f. hó [1871. augusztus] 17-én kezdődtek meg a Hugonottákkal, mely ezúttal új díszletekkel és kihagyás nélkül adatott. El is tartott 6 1/2 órától egész 11-ig oly hőség mellett, melyet csak a gőzfürdőhöz lehet hasonlítani. A színház egészen megtelt, taps, és kihívás is volt elég. [...] A kiállítás is elég díszes. Hanem az eddigi megrövidítéseket jó lesz ismét visszahelyezni, mert ami újat hallottunk az 5. felvonásban, az az opera előbbi kulminációján után, bizony minden szentségtörés nélkül bizvást elmaradhat.¹⁴¹

Folyó hó [1872. március] 26-án került színre a nemzeti színházban Ördög Róbert dalmű új kiállításával és részben új szereposztással. Az igazgatóság rendkívüli előadásul adta e dalművet fölemelt árakkal, mi éppen nem helyeselhető, miután se a mű, se a szereplők különössége ezt nem igényelheti. Lehmann díszítményei pedig csak nem lehetnek tárgyai egy rendkívüli előadásnak, sem pedig az, hogy egy új karnagy betanítása s vezetése mellett került színre, mert a jó előadás kötelessége az igazgatóságnak, nem pedig alkalommegragadás a bevételek rendkívüli szaporítására. Ezúttal az eddig kihagyott részletek is előadattak s az előadás általában sikerültnek mondható. [...] A kiállítás elég fényes, a balett is mindent elkövetett Rotter Irmával az élin, hogy kielégítse a nagy számban megjelent közönséget.¹⁴²

Richter 1871. november 4-én *Dinorah* vezénylését is átvette Erkeltől. Erről a Contrabasso II. pult kéziratosszólamfüzetének bejegyzése ad hírt.

A felújítások eseménye és a produkció továbbélése bizonyos mértékig elvált egymástól, a mindennapi gyakorlatban a darabokat az énekesek tartották műsoron. Leolvasható a 6. táblázatról, hogy a *Hugenották* felújítása 1871-ben sikertelen maradt (éppen a primadonna elégtelensége miatt); játszottágának váratlan feljutását 1873-ban Benza Idának köszönhetete, aki rövid, de jelentékeny európai karrier után a színházhoz szerződött. A nyolcvanas években a *Hugenották* és *Az afrikai nő* főként a nagy Marie Wilt rendszeres pesti vendégeskedésének köszönhetete stabil helyét a repertoáron.

A *Próféta* a rendkívüli igényű tenor főszerep miatt méginkább ki volt szolgáltatva az énekesegyüttes mindenkori állapotának. Ezért is tűnt el az egykori nagy szenzáció 1860 és 1880 között hosszú évekre a színről. Kétszer felújították, de mindkét alkalommal csak rövid szériákban játszhatták, igaz, akkor kedvező tenor-konstellációnak köszönhetően nagy előadásszámban: Ellinger József (az első Bánk bán) és a Pestre visszaszerződött Stéger Ferenc öltötte fel Leydeni János jelmezét. Az 1880-as években is a hőstenorok adták vissza legalább alkalmilag a mű híres napfelkeltjének fényét, évi 2–3 előadáson. Ambiciózus tenoristák tartották színen a *Prófétát* 1884 után az Operaházban is.

Észak csillaga nem húnyt ki teljesen Hollósy Kornélia visszavonulása után – a következő fél évszázadban a koloratúr-primadonna szerepkör magyar és külföldi betöltői között többen ambicionálták Katalin sokszínű szólamának eléneklését. 1875-ben ötéves szünet után Minnie Hauk kedvéért újították fel. Az új Operaházban Bianca Bianchi alakította

¹⁴¹ *Zenészeti Lapok*, 11 (1871), 702–703.

¹⁴² *Zenészeti Lapok*, 12 (1872), 430.

kedvvel az 1890-es években. *Dinorah* hasonlóképp a koloratúr-primadonnák jóvoltából maradt a színen.

6. táblázat: Meyerbeer játszottsága a Nemzeti Színházban

	Ördög Róbert	A próféta	Hugenották	Észak csillaga	Dinorah	Az afrikai nő	Összesen
1843	9						9
1850		27					27
1851		15					15
1852		4	9				13
1853	3	9	10				13
1854		4	1				5
1855		11	3				14
1856		6	1	20			27
1857	8	5	1	14			28
1858	4	6	5	8			23
1859	7	4	1	7			19
1860	3	4	5	5	8		25
1861	1		1	6	16		24
1862	1			5	6		12
1863			3		4		7
1864	6		4	3			13
1865	1	5	2	8	6		22
1866	2	5	2	1	7	23	40
1867	6			2	4	9	21
1868	3		2	2	2	7	16
1869	2		4	3	5	9	23
1870			1	1	3	5	10
1871			2	1	3	5	11
1872	7		2		2	6	17
1873	6		6		3	6	21
1874	3	11	4		3	3	24
1875	5	2	6	7	1		21
1876	3		3	4	2	2	14
1877	4		6	2	1	7	20
1878	4		6			4	14
1879	2		7	2	2	3	16
1880	4		5		1	4	14
1881	2	8	2	2	2	4	20
1882	1	7	4			1	13
1883	2	2	5			2	11
1884	3	3	4	1			11
Összes	102	134	117	104	81	100	624

6. Hangszerelés és zenekar

Tagadhatatlan, hogy M. [sic] nevezetes korszakot képez a dalműírás mezején, melyet a műtörténelem nem említhet méltó elismerés nélkül. Főleg ami a hangszerelést illeti, e téren sok új hatást, találó színezést hozott divatba; a dallamoknak szélesebb keretet, emelkedettebb kifejezést kölcsönzött s a zenekart felszabadító rabszolgai, pusztán kísérei szerepe alól [...].¹⁴³

Ábrányi Kornél foglalta így össze 1864-ben a *Zenészeti Lapok*ban megjelent sorozatában az életmű egyik legfőbb erényét, egyben a magyar Meyerbeer-recepció másfél évtize-dének egyik fő tanulságát. Hasonló hangnemű nyilatkozatokat bőven idézhetünk a pesti magyar operacélet másfél évtizedes heveny Meyerbeer-korszakából:

Meyerbeer zeneköltészete e dalműben [Ördög Róbert] túlvilági költészet, mely groteszk eszméivel s rejtelmes színezetével a képzelemnek gazdag tápot ad. Dallamai az eredetiség minden báját bírják, kardaljai nem kevésbé erőteljesek mint jellemzők, s hangszerelésére nem mondható nagyobb dicséret, mint hogy teljesen Meyerbeeri, azaz a nagy zenei lángész itt is mindenütt hű maradt magához.¹⁴⁴

[...] gyönyörű hangszínek bámulatos és remek combinációja, a detail-hatások gazdagsága, mesterileg alkalmazott hangszerelésé és polyphonicus belbecsénél fogva a legjelesebb dalművek között méltó helyet foglal el [Észak csillaga]. [...] Meyerbeer remekművei a hangszínek jellemzetes és meglepőleg hű alkalmazása, a motívumok sajátosság bélyegzése és szelleműs kidolgozása által a nagy tömeg tetszését is kiérdemelni és megnyerni tudják [szemben Wagner és Schumann-féle (!) Musik für die Zukunft-tal].¹⁴⁵

Meyerbeer zenekarkezelése már a *Próféta* közönségét lenyűgözte, sőt mondhatni, az operai szenzációban a látványosságok mellett ez a tényező nyűgözött le legerősebben:

Meyerbeer karosítási (orchestratio) s hangszerelési hatalmát egy művében sem tüntetett fel oly nagyszerűleg, mint azt *Prófétájában* tapasztaljuk.¹⁴⁶

Talán nem jelentőség nélkül való a különbségtétel „karosítás (orchestratio)” és „hangszere-lés” [instrumentatio] között. Egy később idézendő, a *Hugenottákkal* kapcsolatos megállapítás analógiájára a két terminust a Meyerbeerre oly jellemző zenekari tömeghatás, illetve az obligát szolisztikus hangszerkezelés értelmében lehet egymástól megkülönböztetni. A *Prófétát* recenzeáló szerzők összbenyomását a zenekari massa ereje uralta, annak ellenére, hogy a pesti zenekar a legjobb akarattal sem volt tömegesnek mondható: a hangzásélményt tehát közvetlenül nem a hangszerek tömege, hanem az „orchestratio”, elsősorban a rezek kórusszerű használata határozta meg. Erős hangzásélményüknek a szakírók olykor akaratlanul komikus formában adtak kifejezést. A *Magyar Hírlap* számról számra haladó hangszere-lési review-ja az 1. felvonás lázadó karában észrevételezte:

A rendítő zenekíséret, a bombardonok harsogása tanúsítják miszerint a szerző e számban a zajnak legszebb harmóniáját találta ki.

A 2. felvonás látomás-elbeszélését

Nyomon követi [...] az anabaptisták egy szinte rejtélyes dala, melyben Jánosnak jóslják, király lesz – ebben is szinte túlvilágiság van kifejezve, de mennyire ellentétesen ama szelíd rezgésű zenével: itt a trombonkíséret és a rézlemezek szakokénti megzendülése kifejezi a vadságot, a fanatizmust, mely az anabaptisták lelkében lakik.

¹⁴³ Á[brányi] K[ornél], „Meyerbeer Jakab életrajza [...]”, *Zenészeti Lapok*, 4 (1864), 281–287.

¹⁴⁴ *Hölgyfutár*, 8 (1857), 82.

¹⁴⁵ *Divatcsarnok*, 4 (1856), 158.

¹⁴⁶ *Magyar Hírlap*, 1850. június 19.

Elemi erővel érvényesült a koronázási induló fősége – ennyi nagyszerűség a kortársnak nem volt elképzelhető magyar hatás nélkül:

Fényes színpadi rendezés közepette az alsó és egy felső katonai zenekar egy meglepőleg főséges koronázási indulót játszanak. Az intrádás fúvó trombiták harsanatival bájos ellentétben áll az induló triója [...] mely az előbbi trombitazajt fuvolai olvadékonysággal váltja fel, s nem forcírozott nemzeti hiúskodásból mondjuk, [az opera] ez egyik legszebb számán félreismerhetetlenül magyar elemű melódia hangzik át.¹⁴⁷

A *Pesti Napló* a 4. felvonás indulójában emelte ki a tömeges hanghatást:

Ez indulónak, melyben az osztrák himnusz első taktjait szinte [szintén] hallhatni különösen vége nagyszerűleg hatásos a minden hangszerekből kifejlő roppant hangzón által.¹⁴⁸

A hangszerelés tömeghatásait a mű általános hajlamával hozzák összefüggésbe az extrémítások iránt:

Középutat benne sehohsem találunk. Az igen erős zenekar viharos zenéje, a nagyszámú személyzet, a díszítmények nagyszerűsége és újsága meglepik és elragadják a nézőt.¹⁴⁹

Volt bíráló, aki a *Hugenották* hangszerelésében is a tömeges hatást vélte uralkodónak, és a szerzőt könnyen vádolta az énekhangokkal, a dallammal szemben:

Annyi igaz, hogy M. [sic] még nagyobb volna, ha zengzethez [dallam] is hajlammal bírna. Kár, hogy azt a hangszer-különcködése egészen kiszorítja; a dallam észrevétlenül elhal, elszűn az azon túlható zúgási tömkelegben. [...] A hangszerelés e neme iránti előszeretete már nem egy dicső szoprán hangot tón tönkre; M. úgy látszik, keveset törődik valamely jó eszmével, ha csak egyszersmind annak előadását nem eszközölheti a lehangzatosabb és a hallgatók hallműszereire leghatalmasban ható hangszerek által. Innen van azon elkábító zene, mely az énekest oly kimerítő erőtetésre [sic] kényteti.¹⁵⁰

Meyerbeer „orchestratio”-ját, a hangszerek masszív, tömeges bevetését e recenziós fenntartásokkal fogadta; mások a monumentális zenekarkezelést a Meyerbeer-opera jellegzetes külsőségeinek egyikeként diffamálták, mint a *Pesti Napló* is már többször idézett beszámolójában:

[...] találtatnak entuziaszták, kik nem bírván a hangszerelés lármás hatását, az operának kívülről jövő s a zenéhez éppen nem tartozó díszítményeit magától a zene érdemleges tartalmától elválasztani, a Prófétában hajlandók olyan remekművet látni, melyet még nem láttak sem ők sem a világ. [...] Elismeréssel lévén mindaz iránt, mi a Próféta zenéjében szép, kellemes vagy nagyszerű, be kell egyszersmind vallani, hogy e zene legkitünőbb sajátját a legnagyobb műgonddal és lángeszűséggel kezelt hangszerelés teszi, mely tömérdek erőpazarlással van vive, egyszersmind tömérdek erőpazarlást kíván a kivitelben. Így a hatás, melyet az opera gyakorol, sok helyen a hangok tömegének esik érdeméül. Ez a zene lényegére külsőség, valamint külsőség a színi előadásra térve, ha ezt művészi szempontból vesszük, a díszítmények pompája.¹⁵¹

Étoile du nord zenekari szenzációjáról, a három zenekart alkalmazó 2. fináléről írva az egyik német lap a maga módján ugyanacsak „erőpazarlást” észrevételezett – ami ráadásul nem is érte el a célzott hatást:

¹⁴⁷ Uo.

¹⁴⁸ *Pesti Napló*, 1850. június 17.

¹⁴⁹ *Pesti Napló*, 1850. június 11. (Beszámoló a főpróbáról.)

¹⁵⁰ „Nevezetes férfiak életirati vázlata IV. Meyerbeer Jakob”, *Divatcsarnok*, 2 (1854), 496.

¹⁵¹ *Pesti Napló*, 1850. június 17.

Es fehlt nicht an reizenden originalen Motiven, an überraschenden Effecten im Ensemble, die Instrumentation zeugt von tiefem Studium, und keiner der jetzt lebenden Komponisten weiß die Wirkung jedes einzelnen orchestralen Faktors so zu bemessen und zu benützen; doch das imposante, überwältigende, großartige wird vermißt; selbst das Finale des zweiten Aktes, die Vereinigung verschiedener Motive von drei Orchestern kann eher als lärmend, denn als effectvoll bezeichnet werden.¹⁵²

Dinorah-ban a Meyerbeerrel szemben ellenséges *Pester Lloyd* a tagadhatatlanul virtuóz hangszerezést mint a zene motivikus jelentéktelenségének álcáját dezavualta:

Mit den Nummern leichteren Genres ist es jedoch bald zu Ende und tritt des Meisters Instrumentierungskunst in den eigentlichen Vordergrund, welche Kunst die unbedeutenden Motive, deren die Oper viel mehr zählt, als wirklich musikalisch Wertvolle, in wirksamer Ausstattung erscheinen läßt.¹⁵³

Mások épp ellenkezőleg, a hangszeres színnek a zenével való bensőséges kapcsolatát figyelték meg:

Hangszerezése oly mesteri, hogy e tekintetben vele csak a klasszikusok versenyeznek. Minden zenekari kísérlete oly jellemző, s a szöveg- és dalhoz illő, hogy azok ép úgy elválaszthatatlanok, mint a rózsaszín a rózsza levelétől.¹⁵⁴

Az „orchestratio”, vagyis a tömeges zenekari effektusok mellett Meyerbeer zenekari stílusát ugyanolyan mértékben jellemzi, hogy az egyes művek valamely pontján a zenekar szinte minden hangszere fellép obligát-szolisztikus szerepben. Individuális és orchestrális dialektikáját Meyerbeer hangszerezésében nehezen lehetne pontosabban jellemezni, mint ahogy a *Pesth-Ofner Localblatt* a *Hugenották* bemutatója után tette. E dialektika – amely egyébként a kórus alkalmazására is kiterjedt – az együtteseket zenedramaturgiai „főtényezőkké” avatta Meyerbeer operáiban, melyek „főtényezőkhöz” méltó „teljesítőképeséget” követeltek meg zenekartól és kórustól egyaránt:

In der Durchführung solcher gigantischen Werke läßt sich vor allem die Leistungsfähigkeit der zwei Hauptfaktoren der Oper, des Orchesters, und des Chors, am schärfsten erkennen, und wahrlich, unsere Kräfte haben sich bewährt. Es dürfte nicht leicht eine Oper geben, die, wie die Hugenotten, so viele, alle Instrumente repräsentirende Solospieler nötig hat, da für jedes Instrument bedeutende Solosätze vorhanden sind. Nicht mindern bedarf aber das Orchester im ganzen tüchtiger, taktfester Musiker, denn der Komponist hat sich an keine bestimmte enge Norm gehalten; ein Tempo wechselt flugs mit dem andern, Fugen fallen ein, wo man keine vermutet, – so dass nur gediegene Mitglieder, unter der Leitung eines ausgezeichneten Dirigenten, alle Schwierigkeiten überwältigen können.¹⁵⁵

A szerves, individuális „instrumentatiót” már a *Prófétában* megfigyelte a *Pesti Napló*, s újságcikkhez képest meglepő részletességgel ismertette, talán a partitúra, talán külföldi (bécsi) források alapján. Néhány jellemző részletet idézek:

[1. felvonás, 2. jelenet, az anabaptisták fellépése az Ad nos koráldallam kíséretében:] Megható nagyszerű hangok, egyházi irmodorban, melyek hatását különösen emeli, hogy a két basszót és tenort a fagottok unisono kísérik, míg a zenekar a kíséretet szinte kitarított hangokban egészíti ki. [Később] a nép egyre inkább hevül, a zene folyvást erősödik, míg fortissimo tetőpontját éri e kardallam] az anabaptisták egyházas énekét a fagottok, a csapantyús trombiták nagy hatással kísérik unisono [...]. Mindenek távoztával a zene ismét csendesebb folyamatot vesz, s

¹⁵² *Pester Lloyd*, 1856. február 6.

¹⁵³ *Pester Lloyd*, 1860. november 20.

¹⁵⁴ *Divatcsarnok* 5, (1857), 89.

¹⁵⁵ *Pesth-Ofener Localblatt*, 1852. november 10.

most már nem a fagottok, hanem a nagybőgők (contrebasse-ok) kísérik az anabaptisták énekének témáját.

[2. felvonás, János álomelbeszélése:] E nagy szépségű dalt hegedűk és oboák vezetnek be, s első szelídebb jellemű részét folyvást gyöngé fű és húrhangszerek kísérik. [2. részében a] hangszerelés zajos, aggályt, félelmet és borzadályt festő modora eszébe juttatja a hallgatónak azon szépségeket, melyek e nemben Weber Bűvös vadászának barlangjelenetében találhatók.

[Fides áriáját] fagottok és klarinettek vezetnek be s teszik annak főképpen kíséretét, mely a maga nemében mesteri.

A bevettek mellett Meyerbeer előszeretettel állított rivaldafénybe új, szokatlan hangszereket. Utóbbiak közé tartoztak elsősorban a Sax által konstruált vagy tökéletesített hangszerek, mint a basszusklarinét. A mélységes magány instrumentális jelképe a *Hugenották* utolsó felvonásában oly nagy hatással kíséri Marcel Interrogatoire-ját, hogy alóla Wagner nem vonhatta ki magát azon két jelenetben, melyek dramaturgiai helyük és drámai irányuk szerint is a *Hugenották* mintáját követik: a *Lohengrin* 2. felvonásában, és a *Trisztán* Marke monológjában. Sajnos a *Prófétával* ellentétben a *Hugenották* pesti bírálati között nem találunk olyan részletes és szakszerű leírást, minek alapján megállapíthatnánk, hogy az előadásban felhangzott-e a szokatlan hangzású hangszer, vagy a szólámat az 1. klarinét a saját fekvésében játszotta. A *Hugenották* zenekari anyaga ebben a tekintetben nem tájékoztat, ugyanis az MS 2135 lemezszámú nyomtatott szólámanyagban az Interrogatoire jelenet basszusklarinét-szólója az 1. klarinét szólámfüzetében található a megfelelő helyen, és a pesti előadásban az 1. klarinétos ebből a füzetből játszott; a jelenetet egyébként nagy húzások éktelenítik el.

Meyerbeer a hangszer-újdonságok mellett alkalmilag archaikus instrumentumokat is felelevenített. A *Hugenották* híres hangszeres excentricitása Raoul 1. felvonásbeli románának obligát viola d'amour kísérete. A pesti szólámanyagban az 1. hegedű szólámának két kéziratos példánya is tartalmazza függelékként a szóló-helyet, „Alto Solo” felirattal; az egyik füzetben a „directore” jelölés és a ceruzával írt „Ellenbogen” [Adolf] név szerint a szólót a koncertmester, vagy akkori nevén „zenekarvezér” (direttore d'orchestra) játszotta.¹⁵⁶ Raoul románának előadásáról nem ismerek beszámolót, mely kitérne az obligát kíséretre, és megemlítené az instrumentális szólám különleges színezetét.

Közismert, hogy később mégis ütött a viola d'amour órája a Nemzeti Színház zenekari árkában. Erkel Ferenc 1861-ben a *Bánk bán* második felvonásában különleges obligát hangszer-együttessel vezeti be, majd kíséri a téboly határán járó Melinda monológját; a zenekarban régebben otthonos hárfa és a Magyarországon még mindig ritkaságértékű angolkürt mellett két valódi hangszerkülönlegesség adja meg a hangzás rendkívüli alaptónusát – az egyik a klasszikus zenekarban még soha nem alkalmazott cimbalom, a másik éppen a viola d'amour. A bemutató egyik bírálója abban a hitben volt, hogy a cimbalomhoz hasonlóan addig a viola d'amour sem használták színházi zenekarban; ebből talán okkal következtethetünk rá, hogy a permanensen játszott *Hugenották*ban Pesten e hangszer nem szólalt meg.¹⁵⁷ Ugyanakkor Erkel nyilvánvalóan tudott Meyerbeer eredeti hangszerelési eszméjé-

¹⁵⁶ Ellenbogen Adolf 34 évig játszott a Nemzeti Színház zenekarának 1. hegedű szólámában. Vezényelt is, balett-előadásokat és más könnyebb műfajú műveket, melyeknek komponistájaként is kitűnt. Operarészletekből készített átiratait és táncait számos kiadvány jelentette meg.

¹⁵⁷ *Zenészeti Lapok*, 1 (1861), 191.: „Ezen drámai s szívet megindító jelenethez szerző részint oly hangszereket használ, melyek mindeddig még színházi zenekarokban nem szerepeltek, mint a cimbalmot s szerelem-hegedűt (viola d'amour vagy viola di gamba). A viola d'amour hangszer már egészen kiment a divatból, pedig érzélgő s költői momentumok festésére alig képzelhetni nála alkalmasbat, nem is mindenki tudja azt kezelni, mert alkotá-

ről, és átvette azt olyan dramaturgiai összefüggésben, amely bizonyos szempontból összevethető a *Hugenották*-beli románcéval. A nevében allegorikus hangszer a rezonáns-húrok éteri, nem-reális hangzásának köszönhetően Raoul-nak Valentine-hez fűződő szerelmi érzelmeit egyszerre elidegenítő és elmélyítő hangzás-burokkal veszi körül, s mintegy előrevetíti a kettejük közötti kapcsolat „holdudvaros” elmosódottságát, lappangó ambivalenciáját. Nem szükséges részletezni, milyen mértékben ambivalens Bánk és Melinda kapcsolata azon jelenetben, melynek hangzását többek között a viola d’amour távolítja el a zenés színpadi normalitás hangzásszintjétől. A távolítás azonban egyszersmind közelítés is lehet: a Meyerbeer-románc obligát hangszínének tudatos idézetével Erkel talán éppen Melinda mindenek ellenére való „fehérségét” allegorizálja: *Blanche quand la blanche hermin.* . .

Ha a viola d’amour alkalmazását nem is vezették vissza a kortársak a konkrét Meyerbeer-előzményre, azt, hogy Erkel művészileg Meyerbeer nyomdokain jár, midőn a zenedramatikai helyzet rendkívüli voltát rendkívüli hangszerelési effektussal érzékelteti, paradox módon egy abszolút Meyerbeer-idegen hangszer, a cimbalom operai felhasználásából ismerték föl. A cimbalom a 19. századi magyar zenei nacionalizmus szemében ősi nemzeti hangszernek számított, akárcsak a Rákóczi-kor tábori sípja, a tárogató; azzal a különbséggel, hogy a cimbalmot (nem a ma ismert, Schunda József által modernizált változatban) általánosan használták; a tárogató viszont a 18. században kihalt, olyannyira, hogy nevét a magyarítási mozgalom az oboára ruházta át – „tárogató-szerepben halljuk az angolkürtöt a Bánk bán említett együttesében.”¹⁵⁸ Mosonyi Mihály néhány hónappal a *Bánk bán* bemutatója előtt cikksorozatban buzdította a honi zeneszerzőket e nemzeti hangszerek adaptálására a színházi- és hangversenyzenekar számára, a következő, Meyerbeerrel szemben nem épp baráti, de hangszerelésének renoméjára jellemző érveléssel:

Meyerbeer – ezen legügyesebben számítani tudó zeneszerző – ki minden új dalművében valami föltűnő, s még addig senki által nem használt újdonsággal szokta meglepni a közönséget, tudunkra már lépéseket tett a cimbalom s tárogatónak – e nemzeti hangszereinknek – általa leendő fölhasználása érdekében. Félek, hogy a cimbalommal is úgy találunk járni, mint a kanász kalapokkal, melyeket csak akkor kezdünk általánosan hordani, midőn már Párisban divatozott. Ugyanazért ne késlekedjünk. Még most a cimbalom kizárólag a mi sajátunk, igyekezzünk azt nemzeti színházunk zenekarában meghonosítani, mielőtt e részben ama berlini francia zene-divat gyártó által megelőztesünk. Ha ez indítványom viszhangra találma a hazában [...] – s ha valaki annak tanulására vagy fölhasználására elszánva magát, csak ügyes cimbalom tanító létezésétől föltételezné eme szándéka kivételét; ez esetben legyenek szívesek az illetők szerkesztőségünkhöz folyamodni, mely készséggel fog minden kellő útbaigazítással szolgálni.¹⁵⁹

Mosonyi és Erkel kapcsolata ekkor még zavartalan volt, olyannyira, hogy a karnagy egyik fiát, Sándort Mosonyi tanította zenére. Ha összekapcsoljuk Mosonyi előbbi felhívását a ténnyel, hogy a cimbalom szólót a *Bánk bán* bemutatóján a 16 éves Erkel Sándor játszotta, bizonyítottan látjuk, hogy Erkel a cimbalmot és angolkürtöt [= tárogató] Mosonyi közvetlen biztatására iktatta be a partitúrába. Különleges eljárását a sajtó ismételtlen összekapcsolta Meyerbeer hangszerelési egzotizizmusaival:

sa s kezelhetési felosztása sokban eltér a rendszeren használni szokott vonó hangszerektől, ugyanazért különösen kiemelendőnek tartjuk Kohn Rhidley urat, színházunk egyik első magányhegedűsét, ki e hangszeren gyönyörűen játszott, s sok oldalú képességét ez úttal is bizonyítja.”

¹⁵⁸ A tárogató felújításával, pontosabban tárogatót helyettesítő romantikus hangszer kifejlesztésével ekkoriban Szuk Lipót, a Nemzeti Színház első oboása kísérletezett. Mosonyi Mihály: „A tárogató mint új zenekari hangszer”, *Zenészeti Lapok*, 1 (1861), 116–117.

¹⁵⁹ Mosonyi Mihály: „Egy szó a cimbalom érdekében”, *Zenészeti Lapok*, 1 (1860), 46.

Érdekes tudni, hogy a Bánk bánban a cimbalmot – ezen ábrándosan zengő népi hangszer – is használni fogják, melyet Mosonyi már régebben ajánlott. Ha Meyerbeer ismerné, bizonyára ő is igen sok hasznát venné, s egész diadallal vezetné be a népzenenek padjairól az Orchestre válogatott előkelő hangszertársaságába. Így Erkelé lesz a bevezetés érdeme.¹⁶⁰

Erkel azonban nem kívánt az általa különösen tisztelt Meyerbeerrel versengeni, ellenkezőleg, a viola d'amour átvételével hallgatólágosan jelezte lekötözöttségét irányában.

Nem tudom, hogy egy archaikus hangszer, mint a viola d'amour alkalmazását a historizálás szándéka táplálta-e a *Hugenottákban*, vagy pszichológiai eszme: az obligát hangszer quasi a tudattalanból szól, a psziché archaikus, a tudat számára ismeretlenné vált tartalmait közvetíti. A *Dinorah* lélektani meséjében a barokkosan koncertáló szólóhangszerek talán inkább a szereplők – elsősorban a címszereplő – egyes személyiségtrégeinek egymással folytatott belső dialógusát jelképezik. Hogy e barokk eszményt Meyerbeer összekapcsolta a virtuóz koncertálás ugyancsak barokk stílusával, azzal az ötvenes évek második felétől rajongóinak gyönyörűséget okozott, ellenfeleit azonban egyre fokozódó mértékben irritálta. Ingerültségüknek a kritikusok sokszor adtak hangot oly módon, hogy egyes korábbi jellemző megoldások visszatérését modorosságnak minősítették, amely nélküli az eredeti hely drámai szükségszerűségét. A Meyerbeerrel szemben egyre elfogultabb *Zenészeti Lapok* írta a Dinorahról:

[...] sokszor, s ellenkező alkalommal is ismétli maga magát, pedig a legjobb ötlet vagy élc is elveszti erejét és élit, ha kétszer vagy többször ismétljük. Így az Észak csillagában nagy hatással használt fuvola s ének kettős, Dinoráiban egészen elveszti érdekét, mindamellett hogy a fuvola helyett sipolát [klarinét] használ versenyársul.¹⁶¹

Még türelmetlenebbül kifogásolta *Az afrikai nő* bemutatója alkalmával a *Pester Lloyd*, hogy Sélika altatódalában ismét előkerül a modorossá vált „Echospielerei mit der Flöte”. Ez azonban nem jelentette azt, mintha *L'Africaine* nem bőveledett volna varázslatos individuális instrumentális hatásokban; az egzotikus felvonások hangszín-misztikáját nem is sorolták a „külsőséges” jegyek közé:

Voller aber beginnt der Strom der Melodien zu rauschen, auch das Orchester, welches zuerst von dem neuen Schauplatze Besitz ergreift, legt ein orientalisches Prachtgewand an, als im vierten Akt das Land der Wunder und Märchen sich öffnet. [...] Einen ganz besonderen instrumentalen Reiz gewährt das einleitende Orchestertornell: in derselben Tonhöhe singen Celli, Violen und Geigen eine mystische Cantilene, und erzeugen einen Klangeffekt der eigentümlichsten Wirkung, wir möchten sie magnetisierend nennen.¹⁶²

Akár eredeti, akár utánérzett lett légyen egyik-másik obligát szólóállás, mind eminens módon hozzájárult, hogy a zenekar egyes tagjai és egész testülete felszabaduljon „rabszolgai, pusztán kísérei szerepe alól”. Klasszikus koncert-számokban, mint az *Észak csillaga* többször említett fuvolástercettje, a zenekar sztár-szólistái néhány percen át a színpad csillagai-
val vetélkedhettek a közönség figyelméért:

A famosus fuvolatercette nézve nem kis szerencséje nemz. [sic] színházunknak az, hogy oly kitűnő jeles fuvolászokkal bír, mint a Doppler testvérek, és hogy Hollósy L[onovics]-né ezüst hangja, mesteri előadása a legszebb, leggyöngédebb fuvolával képes versenyezni, úgy hogy alig lehet egyiket a másiktól megkülönböztetni.¹⁶³

¹⁶⁰ *Családi Kör*, 2 (1861), 27., a *Bánk bán* egy részletének előzetes hangverseny-bemutatója alkalmával.

¹⁶¹ *Zenészeti Lapok*, 1 (1860), 71.

¹⁶² *Pester Lloyd*, 1866. február 17.

¹⁶³ *Budapesti Visszhang*, 5 (1856), 58–59.

És mit mondjunk a két Doppler és Erkel karnagyunk felől? Semmit! egy szót sem! – Miért? – mert ha az amit ezekről mondanunk kellene netalán a külhon elé jönne, – akkor aligha vesztüket nem siratnánk.¹⁶⁴

Meyerbeer-partitúrák másutt is alkalmat kínáltak szolisztikus teljesítmények elismerésére és kiemelésére:

Das Klarinett Solo [in Dinorah] ward von Reindl in präziser Weise ausgeführt.¹⁶⁵

Koncertáló-obligát szólókon túl Meyerbeer operáit sokféle egyéb akusztikus kellékkel is berendezte, s a színházi instrumentáriumot éppen a nagyoperák hangszeres couleur locale-ja kedvéért kezdték szisztematikusan bővíteni a mindennapi zenekari összeállításon kívüleső, inkább a dekorációhoz, mint a szorosabban vett zenei szövedék kivitelezéséhez szükséges hangszerekkel. Ilyen volt elsősorban az orgona: a Nemzeti Színházban csak 1850-ben, a *Próféta* előadására állítottak be nyolcregiszteres színpadi orgonát, mely a Meyerbeer által elérni szándékozott „felülmúlhatatlan” hatást messzemenően elérte:

Ezután jönnépes egyházi szertartással egybekötve maga a koronázási cselekvény. Orgonahangok, az oltár körül szolgáló gyermekek kara [...], nagyszerű drámai momentumok egy viharzó zenetengerbe átötvé, a művészi kombinációnak szinte non plus ultráját állítja szemünk elé.¹⁶⁶

Különleges eszközök, és rendkívülinek számító hangszerek szükségeltettek *Dinorah* legendás történetének kivitelezéséhez: ezek működtetőit külön javadalomban részesítették. Az Operaház Emléktára őrzi egy 1869-es előadás napi extrakiadásainak elszámolását:

1869. március 24. Dinorah. Szükséges eszközök:

Éjjeli őrök, kéményseprő, idegen statisták, szolgálta:

étel: 1/2 csirke, 2 zsemle, bor,

[...]

Kecske tanítás

[...]

föllépti díj:

Köszegi ¹⁶⁷	5 frt	
Phisharmonika játzó	1 "	Bognár
1 gyáskürtös Schulz beteg helyett	2 "	Kligener?
Angolkürtös	2 "	Taraba Károly
Csengész	1 "	Erkel Elek

Látta Erkel Ferenc

Sok opera rekvizitumai közt ott volt a harcias vagy ünnepi színpadi jelenetekben szereplő színpadi fúvóegyüttes, azaz a *banda*; ezt nem a színházi zenészekből állították ki, hanem vagy a városban állomásozó egyik ezred katonazenekarát, vagy ha az a hadsereg álláspontja miatt éppen nem volt lehetséges, más fúvószenekart szerződtettek. A *Próféta* bemutatójára

¹⁶⁴ *Délibáb*, 2 (1856), 71.

¹⁶⁵ *Pester Lloyd*, 1860. november 20.

¹⁶⁶ *Magyar Hírlap*, 1850. június 19. Az orgona szerepel a zenekar 1852-es leltárában. A színház az 1860-as évtized második felében új orgonát hozott Londonból. „Ezúttal a Londonból hozott orgona is érvényesíté magát, melynek igen szép, tömör és egyenletes, erőteljes hangja van.” – olvassuk egy 1868 augusztusi Faust-előadás után. *Zenészeti lapok*, 9 (1868), 746.

¹⁶⁷ A Nemzeti Színház vezető basszistája a vadász szólamát énekelte a 3. felvonás bukolicus betéjtében. Külön javadalomban talán azért részesült, mert már túllépte a szerződésileg számára előírt fellésszámot.

nak effektusai között nem utolsó helyen regisztrálta a kritika a „cs.kir. 5-dik tüzérezred zenekara” fellépését,¹⁶⁸ s a diadalmas térbeli hatást, amit a koronázási induló ezáltal nyert. A Nemzeti Színház iratanyagának ugyan csak töredéke maradt fenn, azonban a banda lételemelése, alkalmazásának finánciális és politikai feltételei oly sűrűn váltak az igazgatóság ülésein tárgyalási témává, hogy még a hiányos aktákból is részletekben gazdag kép kerekedik ki a banda közreműködéséről. Meyerbeer a színpadi zenét a zenei díszletezés egyik részleteként annyival nagyobb szerepben alkalmazta, amennyivel a tényleges díszletezés is nagyobb és jelentősebb helyet foglalt el összművészeti operakoncepciójában – valamennyi francia operája közül legrafináltabb és leghatásosabb módon a „Feldlager” eredetű és témájú *Észak csillagában*. A színrevitelével kapcsolatban viszonylag nagy számban fennmaradt akták többször is utalnak a banda szerepeltetése körüli nehézségekre. A katonazenekarok tagjainak fellépését a színházban a parancsnokság időnként megtiltotta, előfordult azonban, hogy magát a közreműködést engedélyezték, csak az ezred nevének feltüntetését kifogásolták. Vagyis előfordulhatott, hogy a katonazenekar akkor is rendelkezésre állt, ha a színpal nem nevezte meg:

Az Éjszak csillaghoz a cs. kir. katonai banda közreműködése is kieszközöltetvén, a cs. kir. katonai Városcommando értesíti az igazgatóságot azon felsőbb rendeletről, mely szerint a színpalapon a banda meg nem nevezhető.¹⁶⁹

A katonazenekar hiányáról szóló sajtóhíradást tehát nem szabad készpénznek venni – a *Pester Lloyd* például nem volt tisztában a katonai banda fellépését lehetővé tevő kegyes csalással az *Észak csillaga* bemutatóján. A kegyes család nem terjedt ki a színpadi illúzióra – a színpadra telepített katonazenészek sem ekkor, sem más alkalommal nem játszották szólamaitak kívülről; ezt tanúsítják a számos opera előadási anyagához kapcsolódva fennmaradt jellegzetes kisalakú fűvösszólamok.

Beim Finale des 2. Aktes sind drei Banden erforderlich, und wirklich gelang es der Direktion, da die Mitwirkung von Militärmusik auf den Bühnen nicht gestattet ist, doch etwa 24 Mann zu erlangen. Wieder erwähnen wir die Wahl der Oper unter den gegebenen Verhältnissen, und bitten sehr, die Herrn mögen die wenigen Takte auswendig lernen, weil es komisch ist, „den heiligen Marsch” aus den Noten zu spielen. Wird irgend eine Bande eine Nationalhymne aus Noten spielen? Die Pfeifen wären auch rein zu stimmen, und dem Orchester näher zu bringen.¹⁷⁰

Néhány hónappal később a banda alkalmazásának költségeiről kapunk információt:

Jelentetett miszerint az operákban a banda az eddiginél olcsóbban fog működni: hol legtöbb teendőjük lesz, mint például Éjszak csillagában 25 pfrt, hol kevesebb teendőjük mint Próféta csupán 15 frtért.¹⁷¹

Akár kisebb, akár nagyobb költséggel sikerült szerződtetni a bandát, közreműködése nemcsak az első években, hanem még a Nemzeti Színház konszolidáltabb későbbi viszonyai között is bizonytalan maradt. Meyerbeer „militáris” operáit, ahol a katonabanda a gondosan kimért effektusok egyikeként a szenzációs összhatás fontos eleme volt, magától értődően a bizonytalanság erősebben sujtotta, mint pl. a középső Verdit, kinél a színpadi zenét akkor is, azóta is sokszor játssza az orchester. Az *Észak csillaga* szólamfűzetei között a 2. kéziratoss nagybőgőszólam bejegyzései bizonyulnak különösen informatívna a banda foglalkoztatá-

¹⁶⁸ *Pesti Napló*, 1850. június 17.

¹⁶⁹ Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Kötetes iratok 697, 1856. január 29-i bejegyzés.

¹⁷⁰ *Pester Lloyd*, 1856. február 7.

¹⁷¹ Uo., 1856. június 18. A *Pester Lloyd* már idézett és még idézendő bírálata szerint az *Észak csillagát* „az adott viszonyok” között a Nemzeti Színháznak nem lett volna szabad bemutatnia.

sára vonatkozóan. Ezek Janausch József és Höller Ferenc instrumentalisták kezétől származnak – hogy miért éppen tőlük, az nemsokára kiderül:

36^{ten} mal den 26 März '858 Herr Fr. Doppler zum letztenmal
 16 Juny '859 ohne Banda
 6 Sept '859. Banda Reg[iment] Hartmann
 15 Oct '859 ohne Banda
 25 Febr '860 ohne Banda
 9 August '860 ohne Banda Kapellm[eister Karl] Doppler
 6 Oct '860 K[apellmeister] Erkel

Ördög Róbert hangszín-dramaturgiájában oly jelentős szerepet játszó alvilági stage music előadását a korai előadásokon használt kéziratot partitúra a fő-zenekarra bízta. Az előadási anyag fűvös szólamaiban utólagos ceruzás bejegyzéseket találni: „Bühnenmusik”, ill. „unter der Bühne”, ami arra utal, hogy későbbi előadásokon lehetőség szerint igyekeztek eleget tenni Meyerbeer zenei tér-regieje előírásainak. A színpadi zene nyomtatott szólamanyagát a színház megvásárolta, de a jelek szerint nem használta, talán mert a színpadi zenét nem külön banda, hanem a színpad alá behúzódtatott zenekari játékosok szólaltatták régi szólamaikból, melyek az ominózus részeket amúgy is tartalmazták.

Janausch és Höller idézett bejegyzéseiből, valamint Doppler és fuvola-szólamtársai feljegyzéseiből kiviláglik, Meyerbeer operáinak előadásait alkalomszerűen Erkel Ferenc mellett mások is vezényelték; hogy a helyettesítések rendkívüli eseménynek számítottak, azt éppen az jelzi, hogy a muzsikuskok feljegyzésre méltónak találták a cserét. Alkalmi helyettesítésekől eltekintve azonban Erkel a Meyerbeer-repertoárt személyesen tartotta kezében az 1843-as szerény kezdetektől az 1866-os csúcspontig: ekkor *L'Africaine* sorozatos előadásaival negyvenre emelkedett az évad Meyerbeer-estjeinek száma. Ő vezényelte valamennyi bemutatót és a felújítások többségét, a *Hugenották* 1871 augusztusi színpadravitelével bezárólag. A hatvanas évtizedben egy ízben előfordult, hogy kiemelt előadást átengedett más karnagynak: *A próféta* 1865-ös felújítását legidősebb fia, Gyula vezényelte, s ezzel csípős kommentárra adott alkalmat a *Zeneszeti Lapok*nak, amely abban az időben a Mosonyi ért vélt vagy valódi sérelmek okán Erkel Ferencet sokkal kíméletlenebbül és otrombábban támadta, mint magát Meyerbeert:

Erkel Ferenc karnagy, ki eddigelé mindig maga igazgatta Meyerbeer operáit, ez alkalommal nem jelent meg a karnagyi széken. Talán beteg volt? De ez esetben azt hozta volna magával a loyaltás, hogy a vezénylő pálcát a második karmesterre [Huber Károly] bízta, annyival is inkább, mert az a működő tagokat hosszabb tapasztalás folytán jobban ismeri, mint Erkel Gyula, kinek kormánya alatt a vontatott előadás, s az énekaroknak hol korábbi, hol meg későbbi intonálása a mű szépségeinek nagyon hátrányos voltára szolgált. [...] Erkel Gyula a kihívottak között szintén megjelent; mi okból? Senki sem értette. Egy valaki azt az élcés kérdést tette: vajjon ő írta a Prófétát? Tp.¹⁷²

Zeneszerző és zenekar kölcsönös kitüntetethez és egymásrataltsághoz a Meyerbeer-operák megszólaltatásakor nem lehetett félreismerni:

[Ördög Róbert] Meyerbeer e szép operája, ma [1857. január 31.] a zenekar javára adatott, melynek épp a meyerbeeri nagyszerű hangszerelések mellett van alkalma kitüntetni jelességét. Az előadás a két nyilvános főpróba [vagyis a félígkész bemutató és második előadás] után ma már sikerült. (Úgy látszik célszerű volna a mélyebb tanulmányú operákat harmadszor adni

¹⁷² *Zeneszeti Lapok*, 5 (1865), 135.

– először.) [...] A közönség sokkal teljesebb számmal jelent meg, mint maga a jutalmazott zenekar.¹⁷³

Meyerbeer-előadások alkalmával az átlagosnál nagyobb figyelem irányult a zenekarra és karnagyára is; igaz, e figyelem még így is hasonlíthatatlanul kisebb és sporadikusabb volt, mint amit a zeneileg kevésbé képzett sajtó és közönség az énekesekre fordított: egyes olasz vagy pszeudo-itáliai tenoristák sajtója, akik csak néhány évig vagy inkább hónapig álltak a Nemzeti Színház szolgálatában, általános közmegnemelégedésre, a sorok számát tekintve többszörösen felülmúlta azon megjegyzések sorszámát, amit a színházi zenekar és az első karmester Erkel Ferenc egész működése alatt együttvéve kapott. Nem lephet meg, hogy *A próféta* bemutatójának sajtójában a terjedelem közel 80 %-a a primadonna teljesítményével foglalkozott; a többi énekes lényegesen kisebb figyelemben részesült. Ezután következtek a színpadi csodák. A kórus és a zenekar ritkán részesült egy mondatnál hosszabb elismerésben:

A dalkarok, valamint szinte a zenekar is, pompásan, a legpompásabban viselték magokat. Erkel karmester úr a közönség részéről nagy köszönetnél is többet érdemel.¹⁷⁴

Az előadásban méltán foglaltak helyet a vendégművészknő mellett mind a nevezett magándaolosok, mind a dal- és zenekar. [...] A hívottak közt volt Fánsci úr [rendező], valamint színházunk derék karmestere Erkel Ferenc is, kinek ismert jeles vezetése nem keveset adott az opera jó sikerültéhez.¹⁷⁵

Erkel és zenekara a Meyerbeer-bemutatók után máskor is többnyire elismerő sajtóvisszhangnak örvendett. Az *Ördög Róbert* 1843-as bemutatójának alig minősíthető szólistáival ellentétben a *Honderű* szerint

a zenekar pedig mindenképp kielégítő vala.¹⁷⁶

Hasonló hangnemben nyilvánult meg a vetélytárs divatlap, a *Regélő*:

A zene- és éneklő chorus előadása igen jó volt, a Hasenhut által betanított táncok és csoportozatok, valamint a pompás új öltözékek, új diszítmények, gépelyzetek is köztetszést nyertek.¹⁷⁷

A *Próféta* diadalmas első sorozatának befejezése után, az első felújítás alkalmával a nagy énekes csillagok távolléte kiélesítette a kritika látását és hallását az előadás hiányosságaira. De ez az élesebb tekintet sem talált kivetni valót az együttes-munkán:

[...] Karok és zenészek igen jól működtek, s ez legalább kárpótlást nyújtott a[z énekes-együttesben feltűnő] többi gyarlóságokért.¹⁷⁸

Az *Ördög Róbert* 1857-es felújításának egyik kritikusa a zenekart a szokásokkal ellentétben nem az utolsó, hanem az első helyen említette:

A mai előadásból örömmel győződünk meg arról is, hogy a mondott irányban, nemzeti intézetünknel az előadó művészet is igen szépen előrehaladt azóta, hogy ez operát színpadunkon utolszor hallottuk. [...] az előadás egészben véve kielégítőnek, sok részben kitűnőnek mondható. [...] Ha már részletesebb dicséreteket akarunk mondani; akkor a szokott referensi renddel egészen ellenkezőleg a zene- és énekkarokkal kell kezdenünk, melyeket egyaránt mintegy a nagy mester szelleme látszott ihletőleg átlengeni, oly lélekkel és praecisióval ügyekezett mind a zene mind a dalkar nehéz föladatának megfelelni.¹⁷⁹

¹⁷³ *Hölgyfutár* 8 (1857) 108.

¹⁷⁴ *Pesti Napló*, 1850. június 11.

¹⁷⁵ *Pesti Napló*, 1850. június 17.

¹⁷⁶ *Honderű*, 1 (1843), 315.

¹⁷⁷ *Regélő*, 2 (1843), 503.

¹⁷⁸ *Hölgyfutár*, 4 (1853), 56.

¹⁷⁹ *Budapesti Hírlap*, 1857. január 20.

Egyetértettek vele laptársai is:

A karok és zenekar az Ördög Robert előadásában leginkább kitűnnek.¹⁸⁰

Befriedigen konnte [die Aufführung] nicht in vollem Maße [...]. Ausstattung wie immer nach Verhältniss ausgezeichnet, Orchester gleichfalls. Warum aber noch fremde Balletmusik einfügen, da doch Meyerbeer hinlänglich für piquante gut gesorgt hat?¹⁸¹

Észak csillagában a szenzációs fuvolástercett előadói mellett Erkel is szinte rituális dicsőítésben részesült – egy alább idézendő notorius kritikát kivéve:

A karok színpadunk egyik dicsősége, valamint a zenekar is, melynek élén a Hunyady [!] László nagy írója díszleg.¹⁸²

A karok és orchestrum kitűnően jelesek. A kiállítás egy nemzeti színházhoz méltó. A közönség száma és lelkesültsége ellen sem lehet panasz.¹⁸³

[...] Színházunk kellő erővel csak az első szerepekre rendelkezik. No de van páratlan Katalinunk, a kardalok szabatosan mennek, a zenekar jeles, a kiállítás szép, elégedjünk meg ezekkel egyelőre.¹⁸⁴

Effektvoll ist gleich der Trinkchor des ersten Aktes, welcher sehr melodiös ist, und vom Chorporsonal mit der größten Präzision vorgetragen wurde, wie überhaupt anerkannt werden muss, daß auf das Einstudiren der Oper die größte Sorgfalt verwendet wurde, was sich besonders bei den zahlreichen Ensembles zeigte. [...] Das Finale dieses [zweiten] Aktes ist bizarr, indem außer dem kräftigen Ensemble, auf der einen Anhöhe der Bühne ein Trompetenchor, auf einer anderen eine Trommel und mehrere kleine Pfeifen mitwirken, was um ein harmonisches Ganze zubilden, nicht wenig Schwierigkeiten bietet, aber unter Herrn Erkels kräftiger Leitung beifällig executirt wurde. [...] Der dritte und kürzeste Akt hat außer [...] der Wahnsinnsszene Katharinas zu Hauptnummer das berühmte Flötenterzett, von Fr. L[onovics]-Hollósy und den Gebrüdern Doppler auf das Brillanteste executirt.¹⁸⁵

Dinorah-ban a *Hölgyfutár*nak a mű népies poézisára érzékeny kritikusa az Erkel vezette zene- és énekkarok előadásának árnyalatgazdagságát üdvözölte:

A karok nagy összhangban adták elő a zarándok éneket, valamint a zenekar is – Erkel vezénylete alatt – e nagy művészettel hangszerelt mű minden szépségét, bájban és erőlyben egyaránt kiemelés.¹⁸⁶

Nem fukarkodott a zenekar és karnagy dicséretével a *Pester Lloyd* s a *Zenészeti Lapok* sem, annak ellenére, hogy Meyerbeer-ellenességük ekkor már tetőfokára hágott:

Chor und Orchester, unter Erkel's trefflicher Leitung, boten ein musterhaftes Zusammenwirken, und wurde außer der Darstellern auch der gewander Dirigent gerufen. Das Klarinett Solo ward von Reindl in präziser Weise ausgeführt.¹⁸⁷

Az előadás sikerültnek mondható, s az est babérja közkedvességű művésznőnk Hollósy-Lonovicsné asszonyt (*Dinorah*) s Ellingert (*Corentin*) illette, nemkülönben kitűnő karnagyunkat Erkel, ki óriás feladatának mesterileg megfelelt.¹⁸⁸ A zenekar, Erkel vezetése alatt vitézül megállotta helyét, s nem sok színpad van, mely e részben magasabbról tekinthetne le hozzánk.¹⁸⁹

¹⁸⁰ *Divatcsarnok*, 6 (1857), 89.

¹⁸¹ *Pester Lloyd*, 1857. január 21.

¹⁸² *Divatcsarnok*, 5 (1856), 158.

¹⁸³ *Budapesti Visszhang*, 5 (1856), 59.

¹⁸⁴ *Hölgyfutár*, 7 (1856), 148.

¹⁸⁵ *Pesth-Ofener Localblatt*, 1856. február 2.

¹⁸⁶ *Hölgyfutár*, 11 (1860), 1212.

¹⁸⁷ *Pester Lloyd*, 1860. november 20.

¹⁸⁸ *Zenészeti Lapok*, 1 (1860), 64.

¹⁸⁹ Uo., 1 (1860), 71.

L'Africaine bemutatója után egyfelől az alkalom rendkívüli volta – posztumusz bemutató –, másfelől a színpadi látványosságok annyira lekötötték a kritikusok figyelmét, hogy a zenekari kivitelezésre a szokottnál is kevesebb figyelmet fordítottak. Az előadás számos hiányosságával felhánytorgatása mellett nem futotta többre, mint a *Pester Lloyd*nak, mely kiemelte:

Orchester und Chor unter Erkel's Wahrhaft prächtiger Leitung hielten sich ausgezeichnet.¹⁹⁰

Az elismerő tónus éles ellentétben áll a *Pester Lloyd*nak tíz évvel korábban, az *Észak csillaga* bemutatója után megjelent bírálatával. Ebben különösen feltűnik a korban teljességgel szokatlan heves támadás az egyes tételek karmesteri beállítása ellen: a lap kritikusá Erkel t a tempók és karakterek sorozatos félreértésével vádolja. Az *Észak csillaga* kottájának mai olvasója gondolkodóba esik, hogy vajon vétkes lehetett-e Erkel a felrótt téves interpretációban a felsorolt tételek esetében, vagy az író, akit e részek elbűvöltek, midőn a Vielka bécsi bemutatója idején, Meyerbeer vezénylete alatt megismerte őket, most, midőn több, mint tíz év után ismét találkozott velük, megdöbbenvén tagadhatatlan sekélyességükön, ezt magának nem akarta bevallani, s a hibát az előadásban kereste? Céloztunk már arra, hogy a „Verriß” mögött politikai animozitás is rejtőzhetett. Mindettől függetlenül, a fejtegetés, mint kritikák történeti távlatban vizsgálva általában, nem azon kép miatt méltó figyelmünkre, amit az előadóról nyújt, hiszen találó vagy téves voltáról nincs módunkban véleményt formálni (ami maga is csak szubjektív vélemény lehetne). Hanem, mert az egyik első olyan cikk a magyarországi zeneirodalomban, mely a karmester feladatát és felelősségét, a vezénylés modern művészetének célját és eszközeit, általában véve a zenei interpretáció hatásmechanizmusát részletesen és szakszerűen tárgyalja. Ezenfelül a kritika ismét fényt vet a meyerbeeri eklektika élesen körvonalazott „típusainak” jelentőségére a művek hatásában: a minuciózus tempó- és karakterjelzések sugalmazását követve, a karaktert a zenét interpretáló karmesternek kell kibontania a letétből, mely a „tipikus”-at csupán csíra-formában tartalmazza:

Man hat die Partitur nicht sehr geschont; denn sechs Stimmen [Nummern?] wurden erbarungslos gestrichen. [...] Es ist bekannt, daß Frau Hollósy und die Herren Köszegi und Brüder Doppler nach Wien gereist sind, um dort einer Vorstellung beizuwohnen, die Zustimmung oder Einsprache des Komponisten persönlich entgegenzunehmen, um seine Zufriedenheit zu erlangen. Herr Kapellmeister Erkel hat diese Vorsicht unterlassen, und doch wäre gerade seine Anwesenheit am notwendigsten gewesen. Die Nuancierungen, die richtigen Tempi, die Effecte, die bloß durch den Geschmack des Kapellmeisters hervorgebracht, und durch keinerlei musikalischen Zeichen angezeigt werden können, hätten nach einer Rücksprache des Herrn Erkel's mit dem Schöpfer des Werkes weniger gelitten, und der Erfolg wäre sicher gewesen. Es genügt nicht, die Partitur zu verstehen, die Sänger richtig und in Takt singen zu lassen; sondern es bedarf der richtigen Auffassung, der feinsten Nuancierung, und vor allen der treffendsten Angabe des Zeitmaßes. Über dem Trunkchor im ersten Akt steht „Allegro ben moderato”, und außerdem noch „lourdement”. Dieser Chor würde zweifelsohne eine Wiederholung erfahren, oder sozusagen Aufsehen erregt haben, wenn das Tempo nicht überstürzt gewesen wäre; der später in der selben Nummer vorkommende chromatische Gang, der vermischt und undeutlich gewesen, bedingt das Tempo schon langsamer, weil die Instrumentalisten es sonst nicht bringen können. Der Entreakt des zweiten Actes leidet an demselben übel. Wir (der Referent) haben bei der Aufführung der „Vielka” bei diesem „Walzer” einen vollkommenen Enthusiasmus gesehen, während er hier spurlos vorüberging; dies liegt zuerst im Tempo, zweitens in den nicht beachteten Zeichen. Herr Kapellmeister Erkel hat bloß den Walzer gesehen, und das darüber geschriebene „moderato e pesante” vergessen; die

¹⁹⁰ *Pester Lloyd*, 1866. február 17.

beiden Steigerungen, der schöne Mittelsatz in es-dur, welcher durch eleganten Vortrag Effekt erzielen muß, wurden kaum bemerkt. Es ist unmöglich, jede einzelne Nummern hier anzuführen, und es ist zu hoffen, daß in den folgenden Vorstellungen die Feile erst angelegt werden wird. Meyerbeer strebt, sobald er nur die Feder näßt, nach Effekt, und berechnet ihn oft nur durch den Eintritt irgend eines Instrumentes, durch einen Tempowechsel, durch ein Pi-anissimo; durch eine Steigerung, der dann ein Fortissimo folgt; es ist daher begreiflich, welcher Fleiß, welches Studium von Seiten des Dirigenten notwendig ist, damit dem, oft einzig und allein auf derlei Effekte beruhenden Werke des Komponisten kein Abbruch geschehe. Wie geben uns der Hoffnung hin, daß bei wiederholten Aufführung gewissen Abrundungen, die vollkommenste Nettigkeit und Sicherheit erreicht, und die Richtigkeit der Tempi besser ins Auge gefaßt wird. Chöre und Orchester haben den Erwartungen entsprochen.¹⁹¹

A Meyerbeer-bemutatók zenei és színpadi komplexitása a Nemzeti Színház erőit általában túlterhelte; bizonyára nem alaptalanul tért vissza premierről premierre a sajtóban a sztereo-típ megjegyzés: az első előadás csak többé-kevésbé sikerült főpróbának minősíthető. *A Huguenották* első előadásai után az újságolvasó az alábbihoz hasonló véleményekkel találkozhatott:

Die Reprise der Huguenotten welche am vergangenen Montag im Nationaltheater statt hatte, ließ die Schönheiten dieser erhabenen Musik noch mehr hervortreten, weil sowohl Chöre, wie Orchester durch die erste Aufführung auf die einzelnen Schwächen hingewiesen werden konnten. [...] Die Chöre gingen diesmal sehr gut; ausgezeichnet war der Soldatenchor, und der Streichchor; der Tafel-Chor im ersten Akte dürfte noch einige Male wiederholt werden; die Solostimmen wollen noch immer nicht recht einfallen, auch der Verschwörungsschor hatte nicht den rechten Geist, es fehlt ihm noch der eigentliche Typus.¹⁹²

Az együjtjáték- és éneklés akadozásán túl tehát a nagyszabású tömegszcénák karakterének, „típusának” pontos eltalálása adta a karoknak a legnehezebb feladatot. A „típus” esztétikai kategóriája, mely az utolsó review-ben felmerült, valójában a Meyerbeerrel kapcsolatban emlegetett „eklektika” kövekezménye és eszköze volt: Meyerbeer és Scribe önmagukban nagyon erőteljes vonásokkal megrajzolt, egymástól élesen elkülönülő zenei–drámai letét- és jelenetfajtai csak úgy érték el hatásukat, ha az előadók átérezték és precíz kidolgozásban közvetítették őket. A meyerbeeri nagyopera tehát a zenedrámái „típusok iskoláját” testesítette meg az egész előadóapparátus: zenekar, kórus, énekesek, végül – de nem utolsó sorban – a karmester számára.

Milyen előkészületek előzték meg a zenekar viszonylag magas színvonalú teljesítményeit a Meyerbeer-bemutatókon? *A Prófétát* különlegesen hosszú és intenzív próbamunka előzte meg; előkészítésére 5 zenekari próba (Correctur) után 30 színpadi összpróbát tartott Erkel, az utolsó 12-t La Grange részvételével. Az előkészületeket június 10-én több, mint 5 órás főpróba zárta le.

Hogy valóban elégséges volt-e ez az emelt próbamennyiség? Tudunk a korabeli Európa egy provinciális színházáról, ahol ugyanazon a nyáron egy rendkívüli feladat méltó teljesítésére a pestinél sokkal intenzívebb előmunkálatokkal készültek fel. Mint Fedor von Mildének 1850. augusztus 2-án írott leveléből tudjuk, Liszt Weimarban a *Lohengrin*hez két héten át csak zenekari próbákat tartott, az első héten délelőttönként 4 órán át, a másodikon dél-előtt–délután 4-4 órát, külön a vonósokkal és a fúvókkal. Csak ezután kezdte meg a színpadi összpróbákat:

¹⁹¹ Uo., 1856. február 7.

¹⁹² *Pesth-Ofener Localblatt*, 1852. november 10.

Depuis cinq jours nous sommes en pleine activité de Lohengrin, et quelque énorme que soit la tâche pour nos forces, je suis convaincu que nous nous en tirerons à notre honneur, car peu à peu et de proche en proche tout notre personnel se passionnera pour ce chef-d'œuvre, se pénétrera de sa substance, vivra de sa vie, ce qui est la condition sine qua non d'une exécution telle que j'entends la nôtre. Pour y atteindre, nous avons déjà cette semaine une répétition de 4 heures par jour, et la semaine prochaine nous en aurons deux chaque matinée et après-dîner, attendu qu'il faudra diviser l'orchestre en instruments à cordes et instruments à vent, et les faire répéter à part. Tâchez, mon cher ami, de ne pas nous arriver plus tard que le 12, s'il vous est possible; vous nous trouverez déjà en train de répétitions générales sur le théâtre.¹⁹³

A *Hugenották* pesti előkészületeiről ugyancsak részletes kimutatást őrzött meg a piccolo kéziratot szólamfüzete. Eszerint a próbák 1852. október 12-én indultak; a munkát a zenekar négy Correcturprobe-val kezdte, ezután az összp próbák következtek, melyek során először négy ciklusban felvonásonként, ill. két felvonásonként átróbtálták az operát, majd háromszor teljes egészében eljátszották, beleértve a november 5-i főpróbát. A próbák időtartamát másutt, az 1. fuvola szólamába jegyezte be Franz Doppler:

1. den 12 ^{ten} 8 ^{ber} 1852	1 ^{ter} Akt [Correctur]
2. den 14 " 8 ^{ber} "	2 ^{ter} +3 ^{ter} Akt [Correctur]
3. den 15 " 8 " "	4 ^{ter} Akt [Correctur]
4. den 16 " 8 " "	5 ^{ter} Akt [Correctur]
5. den 18 " 8 " "	1 ^{ter} Akt [1/2 12-1]
6. den 19 " 8 " "	2 ^{ter} +3 ^{ter} Akt [1/2 11-1]
7. den 21 " 8 " "	4 ^{ter} +5 ^{ter} Akt [11-1]
8. den 23 " 8 " "	1 ^{ter} +2 ^{ter} Akt [10-1/2 1]
9. den 25 " 8 " "	3 ^{ter} Akt [11-1]
10. den 26 " 8 " "	4 ^{ter} Akt [10-1/2 12]
11. den 27 " 8 " "	5 ^{ter} Akt [1/2 12-3/4 1]
12. den 28 " 8 " "	1 ^{ter} Akt [11-1/2 1]
13. den 29 " 8 " "	2 ^{ter} Akt [1/2 12-1]
14. den 30 " 8 " "	4 ^{ter} Akt [10-12]
15. den 31 " 8 " "	3 ^{ter} +4 ^{ter} Akt [1/2 11-1]
16. den 1 " 9 ^{ber} "	5 ^{ter} Akt [11-3/4 1]
17. den 2 " 9 " "	ganze Probe [1-5. Akt, 1/2 11-1/4 4]
18. den 4 " 9 " "	ganze Probe [9-1/2 2]
19. den 5 " 9 " "	General Probe [Politur]
den 6 " 9 " "	1 ^{te} Vorstellung bei überfülltem Hause

A *Hugenották* bemutatója előtt az összp próbák száma tehát a felére csökkent *A prófétához* képest (15); nem csodálhatjuk, hogy az előadás magán viselte a hiányos felkészülés nyomait. Az *Észak csillagának* első fuvola szólamfüzetébe Franz Doppler 1855. december 11-ét jegyezte be az első próba dátumaként: „Correcturprobe mit Chor”. Ezután a sorozatos próbák csak 1856. január 4-én kezdődtek a színházteremben (im Saal), de a bejegyzések sora e dátummal rögtön meg is szakad, s csak január 15-ével kezdődik újra. Mivel a hiányzó tíz napban a két Doppler, Hollósy Kornélia és Kőszeghy Károly Bécsben járt, valószínűleg összp próbákat sem tartottak. Visszatérte után Doppler 16 próbán vett részt,¹⁹⁴ s ezt meglehetősen kimerítőnek tarthatta, mivel az utolsó próbához – ezt feljegyzései szerint 1856. január

¹⁹³ Franz Liszts *Briefe*, ges. und hrsg. von La Mara, Leipzig, 1905, Bd. 8, 70–71.

¹⁹⁴ Doppler valamennyi előadás dátumát bejegyezte szólamába. A sort záró utolsó bejegyzés: „Den 26 März [1858] nach fast 17 jähriger Dienstzeit im National Theater in der Oper Nordstern zum letzten male vor dem Engagement ins Hofoper mitgewirkt F. Doppler glücklich auf.”

31-én, a premier napján tartották – hozzáfűzte: „letzte [Probe] Gott sei Dank”. Január 29-én tartották az első jelmezes próbát, melyen már a banda is részt vett: „Costume mit Banda”.

Ilyen részletesen a Dinorah szólamainak egyike sem világítja meg a próbamunkát, azonban az 1-2. kürt nyomtatott szólamának egyik bejegyzése a próbaszám további csökkenését jelzi:

den 17^{ten} November 1860 mit 10 Proben Kuber [Wenzel]¹⁹⁵

Összefoglalóan leszögezhetjük: a Meyerbeer-operák előadásának kivételesen nehéz feladatához képest a próbaszám krónikusan alacsony volt, és a próbák hatékonysága karmester és zenekar nagymérvű igénybevétele mellett nyilván távol maradt attól a foktól, amit a műveit betanító Meyerbeer megkövetelt.¹⁹⁶

A próbamunka tartalmának megismeréséhez a kottás források tanulmányozása alig visz közelebb. *Robert le diable* első generációs kéziratos hangszeres szólamai a nyomtatott szólammal ellentétben szöveges előadási utasításokat, akcentusjeleket és dinamikát csupán csökevényesen tartalmaznak; legfeljebb az első fafúvó játékosokat figyelmezteti időnként a szokásos *Solo* az intenzívebb, felelősségteljesebb játékra. A bemutatót követő években-évtizedekben a játékosok csak szórványosan jegyezték be ceruzával egy-egy hangerő- vagy hangsúly-jelzést (*fp*, *pp*). A legrégebbi vonós szólamok némelyikében a régi artikulációs íveket piros ceruzával utóbb nagyvonalúan korrigálták, mielőtt *Robert* a valaha oly jelentős nagyoperai Meyerbeer-műsor első darabjaként eltűnt volna a repertoárról. Az eredeti szólamfüzetek feltűnő meztelenségéből kétféle következtetést vonhatunk le: a jelek hiánya egyfelől jelentheti, hogy a szólisták kiemelkedő állásaikat saját muzikalitásuk fedezetéből merítve önálló személyiségként formálták meg; másrészt viszont valószínűnek tarthatjuk, hogy az együttes-játékot a zenekar jóval kisebb mértékben tagolta és cizellálta, mint ahogy azt a partitúra minuciózus előírásai megkívánják.

A zenekari interpretáció zenei-tartalmi oldaláról a kritikák alapján nem formálhatunk biztos véleményt; a bírálók ritkán szóltak a hangszeres előadás jellegéről. Ilyenkor is főleg a pontatlanságokat jegyezték meg, vagy az általános hangulatot közvetítették; színezési-formálási sajátosságokat csak ritkán emeltek ki. Hogy a repertoár-előadások lakonikus bírálata elégedettséget tükrözött-e a zenekar teljesítményével, az legalább annyira múltott a kritikus szeszélyén, mint a produkció objektív minőségén.

[1853 október 8., Próféta] Meyerbeernek e nagyszerű szerzeménye hosszabb időköz után ma került ismét színpadunkra, még pedig ugyancsak telt ház előtt. [...] A zenekar szokása szerint jól működött.¹⁹⁷

[1853. október 14., Próféta] Hanem egy ritkaság csakugyan történt, az, hogy a zenekar párszor elbólintotta magát s általánosan feltűnő diszharmóniába esett.¹⁹⁸

[1853. december 21., Próféta] A nedves idő dacára e nagyszerű mű ma ismét megtöltte a színházat. [...] A kardalok ma nem mentek éppen teljes pontossággal, bár a zenekar ellen nem lehetett kifogás, mely Erkel úr vezetése mellett a legnagyobb egységgel és összhangzattal működött.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Az 1. trombita eredeti szólamfüzete az opera utolsó budapesti felújításának próbamennyiségéről: „Neu einstudiert mit Kapellm[eister] Tango zwölf Proben.” Az 1917. december 23-i felújításra a koloratúrprimadonna Sándor Erzsi kedvéért került sor.

¹⁹⁶ Becker, i. m., 187.

¹⁹⁷ *Divatcsarnok*, 1 (1853), 1127–28.

¹⁹⁸ Uo., 1149.

¹⁹⁹ Uo., 1571.

Kritikusabbnak mutatkozott a helyzet a kritikusok szerint, ha a nagyoperákat hosszabb szünet után vették elő. Bár a zenekart a bírálók többnyire ily körülmények közt is dícsérték, előfordult, hogy a próbahiány okán működéséhez hiányjelt kellett biggyeszteni:

[1856. június 21., Próféta] Az előadás általánvéve a leggyöngébbek közé tartozott. [...] a zenekarban [...] a második felv[onás] hála jelenete alkalmával a vadászkürtös nem találta el az első hangot, minél fogva Ellingerné assz[ony] áriáját a kellő ütenyekre el nem kezdheté. Átalában jónak látnók, ha a ritkábban színre kerülő ily nagy operákból az előadást megelőző próba nem hanyagoltatnék vagy mellőztetnék el. [...] Az előadásban némi rövidítést is vetünk észre.²⁰⁰

[1860. október 20., Hugenották] E mű Meyerbeer legkolosszálisabb műve, a világtörténet egy nagy tableauja, melybe a zene élő lelket öntött. Utolsó felvonása a Szent Bertalan éj egész tragikai nagyságát elének tárja, anélkül, hogy túlságos és a művészethez nem illő borzadást okozna. Ámde bármily jól legyen is betöltve e műben néhány szerep, ha a zenevezér (nálunk Erkel) elég tüzzel és eréllyel nem működik, a siker csak fél siker. Zenekarunk sok helyen álmos, dalkarunk bágyadt.²⁰¹

[1865. április] Múlt kedden Próféta adták a nemzeti színházban [...]. Réges régen hallottunk gyengébb s alamuszibb előadást! A magyar színház egykori Próféta előadásával összehasonlítva azt, elszomorodott szívvel hagyjuk el a nézőtért, hol a régi művészeti fénynek még csak a leggyengébb sugarát sem igen lehetett feltalálni. [...] Az igazgató pálcát Erkel Gyula vezette. Hajdan ez s kamagyi opera volt, ma már ezt is degradálták. Mennek előre! --²⁰²

[1866. ?] Az áfrikai nő. A zenekar Erkel F. vezetése mellett megtette a magáét, de az 5-ik felvonás híres unisonját oly vastagon színezte, hogy az minden költői zománcától meg lön fosztva.²⁰³

[1868. augusztus 15.] [...] egy oly operai előadásnak voltunk tanui, minőt egészben véve, már évek óta – mióta t. i.: a művészeti színvonal apadóban van a nemzeti színháznál – nem volt alkalmunk észlelni. – A Hugenottákat adták részben új szereposztással Erkel Ferenc igazgatása mellett, s az előadás minden tekintetben megfelelt ama magasabb igénynek, melyre számolni ily nagyobb operáknál már rég letett úgy a kritika, mint a közönség. [...] A zene- és énekkarokon – minden hanyatlása mellett ez utóbbinak – nagyon meglátszott, hogy Erkel állt az élükön, s hogy az egészet szigorú összpórák előzték meg. [...] A rataplán-karban Hájós énekelt elől s az egésznek megillető erőt és összevágóságot kölcsönzött.²⁰⁴

Folyó [1871. január] hó 7-én hosszú szünetletetés után Meyerbeer Észak csillaga került színre, de kevesebb sikerrel mint máskor [...]. Az együttesek, a tempók ingadoztak, az árnyalatok hiányoztak, s a kölcsönvett katonai zenekar kegyetlenül distonált. A kellő próbák hiánya nagyon meglátszott rajta.²⁰⁵

[1873. április 15., Dinorah] Az opera előadása alatt külömben többször nem volt meg a kellő precízió az együttesekben, s az ének és zenekar kellő egybevágásában.²⁰⁶

Meyerbeer különösen megszenvedte minden színház jellemző kannibalizmusát, vagyis egyre több részlet kihagyását a bemutatón még megközelítőleg teljes műalakból:

[1856. február 23., Próféta] Meyerbeernek legnagyobb tisztelői közé tartozunk, s örvendünk minden alkalomnak, midőn lángesze teremtményeit hallhatjuk, azonban ez este inkább bosszankodni tudánk, hogy e gyönyörű mű ily csonkított, s rossz előadás által profanizáltatott.

²⁰⁰ *Délibáb*, 2 (1856), 313–314.

²⁰¹ *Családi Kör*, 1 (1860), 48.

²⁰² *Zenészeti Lapok*, 5 (1865), 232.

²⁰³ *Zenészeti Lapok*, 6 (1866), 159

²⁰⁴ *Zenészeti Lapok*, 8 (1868), 750.

²⁰⁵ *Zenészeti Lapok*, 11 (1871), 223.

²⁰⁶ *Zenészeti Lapok*, 13 (1873), 119.

Kivétel azonban itt is mint mindenütt volt. A zenekar, melyet Erkel vezetett, igen jól működött, csupán a trombita hortyogott néha álmosan, de már e régi bajt hajlandók vagyunk a fatum megmásíthatatlan kezének tulajdonítani. [...] Részünkről azt hisszük, hogy az ily nagy látványos műveket adjuk vagy jól vagy sehogy. Ha valaki ez este visszaemlékezett azon szép időszakra, midőn Lagrange, Stéger énekeltek, szép csoportozatok, gyermek kardal, katonai zenekar működtek, elsóhajtotta magát: „rég (operai) dicsőségünk, hol késele az éji homályban!”²⁰⁷

Kifogást kell azonban tennünk ama színházunkhoz nem illő eljárás ellen, hogy a nagyobb operákat – mihelyt újdonsági érdekük kissé gyérülni kezd – egészen önkényesen megnyírbálgatják. Így a Dinorah-ból is közelebb több igen szép részleteket hagytak ki, mi által nem csupán néhány érdekes [részlet?] hiányzik, hanem az egész mű kerekedsége szenved.²⁰⁸

7. Vidéki hírek

Az idézetekhez hasonló megjegyzések igazságtartalmát nem vonhatjuk kétségbe a pesti üzemben, melynek kapacitását a Meyerbeer-operák bemutatása csupán kimerítette, a műsoron tartásuk azonban több tekintetben meghaladta. Valamennyi adalék arról vall, mily nehéz sorssal szembesült a meyerbeeri *grand opéra* egy olyan viszonylagosan *petit opéra*-ban, mint a Nemzeti Színház volt az 1840–1860-as évtizedekben. De ha a budapesti előadások hiányosságai tagadhatatlanná is tették, hogy az egyetlen professzionális magyar zenés színpadot nem lehet a nagy kontinentális operaszínpadok mércéjével mérni, a magyar vidéki színház számára mégis a nemzeti operaszínpad volt az a fórum, amely mértéket adott és jelezte a követendő operai trendeket. E trendek között Meyerbeer bemutatásának igénye már az 1830-as években előkelő helyre került annak ellenére, hogy az elkényeztetett fővárosi német sajtó által Pesten lebecsült „gegebene Verhältnisse” a századközép magyar provinciáján az opera-előadások számára még a budapestieknél is összehasonlíthatatlanul kedvezőtlenebbek voltak. Megjegyezzük, maga Meyerbeer, visszaemlékezvén ifjúkorára, e viszonyokat az akkori itáliaiakhoz képest talán nem találta volna minősíthetetlenül szegényesnek: midőn első operája bemutatójára leszerződött a padovai Teatro Nuovóval, csupán azt kötötte ki, hogy a zenekarban „trombitáknak, üstdoboknak és egy harsonának is kell lennie”.²⁰⁹ 1866-ban, vagyis kerek ötven évvel később, a kelet-magyarországi Debrecen város előző évben felépült színházába szerződötett zenekar Meyerbeer követelését legalábbis az „egy harsonára” vonatkozóan kielégítette volna: a 19 tagú együttes a két karnagy mellett 5 hegedűst (közülük 1 bizonyára a brácsát húzta), 1 gordonkást, 1 nagybőgőst, továbbá 2-2 kürt, oboa, trombita, valamint 1-1 fuvola és klarinét, üstdob és harsonajátékost számlált.²¹⁰ E vidéki viszonyok között kétségtelen zenekari luxust a debreceni színház azért engedhette meg magának, mivel ezekben az években a város kezelésében működött: kivételes helyzet Magyarországon, ahol a vidéki színházakat általában vállalkozó-igazgatók vették bérbe. Számukra az opera művelése szinte megfizethetetlenül költséges volt; hogy a műfaj fénykorában (1830–1860) mégis sűrűn játszottak operát, az részben a közönség követelésére történt, részben az igazgatók személyes preferenciájával magyarázható. Többen közülük ifjabb éveikben maguk is énekesként működtek, és az opera iránti rajongásuk rávitte őket, hogy az előre látható csóddal nem törődve kultiválják e luxusműfajt. A legnagyobb fény-

²⁰⁷ *Hölgyfutár*, 7 (1856), 184.

²⁰⁸ *Családi Kör*, 1 (1860), 143.

²⁰⁹ Markus Engelhart: „Giacomo Meyerbeers italienischer Opermerstling Romilda e Costanza”, in Döring-Jacobshagen, i. m., 29.

²¹⁰ Taar Ferenc: „A kezdetektől 1874-ig, az intendatúra végéig”, in Katona Ferenc (szerk.): *A debreceni színészet története*. Debrecen: Debreceni Megyei Városi Tanács, 1976, 46.

űzést a kivételes helyzetben lévő Kolozsvár fejtette ki. Erdély fővárosa az erdélyi arisztokrácia társaséletének központi színteréül szolgált; ez a színházi struktúrárt megkülönböztette más magyar vidéki városokétól, és távolról összehasonlíthatóvá tette a budapestivel, kivált a kiegyezés után, mikor a Kolozsvári Nemzeti Színház szerény királyi majd állami szubvenciót húzott. 1858 és 1872 között három operakedvelő igazgató követte egymást a színház bérletében: Havi Mihály, Follinus János, Fehérváry Antal. Jobb években 25–30 tagú zenekart foglalkoztattak; ez a helyben állomásozó katonazenekar tagjaiból és polgári zenészekből alakult, az előadásokat a színházi karnagyok vezették.²¹¹ Aradon, a 19. század másik jelentős vidéki operavárosában 1875 őszén a pályázó bérlőnek a város előírta:

Tartozik drámái, opera és operette társulatot tartani 26 tagból álló zenekarral, melynek a következőleg kell megalakítva lennie: 1 karmester, 1 kartanító, 3 primhegedűs, 2 másodhegedűs, 2 viola, 2 gordonka, 2 contrabass, 2 fuvola, 2 klarinette, 1 oboa, 1 fagott, 2 vadászkürt, 2 kürt, 2 tromba, 1 pozaun és 1 ütős. Továbbá a zenekar arányainak megfelelő énekkar.²¹²

Kolozsvárott és Aradon rövidebb időszakokon helyi notabilitások is támogatták a színházat, és saját kasszájukból gavallérosan kiegyenlítették az opera tetemes deficitjét. Mindkét város, valamint Debrecen is megélt a 19. század folyamán több olyan évadot, melyben az operaelőadások száma meghaladta az 50-et.

Opera a vidéken – a városok közönséget a szép ének varázsa mellett a pestinél is nagyobb mértékben faszcinálták az operaelőadások látványosságai. Előbbi igényét az 1820-tól túlnyomólag játszott olasz repertoár bőségesen kielégítette, utóbbi iránti előszeretetének köszönhető nagy népszerűségét a vidéken *Der Freischütz*, melyet az évszázad végéig szorgalmasan játszottak. Csak természetes, hogy *Freischütz* egyenesági leszármazottja, *Ördög Róbert* is megtalálta a magyar színpadra vezető utat – mégpedig igen korán, már a Nemzeti Színház megnyitása előtt. Lakatos adatai szerint Kolozsvárott a tenorista-igazgató Pály Elek 1835. november 29-én *Ördög Róbert*tal nyitotta meg kétéves bérletét. Az opera a 19. század folyamán az egymást váltó bérlők közül többnek műsorán szerepelt, így Follinus Jánosén, aki a katonazenekar 24 zenészből, továbbá fizetett polgári muzsikusokból álló zenekarával az addigi kolozsvári színháztörténet legerősebb operarészlegét tartotta fenn, nagyvárosi előadásszámokkal: az 1858–59 évadban 20 művet játszott 52 előadásban, ezek között ott volt *Ördög Róbert* is. Aradon 1875. december 11-én Bogyó Alajos vállalkozásában került színre *Ördög Róbert*, az igazgatóval a címszerepben. A színlap leplezetlen büszkeséggel név szerint felsorolta a hat nőt, ki

A harmadik felvonásban előforduló csábtáncot lejtí. A sírboltban előforduló látványt, a korszok megnyílása s a halottak feltámadásához szükséges különféle búvvilágításokat készítés alkalmazza Rozsnyai Mátýás úr.

Debrecenben a városi kezelés évei (1865–1874) az ottani színháztörténet fénykorát hozták; a 20–30 tagú zenekarral rendelkező színház a legjobb évadokban összesen 140–150 előadásból 24–25 estén játszott operát – kimagasló eredmény az operettkorszak hajnalán. *Ördög Róbert* itt is az évről évre visszatérő repertoárdarabok között szerepelt.

Az 1840–70-es évtizedek vidéki operakultúrájának talán legjelentősebb előmozdítója Szabó József színingazgató volt; változó partnerekkel vezetett társulatával a magyar országterület legkülönbözőbb pontjain, sőt azon kívül is sorozatosan rendezett operaelő-

²¹¹ Lakatos Isstván: *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1793). Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez*. Budapest: Kriterion, 1977, 37.

²¹² Váli Béla: *Az aradi német színesztörténete 1774–1889*. Budapest: Franklin Társulat ny., 1889, 115.

adásokat. Egyelőre csak sajtóhíradásokból ismerjük Szabó és Havi Mihály, illetve Szabó és Filippovics János tevékenységét. Tudjuk, hogy repertoárjukon Meyerbeer folyamatosan szerepelt. 1864-ben nyári állomáshelyükön, Eperjesen az *Ördög Róbertet* adták, számos más opera mellett. A *Zenészet Lapok* helyi levelezője rokonszenvvel, ám tárgyilagosan tájékoztatott e vándor-előadásoknak a vidéki nagyvárosokhoz képest is csökevényes orchestrális ellátottságáról:

A 12 személyből álló zenekar igazgatója, mely azonban helybeli erőket is vett segélyül, Megyesi úr.²¹³ A zenére nézve, elhallgatva hiányait, bámulnom kell Megyesi karmester erélyét. Kis öreg városunk dal- és zeneegylete ugyanis még távol levén attól, hogy a hozzánk átránduló társulatnak akár a dal akár a zenekarban kellő és méltán igényelhető segélyt nyújthatna, a társulat karmesterének kedvünkért majd mindenik zeneszerre újra kell írni, illetőleg alkalmaznia kell azon tehetségekhez, melyeket itt segélykép igénybe vehet. [...] Természetes, hogy ha a társulat p. o. Ungvárra fog menni, ott más segéderőket nyervén, ismét azokhoz kell alkalmazni az átírást. [...] És az írás még csak hagyján! De a betanítás! holott néha 2–3 operát is kell 3–4 nap alatt előadni! Ezért óhajtandó, hogy a vidéki dal- és zeneegyletek, mindinkább figyelemmel lennének a vidéki színművészet működési terére, hogy aztán ezt kellően támogathatnák útjában, működésében. Megjegyzendő, hogy vidékszerre az igazgatóságra nézve éppen a zenekar fenntartása a legteresebb, mert a tagok fizetése jóval nagyobb mint a fővárosokban p. o. Pesten vagy Bécsben, s így teljesen kiegészített zenekart az igazgatóság nem tarthat útban, és teljes számra csak akkor egészítheti ki, ha magával egy-egy szakból csak egy személyt vive, minden városkában készen találandja a segéd zenészeket, mint p. o. Olaszthonban. Na de, ehhez az is kellene, hogy az egész nemzet daloljon – legalább a szebb napokban –, mint ott.²¹⁴

Ördög Róbert elkerült a vándor operatársulatok műsorán más városokba is, így Miskolcra, Nagyváradra és Kassára az 1860-as években.

Nem hinnénk a magyar vidéki színházi viszonyok ismeretében, de tény, hogy a *Proféta*-epocha a magyar vidéken is beköszöntött, a körülményekhez képest járványos-lázás tünetekkel. Hogy ez mit jelent, azt Kaczvinszky János példája mutatja, aki a kolozsvári színház bérlőjeként elsőként mutatta be a darabot a magyar vidéken. Az alig húszezer lakosú városban 1853 júniusában 5 alkalommal játszotta a *Profétát* a korcsolyatánccal együtt, a színházi választmány beleegyezésével szokatlanul magas helyárak mellett. Őt előadás egy műből rendkívüli teljesítmény volt a vidéken, hiszen a magyar színház ott a lehető legmesszebb állott az en suite előadási gyakorlattól: hogy a kicsiny közönséget újra meg újra becsábíthassák a színházba, a trükkök jóformán minden este új darabot kínáltak, és a legritkább esetben ismételték ugyanazt. Kaczvinszky a *Profétához* új díszleteket készíttetett, amelyeket utóbb – az elmaradhatatlan csőd bekövetkezte után – adóssága fejében átadott a kolozsvári színházi választmánynak.

Kolozsváron a *Proféta* még egyszer élt meg sorozatos előadásokat: 1906-ban felépült a modern, nagy befogadóképességű Nemzeti Színház, s az első évadban – nyilván a szcenikai lehetőségek bemutatására való tekintettel is – a *Profétát* nyolc alkalommal játszották!²¹⁵

Aradon Follinus János kolozsvári társulata 1864-ben adta a *Profétát* a nyári évadban, két előadásban. Az állandó színház felépülte után a színpártoló egyesület szervezett nagyvárosi operát, nemzetközi énekesgárdával, évadonkénti 12–17 előadással, [...] a végén pedig az

²¹³ *Zenészet Lapok*, 4 (1864), 255–256.

²¹⁴ Uo., 271. A levél írója: Kubinyi L.

²¹⁵ Vitéz-Welser Tibor: *A Kolozsvári Nemzeti Színház műsora. Adattár.* (Gépirat.) Országos Széchényi Könyvtár, Színház- és Művészeti Tár, Ms 13/4.

elkerülhetetlen pénzügyi csőddel: 1880-ban nem volt más hátra, mint felhagyni „az opera meddőnek bizonyult és egyúttal igen költséges kultuszával”.²¹⁶

A *Próféta* a fennmaradt színlapok szerint mint mint

látványos drámai dalmű egészen új és fényes kiállítással, balett és korcsolyatánccal, helybeli 24 műkedvelő növendék szíves közreműködésével, bérletszünetben, emelt árakkal

került színre. Az előadógyűttesben – nem utoljára Aradon – olasz énekeseket hallott a közönség (Carlo Raverta, mint János, Gaetano Pozzi, mint az anabaptisták egyike).²¹⁷

Váli Béla úgy tudja, hogy a nemzetközi társulat a *Próféta* mellett *L'Africaine*-t is bemutatta – annál érthetőbb a bekövetkezett csőd. Ha az adat helytáll, ez volt valószínűleg az utolsó Meyerbeer-opera egyetlen bemutatója magyar vidéki színházban. A korábbi művek azonban bizonyíthatóan mind föltűntek Budapesten kívül is a színpadokon. Kolozsvár a Follinus-érában élen járt: 1859–60-ban *Hugenottákat* és *Észak csillagát* is műsorra tűzte.²¹⁸ Debrecenben *Hugenották* az 1860-as évtized első felében került színpadra.²¹⁹ A vállalkozókedvű Szabó-Filippovics társulat, az opera bajnoka az operettkorszakban, betanulta az *Észak csillagát*, mint „látványos nagy operát”; a revűszerű színpadi látványosság létrehozóit a debreceni színlap megtisztelte azzal, hogy névszerint felsorolta őket a karnagy és a rendező előtt:

1874. április 28, kedd. Látványos nagy opera másodszer. Észak csillaga. Fordította Havi Mihály. A táncot és hadgyakorlatot betanította Tóth Soma. Az új öltönyök Püspöki Imre főruhátárnok felügyelete alatt készültek. A kasírozott kellékeket készíté Bajor György. Karnagy Medgyesi Nándor. Rendező: Szabó.

A legnagyobb sikert azonban a vidéki színpadon *Dinorah* aratta; folyamatosan és viszonylag nagyszámú előadásban játszották minden nagyobb színházi városban az 1860-as évektől a 20. század konzolidáltabb első évtizedeiig. A bizonyára erősen redukált változatban műsoron tartott vígopera sikerét a századvég operettkorszakában ugyanaz a tényező biztosította, ami *Carmenét*, *Hoffmann meséjét*, *Traviatáét*: a három főszereplős daljátékot viszonylag egyszerűen ki lehetett állítani, és így ki lehetett elégíteni a társulat primadonnájának ambícióit, aki operett-szerepei mellett opera-álmairól soha nem mondott le végérvényesen. Meyerbeer előadhatósága tehát a magyar vidéken is az énekeseken állt vagy bukott.

²¹⁶ Váli, i. m., 125.

²¹⁷ Színlap, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár.

²¹⁸ Lakatos, i. m., 53.

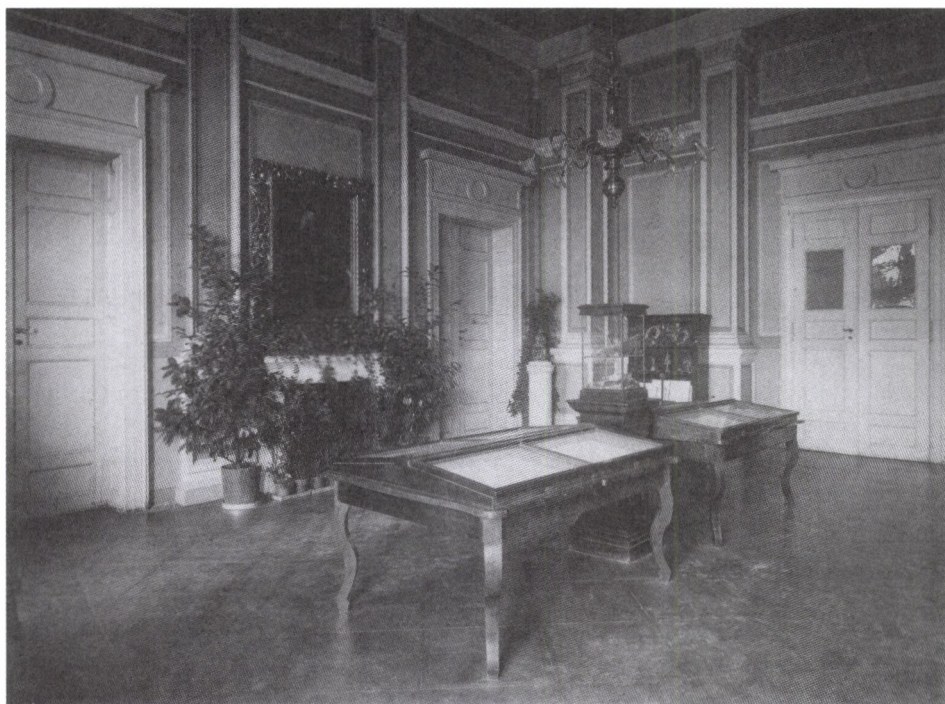
²¹⁹ Taar, i. m., 41.

Baranyi Anna

MTA Zenetudományi Intézet

Magyar centenáriumi Liszt-érmek (1911)

Liszt Ferenc születésének 100. évfordulóját 1911 októberében Budapesten nagyszabású zenei programokkal ünnepelték meg. Az ünnepek 14-én kezdődtek a Magyar Nemzeti Múzeumban megrendezett Liszt-kiállítással (*I. kép*). A kiállítást d'Isoz Kálmán zenetörténész, a Múzeum zenei osztályának igazgatója rendezte. Kiállításra kerültek levelek, kéziratok és nyomtatványok a Múzeum Könyvtárából, emléktárgyak a Régiségtárból, képek és grafikai lapok a Történelmi Képcsarnokból és a Szépművészeti Múzeumból.¹ A Liszt-érmek közül a katalógus csak a legismertebb 19. századi alkotásokat sorolta fel: Antoine Bovy (1840), Conrad Lange (1846) és Carl Radnitzki (1873), míg az évfordulóra készített, újkori érmek készítőinek nevét nem említi. Pedig a kiállításon bemutatták a fiatal német Karl Götz erre az alkalomra készített érmét és négy magyar művész – Beck Ö. Fülöp, Berán Lajos, Rigele Alajos, Szódy Szilárd – egy-egy alkotását is.²



I. kép: Liszt Ferenc centenáriumi kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeumban, fénykép
(Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont)

¹ D'Isoz Kálmán: *Magyar Nemzeti Múzeum: A Liszt Ferenc emlékkiállítás lajstroma*. Budapest, 1911.

² Gohl Ödön: „Liszt Ferenc születésének századik évfordulójára készült érmek és plakettek”. *Numizmatikai Közlöny*, 1911, 149–150.

A megnyitó napján, délután d'Isoz Kálmán a Nemzeti Múzeum dísztermében előadást tartott Liszt Ferencről. Ezután hangverseny következett, Záborszky Istvánné, Takáts Mihály és Székelyhidyi Ferenc énekelt, zongorán Kerner István kísért. Előadták az *Isten veled* (Székelyhidyi), *Die drei Zigeuner* (Záborszky) c. dalokat, a „Tristis est anima mea” tételt a *Krisztus* oratóriumból (Takács). A *H-moll balladát* (Fijalkovszky Zsófia) játszotta.



2. kép: A műsorfüzet címlapja (Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont)

versenyét rendezték meg. Ez a két este „valóban Liszt Ferenc apothozisa volt.”⁸

D'Albert, a mély gondolkozó, Stavenhagen, a leányosan finom, érzékeny lírikus, Lamond játéka a kristályos tisztaság, Szendy Árpádé az acélos energia, Sauer Emilé a temperamentum és kecsesség, Juhász Árpádé a magyaros, fojtott tűz, Rosenthal Móré a boszorkányos technika. Mily páratlan nagy élvezet: mindezeket egyszerre hallani! S ezt az élvezetet szerezte meg a budapesti közönségnek a Liszt-ünnep két zongoraestje.⁹

³ Sándor Erzsi (1885–1962) opera- és hangversenyénekesnő. 1903-ban a budapesti Operaház szerződöttete. 1917-től cs. és kir. kamaranékesnő, 1921-től az Operaház örökös tagja volt.

⁴ Marschalkó Rózsi (1890–1967) operaénekesnő. 1911–29 a budapesti Operaház tagja volt.

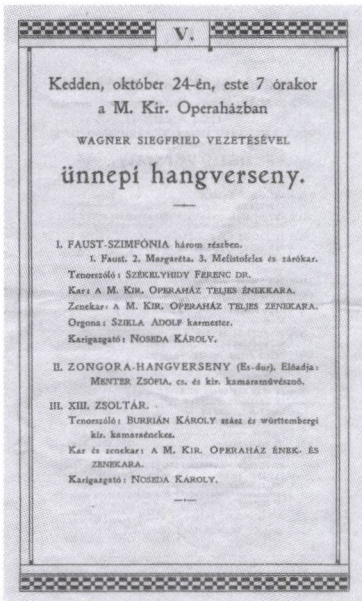
⁵ Noseda Károly (1863–1944) karmester és zeneszerző. 1898–1914 az Operaház karigazgatója, 1927-től a Nemzeti Zenede igazgatója volt.

⁶ Medek Anna (1885–1960) operaénekes. 1908-tól a budapesti Operaház tagja, 1923-tól örökös tagja volt. Berlinben, Bécsben, Hamburgban, Ostendében stb. is vendég szerepelt.

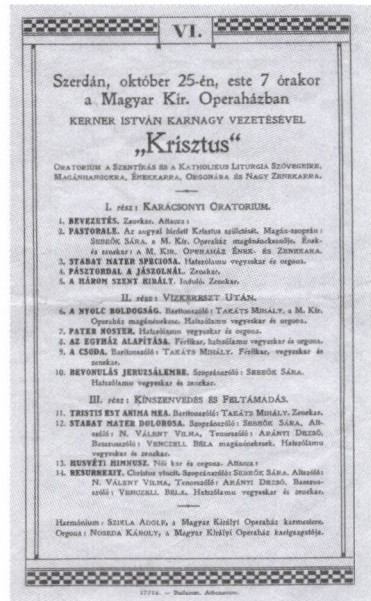
⁷ Flatt Gasztonné Györfy Gizella (1874–?) operaénekes. 1901-től volt az Operaház tagja.

⁸ „Liszt-ünnepségek”. *Alkotmány*, 1911, 252. sz., 13.

⁹ „A Liszt-ünnep”. *Budapesti Hírlap*, 1911. október 24., 252. sz. 5.



2. e kép: Műsorfüzet, 5. l.



2. f kép: Műsorfüzet, 6. l.

Az első estén Aggházy Károly a *G-dúr tarantellát*, Eugen d'Albert¹⁰ egy *Liebstraumot* és az *E-dúr polonaise-t*, Friedheim Arthur a *H-moll szonátát*, Juhász Árpád a *Bénédiction de Dieu dans la solitude* és a *Mazeppa etűdöt*, majd Frédéric Lamond a *Don Juan fantáziát* játszotta el. A következő esten Moritz Rosenthal a *Le lac de Wallenstadtot* és egy *Mephisto-keringőt*, Emil Sauer egy *Petrarca-szonettet* és a *Rákóczi-indulót*, Bernard Stavenhagen¹¹ az *1. Legendát* (*Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak*), Szendy Árpád a *H-moll balladát*, Vera Timanoff a *XI. Rapszódia*t adta elő. Thomán István fejezte be a zongoraszámok sorozatát az *Etude de Concert* (f-moll) és a *2. Legenda* (*Szent Ferenc a hullámok felett*) előadásával. Mindkét esten szerepelt a Magyar Nők Karegyesülete és a Budapesti Karének Egyesület tagjaiból összeállított vegyeskar Lichtenberg Emil vezényletével (*Magyar királydal, Szerenád, Vigasz, Ave maris stella, Ave verum, 137. zsoltár*). Az első esten Márkus Emilia elszavalta Vörösmarty *Liszt Ferenchez* című ódáját. A műsorokon énekszámok is szerepeltek: az első hangversenyen Lula Gmeiner¹² és Kertész Vilmos, a másodikon Tilly Koenen¹³ és Vasquez Molina Italia grófnő¹⁴ énekelt.

Kedden este Liszt szimfonikus műveiből összeállított hangversenyt rendeztek az Operaházban. A meghívott karmester Liszt unokája, Siegfried Wagner¹⁵ volt. Elsőnek a *Faust*

¹⁰ Eugen d'Albert (1864–1932) Glasgow-ban született német zongoraművész. Ernst Pauernál, Richter Jánosnál, majd Lisztnél tanult Weimarban. A századforduló egyik legjelentősebb zongoraművésze volt.

¹¹ Bernhard Stavenhagen (1862–1914) német zongoraművész. Berlinben Ernst Rudorff és Friedrich Kiel, majd Weimarban és Budapesten Liszt növendéke volt.

¹² Lula Mysz-Gmeiner énekesnő G. Mahler és M. Reger baráti köréhez tartozott. Számos dalukat bemutatta. Ifjúkorában J. Brahmszal is együtt szerepelt.

¹³ Tilly Koenen (1873–1941) jávai énekesnő (alt). Berlinben tanult. 1909–1910-ben Amerikában is turnézott.

¹⁴ Vasquez (sz. Ucelli) Italia grófnő (1869–1945) operaénekesnő, drámai szoprán. 1890–1912 a Operaház tagja, 1917-től örökös tagja volt.

¹⁵ Siegfried Wagner (1869–1930) zeneszerző, karmester és rendező. 1896-tól vezényelt, később rendezett is a bayreuthi Ünnepi Játékokon.

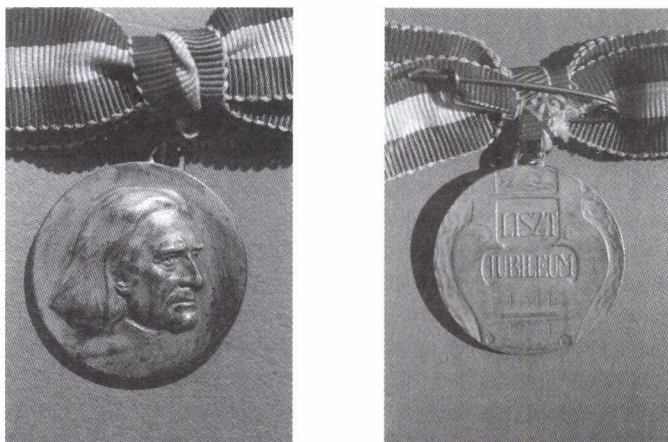
szimfóniát játszotta az Operaház zenekara, a tengerszólót Székelyhidy Ferenc, a zárókórust az Operaház énekkara énekelte. Az *Esz-dúr zongoraverseny* szöveglistája Menter Zsófia¹⁶ volt. Végül a *XIII. zsoltárt* a kórus és a zenekar adta elő, a tengerszólót Burián Károly¹⁷ énekelte. A közönség mindegyik szám után lelkesen ünnepelte a szereplőket.¹⁸

A korabeli sajtó nem említi, de a műsorlap szerint október 25-én, szerdán este zárult az ünnepi hangversenysorozat. Az Operaházban a *Krisztus* oratóriumot adta elő az Operaház zenekar és énekkara Kerner István vezényletével, Sebeők Sára,¹⁹ N. Valent Vilma,²⁰ Arányi Dezső,²¹ Takács Mihály és Venczell Béla²² közreműködésével. Harmóniumon Szikla Adolf, orgonán Nosedá Károly kísért.

*

A centenárium alkalmából képzőművészeink érmek készítésével emlékeztek meg Liszt Ferencről. Két művész kapott megbízást érmek készítésére, Rigele Alajos és Berán Lajos.

Rigele Alajos pozsonyi szobrászt bízta meg Zichy Géza gróf, a Liszt-ünnepségek rendezőbizottságának elnöke a centenárium hivatalos érmének elkészítésével, amely egyszerűsind a rendezőbizottság tagjainak jelvényéül is szolgált (3. kép).



3. kép: Rigele Alajos: Liszt Ferenc, 1911, érme (előlap, hátlap)

Rigele Alajos (1879–1931) Bécsben Edmund Heller és Hans Bitterlich tanítványa volt 1903-tól 1908-ig. 1911 előtt néhány köztéri szobra vált ismertté Pozsonyban.²³ Rajzait,

¹⁶ Sophie Menter (1846–1918) német zongoraművész. Liszt legjelentősebb nőtanítványa, 1872–86 Popper Dávid felesége volt.

¹⁷ Burián Károly (1870–1924) operaénekes (hóstenor). Kiváló Wagner-énekes volt. 1901/02-ben és 1913–23 a budapesti Operaház tagja volt.

¹⁸ „A Liszt ünnep”. *Budapesti Hírlap* 1911, 253. sz., 12.

¹⁹ Sebeők Sára (1886–1952) operaénekes (drámai szoprán). 1908–29 az Operaház tagja, 1923-tól örökös tagja volt.

²⁰ N. Valent Vilma (1887–1918) énekesnő (alt). A Nemzeti Zenedében tanult, 1908–1916 az Operaház magánénekesnője volt. Elsősorban Wagner-szerepekben aratott sikereket.

²¹ Arányi Dezső (1859–1923) operaénekes (tenor). 1893–98, majd 1904–05 a budapesti Operaház tagja, 1913-tól gyakori vendége volt. Különösen lírai szerepek előadásával tűnt ki.

²² Venczell Béla (1882–1945) operaénekes (basszus). 1906–30 az Operaház kiemelkedő magánénekes volt.

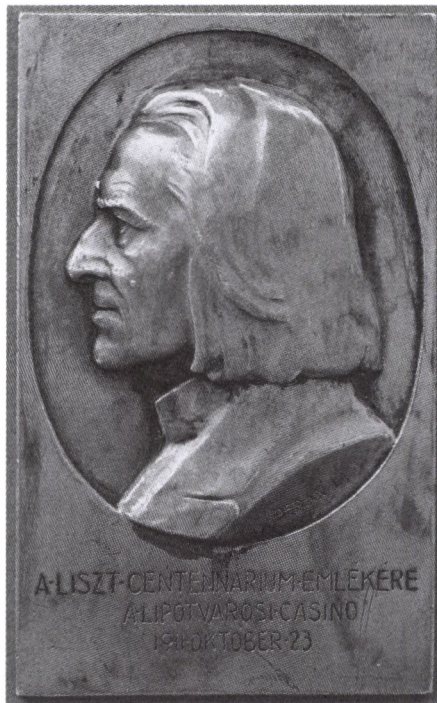
²³ Lehel Zsolt: *Rigele Alajos*. Budapest: Corvina, 1977, 97–98.

plasztikáit a 19. század klasszikus stílusa jellemezte. 1907-ben *A tékozló fiú visszatér* c. szoborcsoportjával a Műcsarnok kiállításán Harkányi-díjat nyert. Nem tartozott az éremművészek élvonalába, munkásságában az éremművészetnek csak mellékes szerepe volt.

A Liszt-érem 30 mm átmérőjű vert ezüst és 120 mm átmérőjű öntött bronz változatban készült. Előlapján Liszt időskori fejportréja jobb profilban. A portré előképe egy Pozsonyban, a Kozich műteremben 1881-ben készült fénykép.²⁴ A hátlapon babérkoszorú előtt stilizált mintázású lyra látható, a húrok helyén fölírat: LISZT / JUBILEUM. A korpusz alsó részén a Liszt-centenárium évszámai: 1811 / 1911. A lyra bal sarkában a bécsi Schneider verde cégjele, jobb sarkában az ezüstjegy van beütve. Fülezett érem karikával, a karikába nemzeti színű szalagot fűztek. Az ezüst érem 300 példányban készült a Schneider verdében.

Berán Lajos készítette el azt a Liszt-plakettet, amelyet a legelegánsabb budapesti kaszinó, a lipótvárosi az évforduló alkalmából veretett (4. kép).

A Lipótvárosi Kaszinó a külföldi vendégek tiszteletére vasárnap (október 22.) fogadóestet rendezett palotájában. A kaszinó igazgatósága az est emlékére Liszt domborművű arcképével díszített emlékérmeket ajándékozott a külföldi vendégeknek és megjelent előkelőségeknek.²⁵



4. kép: Berán Lajos: Liszt Ferenc, 1911, plakett

²⁴ Karl Andorfer: „Die Medaillenarbeiten auf Franz Liszt”, in *Mitteilungen der Oesterreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde in Wien*. 1911, VII. évf., 171.

²⁵ „A Liszt-ünnepségek”. *Budapesti Hirlap*, 1911, 252. sz., 6.

Berán Lajos (1882–1943) Budapesten és Bécsben tanult. 1904–07 között bejárta Európát. 1902-től állított ki érmekeket, amelyeket részben magánszemélyek felkérésére, részben intézményi megbízásra alkotott. Több mint ezer érmet és plakettet mintázott. 1932-től a budapesti pénzverde fővénsőke volt. A két- és ötkoronás ezüstpénzeket ő tervezte.

Berán az egyoldalú plaketten a zeneszerző érettkori portréját ábrázolta. A büsztöt (bal profilban) ovális, bemélyített mezőbe komponálta. A portré alatt háromsoros fölírat a készítés alkalmát, az ünnepi fogadás dátumát (A LISZT CENTENÁRIUM EMLÉKÉRE / 1911. OKTÓBER 23) és a megrendelő nevét (A LIPÓTVÁROSI CASINO) tartalmazza. A 81×50 mm-es vert plakett ezüst és bronz változatban készült a bécsi Schneider verdében.

Beck Ö. Fülöp a Liszt centenáriumra megbízást nem kapott, de ő készítette el a legjelentősebb éremművészeti alkotásokat.

Beck Ö. Fülöp (1873–1945) 1911-ben alkotóerejének teljében lévő, nemzetközileg is elismert éremművész volt. Budapesten és Párizsban tanult. 1896-ban, Münchenben a Jugend-mozgalommal²⁶ került kapcsolatba. Itáliai utazásai hatására a határozottabb formálás, összefoglaló mintázás vált műveire jellemzővé. Újból Münchenbe utazott, ahol Adolf von Hildebrand²⁷ híveinek egész köre élt. Ekkor ismerkedett meg Hildebrand *Das Problem der Form* című könyvével. 1907-ben, amikor Münchenben élő öccsét látogatta meg, megismerte Georg Romert.²⁸ Ekkor a technikai eljárásában jelentős változás következett be. A művész részletesen leírta ennek történetét:

egy kis lábseb miatt hetekig a szobámban kellett ülnöm. Akkor kis gipszlapocskákba érmekeket is kezdtem faricsgálni. A görög érmeke példáján okulva, a Marées²⁹ szellemében gyakorolt forma-kivonatolás szerint, negatívba véstem kis plakettjeimet gipszbe. Ezt kitűnően előkészítette a „kivülről” rajzolás is. Ebben a három hétben jött létre két Szent Erzsébet vázlat, a „hegedülő” és a „hárfázó nő”. Rajtuk otthonos lettem a technikában, és e plakettek egyike másika mint kiállítási darab is számitásba jöhetett. Később néhány év múlva, újra elővettem ezt a plakettvéső módszert, mely így gipszben természetesen sokkal könnyebb, mint amilyen Párizsban volt az acélvésés. Könnyűséggel, szinte játszva készült el egy-egy plakett, és ma, életem vége felé, nem nehéz megállapítanom, hogy effajta munkáim között kell a legérdekesebb és legegényibbeket keresni.³⁰

²⁶ München irodalmi és művészeti életének középpontja a Stefánia kávéház volt, ahol mindig „nagy asztal” tartott meg, és hatalmas szócáták támadtak, különösen mikor megjelent a Jugend, később a Simplicissimus új száma. Minden rajz, ha fejléc, ha vignetta is volt csupán, de mert új technika, új kifejezési mód rejlett benne, izgalmat keltett.” Beck Ö. Fülöp emlékezései. Budapest: Szépirodalmi Kiadó 1957, 217.

²⁷ Adolf von Hildebrand (1847–1921) német szobrász munkássága jelentősen hatott az európai szobrászatra fejlődésére. Hildebrand ellenszegült a dekoratív neobarokk tradíciónak és műveiben az antik szobrászatra szellemét és monumentalitását fejezte ki. Művészeti elméletét *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) című művében fogalmazta meg.

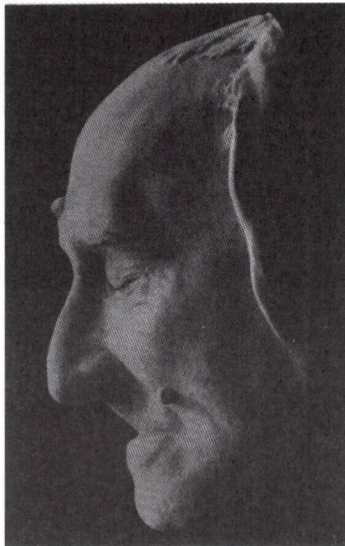
²⁸ „Georg Romer (1868–1922) kitűnő teoretikus volt. Remekül értett a szoborkomponálás elméletéhez, kitűnően tudta azt előadni is. Nemcsak az antik szobrászatra újabb megértésből kivont elvek, hanem az anyagszerűség fokozott elve szerint is saját kezűleg dolgozta meg az anyagokat, és stílusát is egészen azokhoz szabta. Valósággal »handwerklich« alapszereplővé vált. Alakjai a formai lényeg kihangsúlyozása, értelmezése által bizonyos mértékben kivonataivá váltak az emberi alaknak. Ennek dacára képeiben eleven természetbenyomások tükröződtek. Emellett megtartotta, talán még továbbfejlesztette festőiségét is. Ebből lassan érlelődő és hosszan tartó nagy élmény lett.” Beck Ö. Fülöp emlékezései, 251.

²⁹ Hans Johann Reinhard Marées (1837–87) 1874–75-ben Firenzében Hildebranddal dolgozott. Közös ideáljuk a monumentális forma megteremtése volt. Az uralkodó naturalizmussal ellentétben klasszikus alapokon találta meg az emberi alak és a természet ábrázolásának összhangját. Hagyatéki kiállítása 1908. december 23. és 1909. február 10. között volt Münchenben. Beck ö. Fülöp így írt a kiállításról: „Hatalmas hagyatéki kiállítás volt, egész Münchent lázba hozta. Festményein látni lehetett, amint Rómában az antik művészet hatására formálódóvá, formamérlegelődővé vált. Alakjai a formai lényeg kihangsúlyozása, értelmezése által bizonyos mértékben kivonataivá váltak az emberi alaknak. Ennek dacára képeiben eleven természetbenyomások tükröződtek. Emellett megtartotta, talán még továbbfejlesztette festőiségét is. Ebből lassan érlelődő és hosszan tartó nagy élmény lett.” Beck Ö. Fülöp emlékezései, 256–257.

³⁰ Beck Ö. Fülöp emlékezései, 256–258.

„Efffajta munkái” közé tartozik a Liszt plakett. Keletkezéséről Beck Ö. önéletrajzi írásában több figyelemre méltó adat található.

Liszt Ferenc születésének százéves fordulójára is terveztem plakettet. Erre már egy-két éve készültem, mióta egyszer Stróbl Alajosnál jártam, és tőle egy Liszt-maszkot kaptam ajándékba. Ez alighanem az a mintázata, melyet természet után készített, és minden további változatainak alapjául szolgált [5. kép]. Hozzája méltót óhajtottam volna én is létrehozni, azért hosszú előkészülettel és sok hátlap-tervezgetés után fogtam bele. Végül is újszerű technikával, domborúan faragtam ki gipszben, úgy valahogy, ahogyan a köreliefeket szoktam, a felületi síkból befelé haladva. Ez egyike lett legérdekesebb ilyenemű munkáimnak.³¹

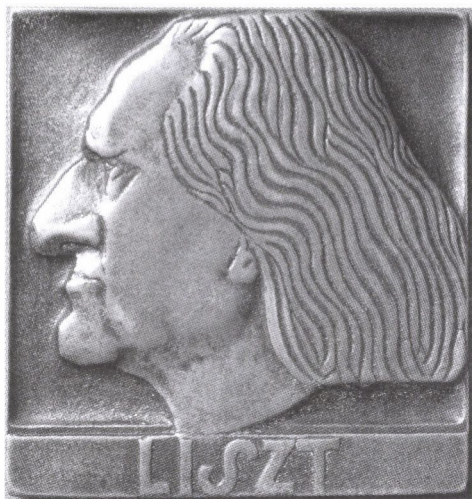


5. kép: Liszt Ferenc, halotti maszk
(Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont)

A plakett előlapján Liszt fejportréja látható bal profilban, a halotti maszk alapján. Lent vízszintesen a felirat: LISZT (6. a–b kép). A hátapon ülő férfiak lira da bracción játszik szökőkút mellett. Fölirat fent vízszintesen: MVSICA INFINITA.

Az előlapon ábrázolt portré tökéletesen harmonizál a hátlap kompozíciójával. Az éremművészet hagyományaival ellentétben a hátlap nem kiegészítője, magyarázata az előlapnak, hanem vele egyazon súlyú kompozíció. A hátlapra jellemző a szecessziós síkszerűség, nincs fontosabb és kevésbé fontos rész, a férfi, a szökőkút és a felirat is, minden, ami a kompozíció része, egyforma hangsúllyal ábrázolt. A portré és a figura megfogalmazásánál, a hildebrandi és marées-i elvek szellemében, az erőteljes kontúrok, a izomzat hangsúlyozott rajza dominál. Az emberi test szépségének hirdetése a szecesszió természetfelfogásával van összhangban. A haj és a szökőkút vízének hullámzó vonalas ornamentikája a Jugendstil grafikai eredményeiből fakad. A plakett mindkét kompozíciója „kifutóra” komponált – ez a megoldás is a modern, 20. századi plakettművészet újítása volt. Ezek a jellegzetességek dominálnak a plakett hátlaptervein is.

³¹ Beck Ö. *Fülöp emlékezései*, 264.



6. a kép: Beck Ö. Fülöp: Liszt Ferenc, 1911, plakett, előlap



6. b kép: Beck Ö. Fülöp: Liszt Ferenc, 1911, plakett, hátlap

Az első hátlapterv a *Puttók hegedűvel és triangulummal*, (7. kép). A kontrasztos beállítású angyalok testén a hangsúlyozott kontúr, az izomzat rajzossága, az erőteljes plaszticitás dominál. A kompozíció reneszánsz gondolat aktualizálása, 20. századi megfogalmazása. Liszt Ferenc munkásságának megbecsülését és zenéjének dicséretét szimbolizálja a plakett teljes magasságát kitöltő, két szárnyas puttó. A *Hárfázó női akt* (8. kép) nagyvonalú, lendületes kompozíció a plakett magasságát kitöltő, hátravetett fejű női akt háromszög alakú hárfán játszik. A nő testének tartása és a szenvedélyesen hátravetett fej választ talál a hárfa vonalai-



7. kép: Beck Ö. Fülöp: Puttók hegedűvel és triangulummal, 1911, plakett



8. kép: Beck Ö. Fülöp: Hárfázó női akt, 1911, plakett

ban. A hangszer itt dekoratív elemmé vált – sem mérete, sem a játszás módja nem felel meg az antik hárfának – kontúrja a nő testének vonalaival harmonizál. A nőalak nem a jellegzetes századfordulós, mondén nőtípus megtestesítője amely a szintén emblematikus jellegű plakátművészetet uralta. Inkább a hét szabad művészet Musica ikonográfiájával lehet kapcsolatban. A német reneszánsz rézmetszetsorozatokon a Musicát megszemélyesítő nőalakok leggyakrabban húros, ritkábban más hangszereken játszottak. A magyar éremművészetben is általában húros hangszereken játszó női alakok fordulnak elő. A táblakép jellegű plakett, amelyen a teljes magasságot kitölti a hátravetett fejjel hárfázó női akt, kompozíciós megoldása a festészetével rokon. A hárfázó nő tartása Liszt zenéjének romantikus temperamentumára utal.

A *Nő triangulummal és szökőkúttal* (9. kép) plaketten is a síkszerűség dominál, egyazon súllyal mintázott a női figura és a szökőkút. Ez a plakett laposabban mintázott, azonban itt is felismerhető a formai alakításra törekvés. A nőalak a Musica, a szökőkút a tiszta forrás szimbolikus ábrázolása.

A *Hegedülő férfiak* (10. kép) plaketton a jobb profilban ábrázolt ülő alak hegedűn játszik, előtte kottatartó áll. A vonalszegély, a szék és a kottatartó geometrikus vonalai helyettesítik az ornamenteket. A férfiak a formai lényeg kihangsúlyozásával, az izomzat erőteljes megmutatásával bizonyos mértékben az emberi alak kivonatává vált. Az akt hagyományos zenei allegóriaként Apollónt szimbolizálhatja.

Amint a művész le is írta, sok hátlap-tervezgetés után fogott bele az érem alkotásába. A modern kor még nem teremtette meg új szimbólumait. Továbbá Beck Ö. nem Liszt személyére keresett allegóriát vagy zenéjével kapcsolatban keresett szimbólumokat, hanem a zenét, a zene végtelenségét, örök megújulását akarta kifejezni, a zenét akarta megfogalmazni, azt a művészeti ágat, amely a kor tudatában a legmagasabb rangú volt a művészetek között.³²

A plakett hátlapjának (6. b kép) ábrázolása: fiatal férfiak lira da bracción játszik a plakett teljes magasságát kitöltő szökőkút mellett. Fölrata MVSICA INFINITA. Ez az Apollón-



9. kép: Beck Ö. Fülöp: Nő triangulummal és szökőkúttal, 1911, plakett



10. kép: Beck Ö. Fülöp: Hegedülő férfi akt, 1911, plakett

³² Nagy Ildikó: „Beck Ö. Fülöp: Liszt Ferenc emléklakett”, *Művészet*, 1976/1, 27–28.

ábrázolás a reneszánszban gyakori hagyományt eleveníti föl. A 16. század végén és a 17. század elején a bronz plaketteken Apollónt antik lyrával és modern vonóval ábrázolták. Ezenkívül a játékoszt ábrázolták még viola d'arco-val amelyet még lyrának vagy lyronénak is neveztek, ritkábban violának vagy violonenak.³³ Cesare Ripa 1593-ban kiadott *Iconológiája* több variációt ismertet a zene megszemélyesítésére. Az apollói lyrán kívül a viola da gambát, a cisztert és más hangszereket javasol, és persze egy kottalapot, melyre Musica tollal jegyzi a dallamot, a tiszta forrást, a hattyúkat és a könnyű nyugati szelet megszemélyesítő puttót.³⁴ Az európai éremművészetben a 19. század végén és a 20. század küszöbén hasonló tartalmú Apollón ábrázolásra találunk példát, sőt, Apollón lyrával mint a zene szimbóluma, több érmen és festményen fordul elő, azonban, Beck Ö. tömör megfogalmazású, emblematikus megoldása egyedülálló.

Beck Ö. a negatívba vésett plakettet egy bécsi céggel bronzból és ezüsből öntette ki. Később, mivel a bécsi öntővel nem volt megelégedve, egy németországi cégre bízta az öntést. Ez utóbbinak adott megbízást néhány évig a plakett sokszorosítására és terjesztésére is.³⁵ Feltételezhetjük, hogy a Liszt plakett Nyugat-Európában népszerű lett a gyűjtők körében művészi értéke, Liszt zenéjének népszerűsége és a centenáriumi alkalom miatt is.

Beck Ö. Fülöpnek szakmai elismerést is hozott a Liszt plakett. Ekkor vett meg munkáiból egy sorozatot a bécsi Münzkabinett (Kunsthistorisches Museum), melyet később ismételtelen kiegészítettek. Ezenfelül Dr. Karl Domanig cikket is írt munkásságáról a *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde* című szaklapban.³⁶ Ugyancsak 1911-ben jelent meg Femes Beck Vilmos írása „A jelen éremművészetéről” *A Ház* című budapesti folyóiratban. Technikai problémákról írt, nevezetesen a redukálási eljárás hátrányairól.³⁷ A redukáló gép a végleges nagyságnál sokkal nagyobb méretben mintázott érmet kisebbítette. Ezzel a módszerrel finom átmeneteket, festői hatást tudtak elérni a művészek. A huszadik század elején a reneszánsz érmek hatására, végleges nagyságban, negatívba vésték. Az írás végén reprodukciókat közölt. Egy oldalon láthatók Pisano érmei, görög érmek, római pénzek és Beck Ö. Liszt plakettjének elő- és hátlapja. Az összehasonlítás szemléletes.

Szódy Szilárd (1878–1939) szobrászművész főként arcképeket, érmeket, plakettokat mintázott. Első jelentős kiállítása 1918-ban volt a Nemzeti Szalonban.

Az egyoldalas Liszt-plaketton a zeneszerző időskori portréját ábrázolta (jobb profilban), papi civil ruhában. A portré alatt LISZT / 1811=1886. felirat, balra fent: SZÓDY. A 165×124 mm-es öntött plakett bronzból készült (*11. kép*). A naturalista megfogalmazású plakett előképe fénykép lehetett (*12. kép*). A szokásosnál nagyobb méretű plakettet vékony vonalszegély keretezi. A felirat a mellkép alatt négyyszögletes mezőben látható. A portré plasztikája a plakett sima hátteréből domborodik ki.

*

³³ Emanuel Winternitz: *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. London, 1967, 86–87.

³⁴ Cesare Ripa: *Iconologia*, Budapest: Balassi Kiadó, 1997, 411–413.

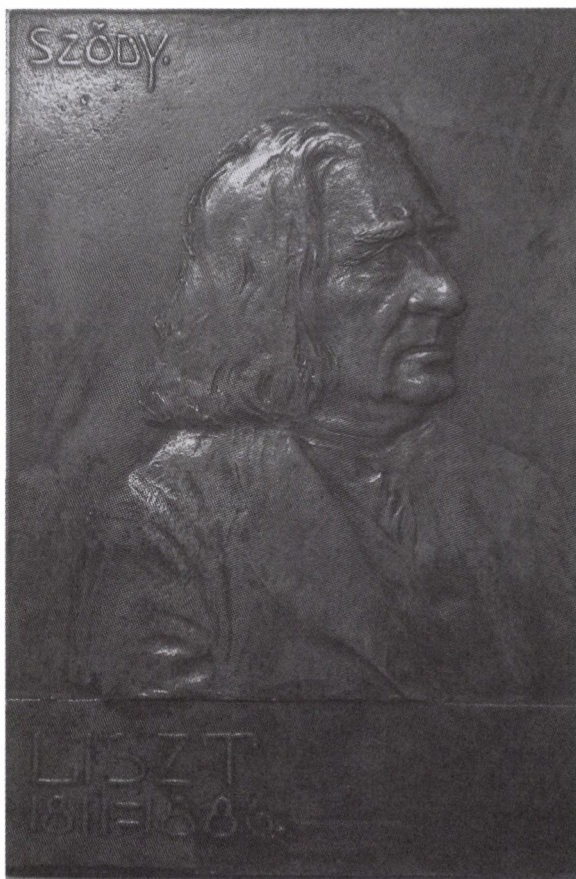
³⁵ Beck Ö. *Fülöp emlékezései*, 287.

³⁶ Dr. Karl Domanig: *Mitteilungen der Oesterreichischen Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde in Wien*. 1911, VII. évf., 6.

³⁷ Femes Beck Vilmos: „A jelen éremművészetéről”. *A Ház*, Budapest, 1911, 291–292.



11. kép: Liszt Ferenc
fénykép, 1886³⁸



12. kép: Szódy Szilárd: Liszt Ferenc, 1911, plakett

A 19. század végén kialakult magyar éremművészet témái között már a századfordulón előfordulnak a zeneszerző portrék: Hubay Jenő (1898), Popper Dávid (1906), Liszt (1906), Koessler (1907). Jellegzetességük a négyszögletes, plakettforma, melynek eredete a táblakép, és nem csak a formai, hanem a kompozíciós megoldások sora is a festészetével volt rokon. Berán Lajos és Szódy Szilárd ebben a felfogásban alkotta Liszt érmeit, míg Rigele Alajost a 19. századi hagyományok vezérelték a jubileumi érem készítésekor. Beck Ö. Fülöp Liszt plakettje a magyar szecessziós éremművészet jelképe és a 20. századi éremművészet kiemelkedő alkotása.

³⁸ László Zsigmond – Matéka Béla: *Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó 1978, 166.

Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban¹

Öt dal Ady Endre szövegeire. Megzenésítette Bartók Béla. A tárgyyszerűen fogalmazott cím, miközben egyértelműen meghatározza, több tekintetben árnyalja is a sorozatot alkotó kompozíciók műfaját. *Lieder* – írta Bartók a kéziratot fogalmazvány első lapjára, érett alkotókorszakában első és egyetlen alkalommal. Ugyanakkor az első kiadásnak külső és belső borítólapján olvasható címváltozatok fogalmazásmódja félreérthetetlenül utal arra, hogy az elnevezés nem zongorakiséretes szólóéneket jelöl, hanem egymást egyenrangú fontossággal kiegészítő ének- és zongoraszólamra írott kompozíciók, bizonyos értelemben lírai zongoradarabok sorozatát.



1. kép: Az első kiadás borítólapjai

Ének és zongora viszonyának értékelése szempontjából árulkodó jel a fogalmazványon olvasható, német nyelvű címváltozat, amelyben Bartók a műfajmegjelölést követően, a szokásostól eltérő sorrendben, elsőként a zongorát említve tünteti fel a szólamokat. A műfaj meghatározásával kapcsolatos másik iránymutató jelzés az irodalmi alanyra *versek* helyett *szövegek* kifejezéssel történő hivatkozás. Bartók szövénytárasztása azért is figyelemreméltó, mert a sorozat lehetséges korabeli, magyar szövegekre komponált modelljeinek – Kodály vagy Reinitz Béla dalciklusainak címében nem találkozunk a költői műformával szemben látszólag közömbös *szöveg* kifejezéssel. Kodály ez idő tájt keletkezett, nagyrészt 1916 előtt komponált op. 5-ös, op. 6-os és op. 9-es dalsorozatainak elnevezéseiben – *Két ének*, *Megkéssett melódiák*, *Öt dal énekhangra zongorakisérettel* – láthatóan kerüli maguknak az irodalmi alkotásoknak a megnevezését, míg Reinitz Ady-dalainak összefoglaló címében kivétel nélkül *versek* vagy *dalok* kifejezés olvasható: *Dalok Ady Endre verseire* vagy *egysze-*

¹ A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos konferenciáján, 2002. október 24-én a Régi Zeneakadémia Liszt termében elhangzott előadás bővített változata. A dalok végleges sorrendjének kialakulását tárgyaló részlet kidolgozásához sokat segített Vikárius Lászlónak az ülésen elhangzott hozzászólása.

rően *Ady-dalok*. Bartók címváltozata, amelyet talán népzenei elemzésekben gyakran alkalmazott a *népdalok szövegei* mintájára alkotott, tudatosan vagy akaratlanul, de érezteti az eredeti lírai kompozíció önálló karakterének megszűntetését, feloldódását az új, szövegi és zenei textúrában.

A *Lied* 20. századi történetének tényeire pillantva Bartók Ady-megzenésítéseinek legfontosabb műfaji jellemzőit mégsem, legalábbis nem elsősorban versformát átalakító, esetenként magát a szöveget is megváltoztató vagy a konvencionális zenei–költői műfajhatárokat kiterjesztő mozzanatokban kell keresnünk, hanem azokban a jellegzetességekben, amelyek alapján mindezek ellenére daloknak mondhatók. Miben áll dalszerűségük?

Mindenekelőtt – Bartók semleges definíciója ellenére is – a szövegben.

Walter Wiora szerint a német dal alapvető műfaji kereteinek 20. századi felbomlása nem utolsó sorban az irodalom lírai műfajainak a 19. század végén és a 20. század első évtizedeiben Nyugat-Európában bekövetkezett dalszerűtlenné válására vezethető vissza.² Elsőként nem a zene, hanem a költészet távolodott el a romantikus lírai daltól. A nyugat-európai századforduló, majd az azt követő évtizedek sokstílusú, összetett szimbolikájú költői kifejezőmódjának zenévé formálása törvényszerűen vonta maga után a műfaj más, kevésbé dalszerű vokális műformákká alakulását.

A nyugati zene műfajtörténeti folyamatainak azonban ellentmondani látszik, hogy Bartók zenéje számára valódi dalok szolgálnak kiindulópontul. A *Vér és arany* és a *Szeretném, ha szeretném* című, a két legtöbb joggal szimbolistának nevezhető Ady-kötetből megzenésítésre választott versek épp romantikus értelemben dalszerű, helyenként chanson- vagy kuplé jellegű kifejezőmódjuk miatt az érett Ady költészetében műfajilag különálló csoportot képviselnek. Sok tekintetben Ady 1899-ben Debrecenben megjelent *Versék* című első kötetének darabjaira emlékeztetnek. A nagy gonddal összeállított ciklusokon belül ezek az önmagukban talán jelentéktelennek mutatkozó versek azt a szerepet töltik be, amit a zenei romantika dalciklusainak átkomponált darabjai között az egyszerű strófikus formák vállalnak: helyenként népdalokra emlékeztető egyszerűségük, az ismertség illúzióját (*Schein des Bekannten*) ébresztő tónusuk által megszakitják, oldják a versláncok feszült, epikusnak is érzékelhető folyamatát, miközben tömörségük és lényegretörő kifejezőmódjuk jelentős mértékben hozzájárul a ciklikus egység megteremtéséhez. Bartók szövegválasztása tehát a pillanatnyi lelkiállapot szülte tartalmi meghatározottság mellett műfaji és kompozíciótechnikai megfontolásokra is visszavezethető. Hogy a választott lírai dalszövegek a költői stílus alakulásának történetében visszatekintő jellegűek, természetesen nem jelenti azt, hogy ne volnának Ady érett kori költészetére nagyon is jellemzőek. Az Ady-mitológia jellegzetes alakjai éppúgy megjelennek bennük, mint a költőt egész életén át elkísérő jelképvilág alapmotívumai.³ Műfajuk azonban szimbólumviláguk többlettartalmaival együtt is első látásra nyilvánvaló. De vajon ugyanilyen világosan felismerhetők-e a dalszerűség kritériumai Bartók dalaiban? Megőrződik-e valami bennük a versek eredeti – a 18. és 19. század fordulójának dalesztetikájára visszavezethető – műfaji, formai sajátosságaiából?

² Walter Wiora: *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel und Zürich: Mössler Verlag 1971, 103.

³ Az *őszi lárma* titokzatos, bezárt alakja *A magyar Messiások* ciklus *Befalazott diákjának* éppúgy előképe, mint ahogy elővételezi *A föltámadás szomorúságának* tematikáját. Az *Egyedül a tengerrel* „hotelszobája” is később, a *Vér és arany*beli *A hotelszobák lakója* című versben válik egész művet betöltő szimbólummá. A *Nem mehetek hozzád* – tematikai, szerkesztésmódbeli, de súlyosabb, dalszerűnek nem nevezhető – párdarabja pedig az *Új versek* 'Szűz ormok vándora'-ciklusának nyitóverse (*Sóhajítás hajnalban*).

Az első dal, a *Három őszi könnycsepp* az öt közül az egyetlen, amelyik 1919-es bemutató-előadásbeli helyét – nyitótétel funkcióját – az Universal kiadónál 1923-ban megjelent végleges sorrendben is megőrizte. Az első tételnek kiemelkedően jelentős szerepe van minden dalcikluson belül; hangja a ciklikus szerkezet egészén, valamennyi hangján „áthallatszik”. Innét a jelentősége annak, hogy az Ady-dalok nyitótétele mind poétikai, mind zenei értelemben a sorozat legegységelműbben dalszerű kompozíciója. Ady itt Petőfi népdalainak Vajda János pátoszával telítődött hangján szól.

Három őszi könnycsepp

Őszi délben, őszi délben,	Őszi éjben, őszi éjben,
Óh, be nehéz	Óh, be nehéz
Kacagni a leányokra.	Fölnézni a csillagokra.

Őszi éjben, őszi délben,
Óh, be könnyű
Sírva, sírva leborulni.

A szöveg népdaltónusára Bartók nem saját népdalfeldolgozás-hangján válaszol, hanem gyökeresen új, egész életművében magában álló zeneszerzői stílusban nyilatkozik meg, amelynek kompozíciós eszközei, jóllehet az új zene minden „problémáját” felvetik, mégsem szakítják meg a 19. századi német dal hagyományának folytonosságát. A *Lied*-tradíció jelenlétéről Bartók Ady-ciklusában legbeszédesebben a daloknak a műfaj alapformájához fűződő kapcsolata, az egyszerű strófikus dal Walter Wiora által egybegyűjtött lényegi tulajdonságaihoz való viszonya árulkodik. A *Három őszi könnycsepp* szerkezete a strófikus forma közvetlen közelében marad: annak ellenére, hogy a vershez hasonlóan a strófavariáció elvét követi, az egyszerű strófikus dal legfontosabb általános ismérvei – egyszerűség, egység, kis terjedelem, epigrammatikus tömörség, zenei és poétikus tónus egysége, táncszerűen pulzáló ritmus – benne első hallásra felismerhetők.

Ének.
Gesang.

Assai andante. $\text{♩} = 66-68$.

Ó - szi dél - ben, ó - szi dél - ben
An Herb - stes tu - gen, Herb - stes tu - gen

Zongora.
Klavier.

Óh, be ne - ház ka - cag - ni a be - dá - nyok - ra.
Ach, wie sch - wer ist's jun - gen Mäd - chen zu - ank - kon.

tranquillo

tranquillo

dolce

1. kottapélda

A szövegformát tiszteletben tartó strófikus tagolást világosan jelzik a közjátékok. A strófaformához elengedhetetlen ismétlődés-mozzanat a szöveg ritmusához és rímszerkezetéhez igazodva a második strófa ritmusában és dallamában is jelen van, míg a záróstrófában a kezdősor ritmikájában valósul meg. A dallamvonal a ritmushoz hasonló utat jár be. Az első két strófában mintaszerűen alkalmazkodik a műfaj törvényszerűségeihez: kis hangközlésekkel körszerű motívumokat hoz létre. De a záró versszak tágasabb ívet rajzoló melodikája sem szakad el a műfajszerű kifejezésmódtól, ami nem jelenti azt, hogy ne éreztetné azt az intenzitásbeli különbséget, amely a szövegben az első kettő és a harmadik szövegstrófa között mutatkozik. A dal ritmusa a műfaj eredetének, tánc-gyökerének nyomait őrzi: alapvetően hosszabb és rövidebb értékek egyenletes váltakozására épül, ami azonban nem zárja ki a deklamatorikus dallamformálás vagy az időnként bekövetkező ütemváltozás lehetőségét. Az előjáték valcer-mozgású, egyben bölcsődalok tónusát felidéző alapléktetése a helyenkénti megingások után a közjátékokban és a záróütemekben újra megjelenik. A zárt-ság és lekerekítettség elve tonális értelemben is megvalósul. A dal első hangja, amely kezdetben orgonapontként ellensúlyozza a hangnem elmosódottságát, a szövegbeli fokozásnak ellentmondva az utolsó ütemekben visszatér eredeti funkciójához.

A sorozat második dala a verskötetben két verssel megelőzi a dalciklus első kompozíciójának szövegét.

Az őszi lárma

Hallottátok már?	Valami dobban.
Összel, amikor kavarog a köd,	Valaki minden jajt összelopott,
Az éjszakában valaki nyöszörög.	Valaki korhadt, vén deszkákon kopog.

Egy régi ember.
Míg élt, sohse volt csillag az égén
S most vágya egy kicsit szétnézni szegény.

A két vers Ady ciklusán belüli tematikai, műfaji összetartozása egyértelmű. *A három őszi könnyesepp* olvasásába még beleszól *Az őszi lárma* hangja. Egy *Denijs Dille* által közreadott, 1916-ban írott leírási részletből tudjuk, hogy Bartók felfigyelt arra, hogy Ady versciklusában milyen fontos a sorrend.⁴ Kompozíciójában mégis felcserélte a két szöveg eredeti helyét. A sorrend megváltoztatásának oka vélhetően az a már említett zeneszerzői szándék, amely a nyitótételt hangsúlyozottan közelíti a műfaj romantikát is megelőző, eredeti állapotához. *A Három őszi könnyesepp* epikai elemeket nélkülöző lírája nyilvánvalóan sokkal alkalmasabbnak mutatkozott dalszerű megzenésítésre, mint *Az őszi lárma* elbeszélő, balladastílusú idéző karaktere. Ám mindaz, amit a szövegben balladaszerűnek észlelünk – a szemantikai sűrűség, a kihagyások – a dalciklus második darabjának szövegében is utat nyitnak az emocionalitás, az indulat, a líra, a dal felé, még ha a 'lírai én' ebben az epizódban sem lép nyíltan színre. A zenei forma az első pillanatban semmilyen vonatkozásban nem emlékeztet dalszerű kompozícióra. Amennyire tematikailag egybetartozik az öt megelőző tétellel, formáját tekintve legalább olyan mértékben el is távolodik tőle. A kottakép közelebbi vizsgálata azonban elárulja, hogy Bartók zenéje mindezek ellenére is alkalmazkodik a költői versformáláshoz: a második és harmadik versszak strófakezdő sorait, a vers súlyponti motívumait kíséret nélküli, magukban álló, ötös ritmikájú egységek különítik el környezettől (2. a–b kottapélda).

⁴ Denijs Dille: „Bartók et Ady” in *Béla Bartók. Regard sur le passé*, ed. Yves Lenoir. Louvain-La-Neuve: Institut Supérieur d’Archeologie et d’Histoire de l’Art, Collège Érasme 1990, 296.

Più vivo (♩ = 120) *secco* *pp* *Meno vivo* (♩ = 90)
 Va lu mi dob ban.
 Ku dany fes To cken

Tempo I
mf *p*

a tempo *pp* *mf* *rit molto a tempo suscitato* *f*
 Egy ré gi em ber Ein Mensch vor Zei ten
 Mie di rit. Ecsat mái ge piatit
tutti e due le voci con molta espressione non arpeggiando
 Pedal

2. a–b kottapélda

Annak ellenére, hogy a zenei tematika meglehetősen heterogén, és maguk a zenei versszakok is sorakra esnek szét, világosan érzékelhetőek maradnak a nagyobb strófikus egységek határai. Átkomponáltság és strófikus szerkesztési elv együttes jelenléte által a ciklus második dala formai szempontból közel áll a *Lied* Schubert által megteremtett ideáltípusához. A strófák felismerhetősége mellett ez a dal is magán viseli a műfaj más fontos ismertetőjegyeit. A nyitó és záró 9/8-os, emelkedő szekvencia formai zárttságot, lekerekítettséget eredményez, a dalszerű ismétlődés-mozzanat pedig a második téma körforgásszerű visszatéréseiben valósul meg. Nem említettük még a vers harmadik sorának különös szövegmódosulását. Az Ady-vers „valaki nyöszörög” szókapcsolatának helyén Bartók dalában „valami nyöszörög” hangzik el. A zeneszerzői szövegmódosítás célja egyrészt a *valami nyöszörög – valami dobban* kifejezések szorosabb összefűzése, másfelől – s talán elsősorban – a „valaki” személyes névmással jelölt kísértet-alak késleltetett, súlyosabb színrehozatalának igénye lehetett.

A dalfűzér középpontjába Bartók azt a verset helyezte, amelynek kántáló, litániaszerűen ismétlődő szavai, láncrímei önként kínálkoznak megzenésítésre.

Az ágyam hívogat

Lefekszem. Óh, ágyam,	Fölkelni, szétnézni,
Óh, ágyam, tavaly még,	Szétnézni, érezni,
Tavaly még más voltál.	Érezni, eszmélni,
Más voltál: álom-hely,	Eszmélni, meglátni,
Álom-hely, erő-kút,	Meglátni, megbujni,
Erő-kút, csók-csárda,	Megbujni, kinézni,
Csók-csárda, vidámság,	Kinézni, kikelni,
Vidámság. Mi lettél?	Kikelni, akarni,
Mi lettél? Koporsó,	Akarni, búsulni,
Koporsó. Naponként,	Búsulni, elszánni,
Naponként jobban zársz,	Elszánni, letörni,
Jobban zársz. Ledölni,	Letörni, szégyellni,
Ledölni rettegve,	Szégyellni. Óh ágyam,
Rettegve fölkelni,	Óh ágyam, koporsóm,
Fölkelni rettegve,	Koporsóm, be hívsz már,
Rettegve kelek föl.	Be hívsz már. Lefekszem.

Ugyanakkor ez az a szöveg, amelyik legtávolabb áll az irodalmi dal műfajától. A láncrímek itt pusztán szóismétlések: sámándalok, ráolvasók, parasztimák dünnnyögése hallatszík belőlük. A műforma és különösen a keretet alkotó szövegmotívum is archaikus népi imádságok egy pogány-keresztény, kevert funkciójú ráolvasás-típusára emlékeztet, amely Ady verséhez hasonlóan szerkezetét tekintve inkább sorokra, mint strófákra tagolódik, tartalmilag pedig, csakúgy, mint a verset, elvont és naturalista elemek ötvözése jellemzi:

Én lefekszem én ágyamba,
Minden testi koporsómba,
Őrizz álom el ne nyomjon,
Ördög engem meg ne csapjon,
Őrizzetek szent angyalok,
Forogjatok szent keresztetek...⁵

Az Ady-szöveg zenei megformálása alapvetően alkalmazkodik a vers körszerű szerkezetéhez,⁶ és két nagy formai egységéhez, de Bartók a két szövegstrófát további szakaszokra bontja. Az első, a harmadik és a hatodik zenei formarész a szavakat a szövegritmus ellenritmusaként ható csoportosításban szólaltatja meg. A forma egészét tekintve azonban ezek az értelmi versmondásra emlékeztető, deklamáló szakaszok közjátéknak bizonyulnak, míg a második, a negyedik és az ötödik zenei egység három valódi strófát képez, amelyekben az emelkedő dallamvonal veszi át a szövegbeli ismétlődések funkcióját (3. kottapélda).

A ciklus negyedik dala – Ady *Egyedül a tengerrel* című, kuplészerű szövegének – megzenésítése jelen van Reinitz Béla⁷ Bartók kottatárában is megtalálható, 1911-ben megjelent dalsorozatában.

⁵ Erdélyi Zsuzsanna: *Hegyet hágék lőtőt lépék... (Archaikus népi imádságok)*. Kaposvár: Somogy megyei Nyomdaipari Vállalat 1974, 84.

⁶ A vers részletes elemzését lásd Frigyesi Judit: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press 1998, 213–214.

⁷ Bartók Ady-megzenésítéseinek nyomtatásban megjelent ajánlása Reinitz Bélának (1878–1943) szól: „Reinitz Bélának (igaz barátsággal és szeretettel) Budapest, 1920”. Reinitz a fiatal Bartók első értő kritikusainak köréhez tartozott. Az 1918–19-es forradalmak zenei életének egyik legfőbb irányítója volt, ezért a Tanácsköztársaság bukása után emigrációba kényszerült. A kor ismert chanson- és kuplészerzőjeként Ady-megzenésítéseivel jelentős szerepet vállalt a költő verseinek népszerűsítésében.

The image shows a musical score for the song 'Egyedül a tengerrel' by Béla Bartók. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Andante' and 'pp', with lyrics in Hungarian and German. The second system is marked 'rit.' and 'p'. The third system is marked 'Sistematizáltan' and 'rit. a', with lyrics in Hungarian and German. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3. kottapélda

Egyedül a tengerrel

Tengerpart, alkony, kis hotel-szoba.
Elment, nem látom többé már soha,
Elment, nem látom többé már soha.

Egy virágot a pamlagon hagyott,
Megölelem az ócska pamlagot,
Megölelem az ócska pamlagot.

Parfümje szálldos csókosan körül,
Lent zúg a tenger, a tenger örül,
Lent zúg a tenger, a tenger örül.

Egy Fárosz lángol messze valahol,
Jöjj, édesem, lent a tenger dalol,
Jöjj, édesem, lent tenger dalol.

A daloló, vad tengert hallgatom
És álmodom az ócska pamlagon,
És álmodom az ócska pamlagon.

Itt pihent, csókolt, az ölembe hullt,
Dalol a tenger és dalol a mult,
Dalol a tenger, és dalol a mult.

A hat dalt magába foglaló könyvecske nem tartalmaz semmiféle Bartók kezétől származó bejegyzést, mégis, a Bartók-dal és a Reinitz-féle feldolgozás összevetése azt sugallja, hogy a Reinitz-dal, mégha a zenetörténet egy másik vonulatához tartozik is, egynemely vonatkozásban inspirálhatta Bartók kompozícióját. Reinitz dala 9/8-os metrumú. A 19. századi romantikus dal kedvelt, lágy-mozgású ütemjelzése Bartók dalában is jelentős szerephez jut. Ezen kívül az énekszólalm deklamáló ritmusformulái és melodikus vonalai bizonyos ütemekben szembeötlően emlékeztetnek Reinitz dallamvezetésének megoldásaira (4. a–b kottapélda).

Végül a vers záróstrófájának mindkét dalban megegyező szövegmódosulása is – Ady *Itt pihent, csókolt* szavai helyett, Bartóknál és Reinitznél is *itt ölelt, csókolt* hangzik el – arra enged következtetni, hogy a negyedik dal chansonszerű kifejezőmódja nemcsak a vers tónusából ered, hanem feltehetően a Reinitz-gyűjteménybeli változat ismeretére is visszavezethető.

tenuto

Nem lá-tem töl-öl már so-ha

mf

4/4

4. a kottapélda (Reinitz)

rallentando

nem lá-tom töl-bé már so-ha,
se-her, nun seh'ich ste nimmer,

molto esp.

4/4

4. a kottapélda (Bartók)

Egy vi-rá-got a pam-la-gon ha-

pp

4/4

Kitörve

Mög-n-le-tem az ocs-ka pam-la-got

molto esp.

sf

4/4

4. b kottapélda (Reinitz)

mf *rallentando*

Egy vi-rá-got a pam-la-gon hagyott,
Ei-ne Blume blieb auf dem Ruhebett,

Mög-n-le-tem az ocs-ka pam-la-got,
Ich um ar me dos al-te Ru-he bett.

molto esp.

4/4

4. b kottapélda (Bartók)

A ciklus zárótételének is létezik egy Reinitz-féle feldolgozása, amely – bár Bartók kottái között nem lelhető fel – 3/4-es metrumba, szövegének jellegzetes triolaképletei és a szöveg egy-egy jelentős motívumának melodikus képe révén – óvatosan mégis párhuzamba állítható a Bartók-dal bizonyos szakaszaival (5. a–c kottapélda).

Come I.

Da- lok, da- lok! Ma- sok ne- het- nek, tör- nek- ei- nek

Sostenuto. *rit.*

Andante. (♩ = 132-144.)

Da- lok, da- lok, Ma- sok ne- het- nek, tör- nek, stre- ben,

5. a kottapélda

vadul

pp gyengéden

Sén meg- ha- lok. Fe- hér ka- rok, Tán nem is var- tok.

Szenvedélyesen

Piu sostenuto. *rit.*

Sosten. molto. *rit.*

accel. Andante. (♩ = 72)

Fe- hér ka- rok. Tán nem is var- tok. Nem á- lel- tek. En meg- halok.
We- ße. A- me. Ich harret mich wohl können, um - fangst mich können. Ich ster- be hin.

5. b kottapélda

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics: "Nem ó - l - tek? En - meg - ha - lok Bús és ba - log min - de - nem," and piano accompaniment. The second system continues the vocal line: "Csu - kán u - tam, ser - sen. Sen - meg - ha - lok" and piano accompaniment. The third system shows a different tempo and includes lyrics: "Bús és ba - log Minde - nem eső - kün - tam, so - sán Sen - meg - ha - lok." The piano part in the third system has dynamic markings like *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The score includes various performance instructions such as *f*, *ff*, *argamente*, *subito p*, *pp*, *ppp*, *allargando*, *a tempo*, *Poco più andante*, and *Sostenuto*.

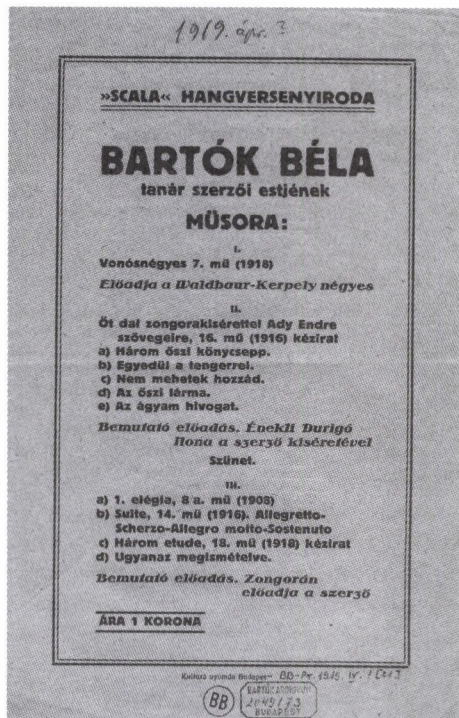
5. c kottapélda

A két feldolgozás alapvető formai különbsége strófikus szerkezethez való viszonyulásban érzékelhető. Míg Reinitz önkényesen csoportosítja a verssorokat, a Bartók-kompozíció kottaképe egyértelműen a szövegstruktúra elrendezését mutatja. Az uralkodó metrum, a dalszerű – nem feltétlenül egyenletes – pulzálás, valamint a tonalitás érzetét megteremtő lekerekítettség a ciklus záró kompozícióját is a 19. századi dal műfaji keretei között tartják.

Szót kell ejtenünk még a dalciklus egészének formai elrendezéséről. A sorozat keletkezéstörténete arról tanúskodik, hogy Bartók a ciklussá formálás többféle módját is lehetségesnek tartotta. Az 1919. április 21-i bemutatón (2. kép) a megjelent változattól gyökeresen eltérő felépítésű kompozíciót hallott a közönség.

Bartók a két egybetartozó „őszi haláldal” ekkor még szétválasztotta, a későbbi, végleges sorrend szerinti utolsó dal harmadikként hangzott el, második helyre került az *Egyedül a tengerrel*, végül a ciklust a szövegek keletkezésének időrendje szerint is legutolsó vers, *Az ágyam hívogat* zárta. Az Universal kiadvállalattal folytatott levelezés a sorozat elrendezésének további két, végül megvalósulatlan koncertekre tervezett változatáról is hírt ad: a tervezett előadások egyikén a ciklus csak négy dalból állt volna,⁸ a másik elképzelés szerint a

⁸ „Als vorzutragende Lieder kämen die 4 ersten Lieder über Adyschen Texte, die natürlich in deutscher Übersetzung gesungen werden müssten, also müssten sie eiligst übersetzt werden.“ (BB–UE, 1918.10.5).



Bartók szerzői estjének műsorlapja, 1919. április 21.

zárótétel helyét az op. 15-ös sorozat harmadik darabja foglalta volna el.⁹ A két levélrészlet a dalok sorrendjéről nem ad felvilágosítást, így helyüktől csak az 1919-es koncerten elhangzott verzió és az 1923-as végleges változat összevetésére szorítkozhatunk. Az 1919-es sorrend (I, IV, V, II, III) megváltoztatásának oka vélhetően a tételek szorosabb összefüggésének megerősítése, a teljes ciklus kontinuitásának megerősítése volt. A két első, tematikusan összetartozó dal egymás utáni megszólaltatásán kívül erre utal a daltípusok szerinti csoportosítás is az 1923-ban megjelent végleges változatban, ahol a Somfai László elemzése szerinti chansonesque típusú¹⁰ dalok (III, IV, V) közvetlenül egymásra következnek, hangvételüket, stílusukat tekintve az első két dalhoz hasonlóan egy második nagyobb lélegzetű egységet alkotva a sorozaton belül. Ezért az 1923-ban megjelent dalfűzér egységesebbnek tűnik a korábbi elrendezésű ciklusnál.

De tekinthető-e egyáltalán dalciklusnak az a kompozíció, amelynek alkotóelemei ilyen könnyen felcserélhetők, elhagyhatók vagy más művel pótolhatók? És ha nem a sorrendből adódik, akkor vajon honnét ered a dalsorozat mindezek ellenére is jól érzékelhető koherenciája? Nyilvánvalóan nem hivatkozhatunk hangnemi tervre, sem motivikus kap-

⁹ „Ich habe vorgeschlagen in Berlin nebst Klavierstücke einige Lieder aufs Programm zu setzen, u.zw. 1. 2. 3. der Lieder über Adyschen Texte und das 3. Lied der anderen Serie (Textautor unbenannt) (BB-UE 1918.10.7).

¹⁰ Somfai László: „Öt dal Op. 15, Öt dal Ady Endre szövegeire Op. 16”. In: *Bartók lemezösszkiadás. Vokális művek*. Budapest: Hungaroton Classic 2000, HCD 31906-08. Ismertetőfüzet, 116.

csolatokra, sem a versorozat megbonthatatlan epikus eseménykeretének folyamatára. De utalhatunk a teljes ciklus rövidségére és költői értelemben vett tematikus egységére.

A legfőbb összetartó erő a szöveg, amely annak ellenére, hogy a zongora minden dalban kiemelkedő szerephez jut, egyetlen pillanatra sem tűnik járulékosnak. Ám a szövegbeli, a tematikus egység, az epikus eseménykeretről való lemondás, a kontrasztok hiánya, bizonyos szövegmotívumok egymásra-vonatkozthatósága korántsem jelenti az egyes dalok által képviselt műtípusok egyneműsödését: a lírai alaphelyzeten belül népdal, ballada, elégia tónusai váltják egymást. Ennek megfelelően a ciklikus egység létrejöttének másik nélkülözhetetlen feltétele, az alkotóelemek változatossága, Bartók dalsorozatában sem első-sorban a zenei tételek formai, sokkal inkább hangvételi különbségei által teljesül, mert – amint azt Carl Dahlhaus *A 19. század zenéjének történetében* megfogalmazta: „ami a *Lied* esetében a balladát, a románcot, a rapszodiát, az elégiát, a nocturne-t és berceuse-t egymástól megkülönbözteti, nem a forma, amely meghatározhatatlan marad, hanem a sajátos hang, amelyet e műfajok megütnek”.¹¹ A Bartók-dalok ciklikusságát, a mű egészének egységét a szöveg tematikai homogeneitása és a dalok tónusának változatossága együtt teremti meg.

¹¹ Carl Dahlhaus: „Die Musik des 19. Jahrhunderts”. In Carl Dahlhaus (szerk.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber Verlag Müller-Buscher 1980, 86.

Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében

Száz évvel ezelőtt, 1905-ben született Farkas Ferenc, és a kerek évforduló ismét ráirányította a figyelmet a Mesterre. Amíg azonban az öt évenként ismétlődő, kiemelten kezelt születésnapok elsősorban a zeneszerző ünneplésére és méltatására teremtettek alkalmat, az életpálya lezárulását követően az összegzésnek és az életmű értékelésének kell átvennie a főszerepet. A magyar zenetudományi kutatás feladatai közé tartozik a források feltárása és a zeneművek elemző vizsgálata, valamint a művész helyének meghatározása a 20. századi zene és zeneélet történetében. Farkas egyéniségének, sok évtizedes személyes jelenlétének és művei népszerűségének is köszönhető, hogy alkotásai kívül estek a kutatás látókörén, mivel a közismerttel és a mindennapi valósággal kapcsolatban ritkán merül fel a szándék, hogy tudományos elemzés és értékelés tárgya legyen. Mindehhez az is hozzájárult, hogy a zeneszerző nem tartozott semmilyen irányzathoz, nem hangoztatott radikális eszméket és olyan művészi programot, amellyel felhívta volna magára a figyelmet, és amellyel a kortársakat látványos reagálásra készítette volna.

Jelzés értékű, hogy vele kapcsolatban több ezer írás jelent meg az elmúlt több mint fél évszázadban, de ezek legnagyobb része aktuális híradás, interjú, köszöntés és méltatás, és a kritikák is csak kivételesen, egy-egy megállapítás erejéig vállalhatták az életmű főbb tendenciáinak bemutatását és a személyes stílus jellemzését. A Farkas-kutatás első mérföldköve Ujfalussy József munkája, amely az 1960-as évek végén tömör összefoglalást adott az alkotói pálya első felének eseményeiről és eredményeiről.¹ Nagyobb művek előadásai olykor arra ösztönözték a kritikusokat, hogy Farkasról alkotott véleményüket a szokásosnál részletesebben és árnyaltabban fejték ki,² és a zeneszerzővel készített interjúk szintén fontos adalékkul szolgálnak az életmű megismeréséhez.³ A centenárium megünneplését vetítette előre két 2004-ben megjelent kiadvány, a *Magyar Zeneszerzők* című kismonográfia-sorozat Farkas Ferenc-kötete⁴ és a zeneszerző írásainak és visszaemlékezéseinek gyűjteményes kiadása.⁵ A jelentősebb Farkas-műjegyzékek között az Editio Musica Budapest kiadványait, Tóth Margit munkáját és a zeneszerző közreműködésével készült katalógust említhetjük.⁶

¹ Ujfalussy József: *Farkas Ferenc*. Budapest: Zeneműkiadó 1969.

² Kroó György: „Rákóczi-kantáta”. *Élet és Irodalom*, 1976. június 12.; Kertész Iván: „Egy úr Velencéből”. *Magyar Nemzet*, 1991. június 14.; Bónis Ferenc: „Egy úr Velencéből. Farkas Ferenc-bemutató az Operaházban”. *Hítel* 1991. 15. sz., 22–23.; Bónis Ferenc: „A Tegnap magyar zenetörténetéből. Farkas Ferenc kantátája: Szent János kútja”. *Hítel*, 1992. 1. sz., 40–42.

³ „Amikor én pályakezdő voltam. »Fölneveltem három generációt«. Beszélgetés Farkas Ferencel” (Borgó András interjúja). *Muzsika* 1990. december, 17–22.; Circulus vitiosus. „Beszélgetés Farkas Ferencel”. In Furkó Zoltán: *Márai Sándor üzenete*. Budapest: Püski [1990], 117–129.; „»Was bleibt aber, stiften die Dichter« – Tisztelegés Farkas Ferenc 90. születésnapján” (Berlász Melinda interjúja). *Muzsika*, 1995. 38. évf. 12. sz., 17–20.; „Farkas Ferenc”. In Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski 2002, 61–93.

⁴ Gombos László: *Farkas Ferenc* (Magyar Zeneszerzők 31., szerkesztő Berlász Melinda). Budapest: Mágus Kiadó 2004.

⁵ Gombos László (szerk.): *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Budapest: Püski 2004.

⁶ *Contemporary Hungarian Composers*, ed. Bálint András Varga, 1967 és 1989 között öt kiadásban. – Ujfalussy, i. m. 25–36. – Jean-Louis Matthey & András Farkas: *Inventaire du Fonds musical Ferenc Farkas: Catalogue*

A továbbiakban arra teszünk kísérletet, hogy a kutatás számára jelenleg elérhető források felhasználásával és összevetésével átfogó képet rajzoljunk Farkas Ferenc művészetéről, és eközben felvillantsuk a zeneszerző portréjának körvonalait. Vezérfonalként olyan mennyiségi tényezőket választottunk, amelyek segítségével az életmű legjellemzőbb vonásait ragadhatjuk meg. A viszonylagosan objektív, statisztikai szempontok bevonásával a majdani, szükségképpen szubjektív stílselemzéseknek és értékeléseknek kívánunk keretet biztosítani. Tehetjük ezt azért, mert erre éppen a Farkas-életmű predestinálja a kutatót: az a művész, akinek személyiségére és zenéjére a mértéktartás jellemző és a túlzásokkal szemben mindig is visszafogott volt, a pusztá számadatok oldaláról nézve rekordok sorát állította fel. Elmondhatjuk, hogy ő az a magyar zeneszerző, aki statisztikai szempontból a legtöbb területen produkált az átlagostól lényegesen eltérő eredményeket.

*

A kiemelkedő számadatok sorában elsőként az életút hosszát említhetjük. Farkas végigélte szinte a teljes 20. századot: 1905. december 15-én született Nagykanizsán és 2000. október 10-én hunyt el Budapesten. A magyar zeneszerzők között ismereteink szerint egyedül Takács Jenő (1902–2005) előzi meg őt az élethossz tekintetében, Farkas aktív alkotói pályája azonban egyedül álló. Az 1910-es évek második felében kezdett komponálni: főként dalokat írt, valamint népdalfeldolgozásokat készített az iskolatársakból alakított kórusa számára. Az 1921/22-es tanévben Weiner Leónál tanult zeneszerzést a Zeneművészeti Főiskola előkészítő osztályában, majd az érettségi és betegség miatt kihagyott év után 1923 és 1927 között végezte el a négy „akadémiai” évfolyamot Siklós Albert irányításával. Alkotói pályája több mint nyolc évtizedét folyamatos tevékenységként kísérte végig a komponálás és szó szerint utolsó pillanatáig alkotott.⁷

A hosszú és aktivitással töltött életút, a zeneszerző minden irányban nyitott személyisége és a kommunikáció iránti fokozott igénye a kutatás tárgyát jelentő források egyedülálló bőségét eredményezte. A Farkashoz közvetlenül kapcsolódó, jelenleg ismert dokumentumok is tekintélyes mennyiséget képviselnek (ide tartozik többek között a zeneművek forráslánca, a művész kiterjedt levelezése, hangfelvételek és számtalan koncertműsor, fotó és újságkritika), ennek azonban többszörösére becsülhető a személyes, zenei és intézményi kapcsolatok és hatások jórészt még feltáratlan, a zeneélet legkülönbözőbb területeiről származó forrásanyaga. Maga a zeneszerző is fontosnak tartotta a munkásságával kapcsolatos dokumentumok összegyűjtését és megőrzését, ezek legnagyobb része jelenleg a család tulajdonában van.⁸ Több hazai könyvtár és múzeum rendelkezik kisebb-nagyobb Farkas-gyűjteménnyel,⁹ a lausanne-i Bibliothèque Cantonale et Universitaire pedig az 1970-es évek végén különgyűjteményt hozott létre a Farkas-művek kottáiból, koncertműsorokból és hanglemezekből.¹⁰

des oeuvres. Lausanne, 1979. Az 1990-es évektől a zeneszerző fia, Farkas András folyamatosan dolgozik a műjegyzék bővítésén és pontosításán. A kurrens változat elérhető a www.ferencfarkas.org internetes oldalon.

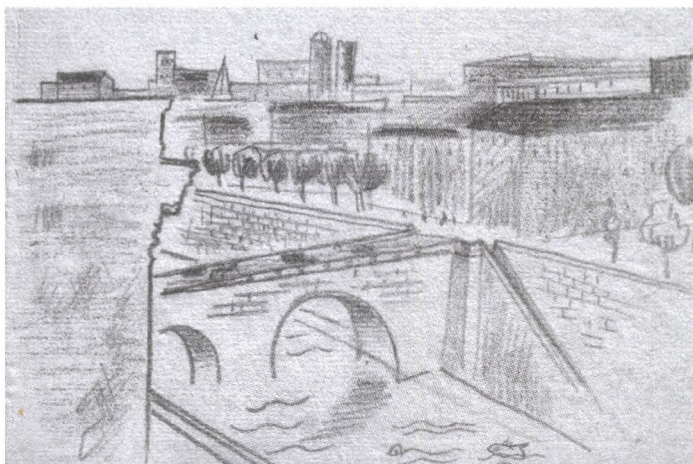
⁷ Életének utolsó estjén egy Lorca-vers megzenésítésén dolgozott.

⁸ A fiatal korra vonatkozó források részben elvesztek, mivel Farkas 1944 végén, amikor Budapestre menekült a háború elől, értékei legjavát kénytelen volt kolozsvári otthonában hagyni. 1977-ben viszont báró Kemény János, a Kolozsvári Nemzeti Színház intendánsának hagyatékából több Farkas-kézirat került elő. A jelenleg több ezer tételből álló hagyatékot a zeneszerző fia, Farkas András gondozza.

⁹ A nagykanizsai Városi Könyvtár és a szegedi Somogyi-könyvtár katalógust készített Farkas-gyűjteményéről (*Kalauz Farkas Ferenchez a nagykanizsai Városi Könyvtár anyagából*. Összeállította Kocsis Katalin. Nagykanizsa: Városi Könyvtár 1985.; *Farkas Ferenc. Válogatott bibliográfia*. Összeállította Tóth Ferencné. Szeged 1982). A sárospataki Rákóczi Múzeum 2004-ben Farkas Ferenc emlékszoabát hozott létre.

¹⁰ A folyamatosan bővülő gyűjtemény 1979-es katalógusát lásd Jean-Louis Matthey & András Farkas, i. m.

Farkas pályájának egyik legszembevetőbb jellemzője a sokszínűség, és ez közvetlen hatást gyakorolt az alkotó és a pedagógus munkásságára. Az 1920-as és 30-as években induló generáció tagjai természetesnek tartották, hogy a legkülönbélebb, eredeti hivatásukhoz gyakran csak távolról kapcsolódó munkával biztosítsák megélhetésüket. Természetesen Farkast is hátráltatta zeneszerzői fejlődésében, hogy energiáját többféle tevékenység között kellett megosztania, ezt azonban – egyéniségének köszönhetően – szerencsésen ellensúlyozták a változatosság révén szerzett tapasztalatai. Élete során számos területen és beosztásban működött: a zeneszerzésen kívül mint tanár, korrepetitor, zongorista, karmester, kórusvezető, zenekari zongorista, zongorakísérő, igazgató és operai karigazgató. Közéleti szereplőként és zenei íróként is tevékeny volt, zenei és egyéb művészeti témában számos nyilvános és rádióelőadást tartott és szinte irodalomtörténeti színvonalon foglalkozott a költéssel és irodalommal.¹¹ Fiatalkorában pedig az is megfordult a fejében, hogy festő legyen (rajzai és festményei kétségkívül tehetségről tanúskodnak). Tanított a Székesfehérvári Felsőbb Zeneiskolában (1935–41), a Kolozsvári Konzervatóriumban (1941–44), a Székesfehérvári Állami Zenekonzervatóriumban (1946–48) és 1949 januárjától huszonöt éven át a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. Korrepetitor és karmester volt a Városi Színházban (1927–29), karigazgató a Kolozsvári Nemzeti Színházban (1941–44) és a budapesti Operaházban (1945–46), székesfehérvári éveiben a MÁV férfikarát vezette. 1934-ben a népzene gyűjtésben is részt vett Somogy megyében. Filmzenéit és színpadi kísérőzenéit gyakran – az 1930-as években szinte valamennyi alkalommal – maga tanította be és vezényelte. A 30-as évek első felében számos színház zenekarában zongorázott,¹² majd a Székesfehérvári Zeneiskolában ő látta el a növendékek zongorakíséretét. A 2. világháborút követő években vidéki turnékon, főként irodalmi és előadóesteken zongorázott, tanítás köz-



1. kép: Farkas Ferenc rajza: kilátás a Tevere folyóra a zeneszerző szobájából a Római Magyar Akadémia épületében, 1930.

¹¹ Nyomatott és a szerzői hagyatékban fennmaradt kéziratok írásainak, előadásainak és nyilatkozatainak jegyzékét lásd Gombos (szerk.), i. m. 324–330.

¹² Amikor 1931 nyarán Rómából hazatért Budapestre, Farkas először az Operettszínház zenekarában talált állást, később a Hunnia Filmgyárban és a Király Színházban játszott (ugyanitt zongorázott Ránki György is). Visszaemlékezése szerint alig volt olyan színház Budapesten, amelynek zenekarában ne fordult volna meg a 30-as években (i. m. 231.).

ben és saját műveinek előadása kapcsán később is gyakran ült a hangszerhez.¹³ Mindezek mellett intézményvezetőként is működött: 1943 januárjában kinevezték a Kolozsvári Konzervatórium igazgatójának, 1944-ben egyúttal a Kolozsvári Nemzeti Színház zeneigazgatója is volt. E két pozícióját a világháború miatt csak 1944 őszéig tölthette be, de a vele együtt Erdélyből menekült színházi tagok részvételével néhány hónapig Budapesten is szervezett operaelőadásokat a Városi Színházban. 1946-ban ő alapította és két éven át irányította a Székesfehérvári Állami Zenekonzervatóriumot.

A sokoldalúság, a tapasztalatok sokfélesége döntő szerepet játszott abban, hogy Farkasnak sikerült megőriznie egyéniségét a magyar zenetörténet egy különös szituációjában: Bartók és Kodály „árnyékában”. A század elején született generáció legfőbb dilemmáját fogalmazta meg Farkas egy 1967-ben Bécsben tartott előadásában („Im Schatten Bartóks. Geständnis eines Komponisten”)¹⁴ és számos írásában: tovább lehet-e haladni a két zenei géniusz által kijelölt úton az epigonizmus veszélye nélkül, illetve az eltérő megoldások keresése mellett megőrizhető-e a magyar zene nemzeti jellege.¹⁵ Farkas széles látókörű, európai műveltségű személyiség volt. A római Santa Cecilia Akadémián, az Ottorino Respighi mesteriskolájában töltött tanulóévek (1929–31) döntő szerepet játszottak abban, hogy érdeklődése a közös európai múlt, s különösen az olasz és mediterrán kultúra irányába fordult. Fiatalkorától kezdve rendszeresen látogatta a múzeumokat és kiállításokat, joggal hívhatnánk – a zene és az irodalom mellett – a képzőművészet szerelmesének is. A festészethez kezdettől szoros szálak fűzték – amint említettük, sokáig nem döntötte el, hogy a zenész vagy a festő hivatást válassza, és főként az impresszionisták ragadták meg alkotói képzeletét. A szobrászat és az építészet iránt csak később, a római években támadt fel az érdeklődése a magyar akadémia képzőművész hallgatóinak köszönhetően.¹⁶

Már fiatalon a legtöbbet utazó magyar zeneszerzők közé tartozott. Első, életre szóló külföldi benyomásait 1923–24 telén Párizsban szerezte, 1929 nyarán barátjával, Cs. Szabó Lászlóval Svájcba látogatott, római éveiben bejárta Olaszországot, útba ejtette Bécsset és fiatal művésztársaival együtt Tripoliba is eljutott. 1933-ban Bécsben filmezett, Fejős Pál rendezővel autókirándulást tett Cannes-ba, az év végétől számos várost érintő hajóúton vett részt a Földközi tengeren, 1934–35 telén és 1936-ban hosszabb ideig dolgozott Koppenhágában, kutatóutat tett Berlinbe és Helsinkibe, majd a 30-as évek végén és a 40-es évek elején művei előadásainak köszönhetően több alkalommal járt Német- és Olaszországban. A világháború után először a Prágai Tavasz rendezvényen vett részt 1950-ben, a következő évben Berlinbe, 1952-ben Poznańba és Varsóba utazott, majd *A hűvös szekrény* és a *Csinom Palkó* bemutatói¹⁷ adtak

¹³ Farkas zongorázása és alkotói hozzáállása közötti közvetlen kapcsolatot erősíti meg Petrovics Emil visszaemlékezése a zeneakadémiai zeneszerzésórákról: „Amennyire ihletetten elemzett, annyira értelmesen zongorázott, tehát úgy frazeált, azokat a jelenségeket emelte ki, amelyeket már előzőleg, elemzésekor megmutatott. Amit ugyancsak nagyon megjegyeztem és tovább gondoltam, az az, hogy a zeneszerzésnek van interpretációs vonatkozása is. A szerzőnek úgy kell megírnia darabját, mintha interpretálná. Tehát meg kell komponálni a darab életét. Ezt mindig megmutatta Farkas tanár úr a zongorán.” Batta András: „»Barátságos zenét írok.« Beszélgetés Petrovics Emillel” (Első rész). *Muzsika* 2000. 43. évf. 2. sz., 13.

¹⁴ Az előadás eredeti német nyelvű gépirata a szerző hagyatékában található, a szerkesztő magyar fordításában lásd Gombos (szerk.), i. m. 82–93.

¹⁵ A folklorzimushoz Farkas azután került közel, hogy – külföldi tanulmányokkal és számos utazással a háta mögött – 1934-es gyűjtései során élő előadásban, az eredeti környezetben találkozhatott a magyar népzenevel.

¹⁶ Rómában Farkas barátságot kötött Aba Novák Vilmossal, Deéd Ferencsel, Hintz Gyulával, Kákay Szabó Györggyel, Kontuly Bélával, Molnár C. Pállal, Patkó Károllyal, Pátzay Pállal, Szuhay Ferencsel és Vilt Tiborral.

¹⁷ *A hűvös szekrényt* 1952-ben játszották Plauenben és 1953-ban Gerában, a *Csinom Palkót* 1952-ben Magdeburgban, 1953-ban Szófiában, 1954-ben Plauenben és Kassán. Utóbbi mű 1952-es moszkvai előadásán a zeneszerző nem vett részt.

alkalmat kelet-németországi, bulgáriai és csehszlovákiai látogatásaira. Farkas a nemzetközi politikai feszültség enyhülése idején (bár közismerten nem tartozott a rendszer „megbízható” emberei közé) az elsők között volt, akinek a kelet-európai utazásokat követően a személyes nyugat-európai kitekintésre is lehetősége nyílt. 1956-tól éves rendszerességgel fordult meg Bécsben, hamarosan Franciaországba, Angliába és Olaszországba is eljutott, a „szocialista” országokba pedig továbbra is rendszeresen utazott műveinek előadásai, zenei versenyek és fesztiválok alkalmával. Tevékenységében és a személyét ért külső inspirációk sorában egyre fontosabb szerepet játszottak a hazai és külföldi zsűrizések, Budapesten kívül többek között Párizsban, Arezzóban, Poznańban, Debrecenben, Montreux-ben és Tours-ban vett rész zenei versenyeken, egy-egy helyszínen több alkalommal is.



2. kép: *A bűvös szekrény* című opera első berlini előadásának plakátja, 1970. március 4.

Lehetőségeihez mérten Farkas igyekezett minden percet kihasználni a művelődésre, a legkülönfélébb műalkotások megismerésére. A szó legnemesebb értelmében vett „életművész” volt, aki az alkotói ihletet nem a fájdalomban és a szenvedésben, hanem az öröm és a harmónia keresésében találta meg. Tanítványai is gyakran emlegették, hogy az elegáns öltözködés, az ápoltság, a szép és nyugodt környezet valamint a jó ételek és italok élvezete milyen jelentős szerepet játszott a művész életében, és hogy mindez közvetlenül hatott alkotói tevékenységére. Különös, hogy élete utolsó évtizedében, amikor általában az érdeklődés csökkenése és az érzékek tompulása jellemző, Farkas a szépség egyre erőteljesebb hatásáról számolt be. De nem csak az élményeket gyűjtötte a műgyűjtő szenvedélyével, hanem a művészek ismeretségét és barátságát is. Amint levelezése, visszaemlékezései és műveinek dedikációi mutatják, Farkas személyes kapcsolatainak köre páratlanul gazdag volt, hazájában korábban legfeljebb Liszt Ferenc, fiatal éveiben pedig Hubay Jenő rendelkezett hasonlóan széles ismeretségi körrel és a társasági élet ilyen intenzív igényével. Otthonának állandó vendégei között volt számos író, költő, rendező, színész, tudós, zeneszerző és előadóművész, közöttük sokan Farkas balatonlellel nyaralójában is vendégeskedtek. Az alábbiakban azokat a személyes ismerősöket soroljuk fel, akik valamilyen szempontból jelentősek voltak Farkas számára, a közös alkotómunka révén kerültek kapcsolatba vele, akikkel több alkalommal találkozott és akik barátai lettek, akik zenemű írására kérték, illetve akiknek kompozíciót ajánlott, továbbá akikhez fűződő viszonyára többször tett utalást leveleiben, nyilatkozataiban és visszaemlékezéseiben.¹⁸

¹⁸ A több területen is működő személyeket abba a csoportba soroltuk, amely tevékenységnek köszönhetően Farkassal leginkább kapcsolatba kerültek.

I. Farkas Ferenc személyes ismerősei

1. Írók, költők, szövegírók, műfordítók

Dalos László	Hartung, Hugo	Laczkó Géza	Szabédi László
Dékány András	Illyés Gyula	Márai Sándor	Cs. Szabó László
Erdélyi József	Innocent Vincze Ernő	Mészöly Dezső	Szabó Lőrinc
Eulau-Felsenstein, Anneliese	Jankovich Ferenc	Mohácsi Jenő	Szép Ernő
Felsenstein, Peter	Jékely Zoltán	Ormos Gerő	Tamási Áron
Füst Milán	Kamondy László	Paulini Béla	Vargha Károly
Gombos Imre	Kassák Lajos	Raics István	Veres Péter
Guillevic, Eugène	Keleti Artúr	Ritszosz, Jannisz	Végh György
Gutheim, Karlheinz	Keresztury Dezső	Samu János	Weöres Sándor
Gyárfás Miklós	Kunszery Gyula	Schulhofer, Karl	Zelk Zoltán

2. Képzőművészek, díszlettervezők

Aba Novák Vilmos	Kákay Szabó György	Oláh Gusztáv	Tímár János
Aron Nagy Lajos	Kisfaludi Stróbl Zsigmond	Patkó Károly	Varga Mátyás
Borsos Miklós	Kontuly Béla	Pátzay Pál	Vilt Tibor
Deéd Ferenc	Márk Tivadar	Signorelli, Maria	
Hintz Gyula	Molnár C. Pál	Szőnyi István	
Illés Árpád	Nemes Erich	Szuhy Ferenc	

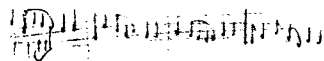
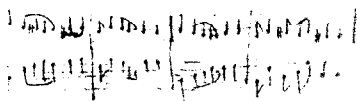
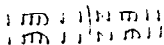
3. Rádió- és színházi rendezők, dramaturgok

Bánffy Miklós	Major Tamás	Rác György	Szücs László
Dékány András	Marton Endre	Ruitner Sándor	Vámos László
Cserés Miklós	Mikó András	Smažik, Karel	Zoltán Pál
Horváth Zoltán	Nádasdy Kálmán	Solymosi Ottó	
Karinthy Ferenc	Németh Antal	Szécsi Ferenc	

4. Filmrendezők

Apáthi Imre	Homoki-Nagy István	Lázár Imre	Szóts István
Bán Frigyes	Jancsó Miklós	Mészáros Gyula	Várkonyi Zoltán
Cserépy László	Jenei Imre	Ranódy László	Wiedermann Károly
Daróczy József	Keleti Márton	Révész György	Wolff, Lothar (vágó)
Fábrí Zoltán	Kollányi Ágoston	Schneevoigt, George	
Fejős Pál	Lakatos Vince	Somkuti István	

Ó ne kérded a részét, hogy há' marad-e hozzád.
Kérded a köze felhőt: örökre igazodott-e?
Kérded szemed világát: a sírba elbűvél-e?
Ó ne veld a részét, mert harmatkönyve csordul...



Vedre Jánosnak
megkaptam verseme mellett
kompozíciódát — hálásan
köszönöm. Egy kisnyi munka lesz
kezeimben nagyoi ostom, állí-
tóg nagyoszerű környű
mottóval, ha...
Képegyre fogadok
köszönetemet és
szíves üdvözlémet
Kassák Lajos

1964/11/14

3. kép: Rózsamadrigál – Weöres Sándor kézírata
Farkas Ferenc kompozíciós vázlatával

4. kép: Kassák Lajos levele Farkas Ferenchez,
1964. április 14.



5. kép: Farkas Ferenc otthonában Hugo Hartung íróval, 1965 májusában. A különleges, félköríves billentyűzetű Bösendorfer zongorát, amely korábban Dohnányi Ernő tulajdonában volt, Farkas 1964-ben vásárolta meg.

5. Színészek

Angyal Sándor	Gózon Gyula	Latinovits Zoltán	Somlay Artúr
Bajor Gizi	Jávor Pál	Major Tamás	Szabó Ernő
Csortos Gyula	Karlweiss, Oskar	Maklár Zoltán	Szörényi Éva
Dajka Margit	Katona Lajos	Palotai Erzsi	Tolnay Klári
Fodor János	Kern, Adele	Peéry Piri	Uray Tivadar
Fröhlich, Gustav	Kiss Ferenc	Rátkai Márton	
Gobbi Hilda	Ladányi Ferenc	Ruttkai Éva	

6. Tudósok

Kardos Tibor irodalomtörténész	Artner Tivadar művészettörténész	Köpeczi Béla történész	Staud Géza színháztörténész
-----------------------------------	-------------------------------------	---------------------------	--------------------------------

7. Zeneszerzők (a növendékek kivételével)

Casella, Alfredo	Kozma József	Respighi, Ottorino	Tóth Dénes
Cikker, Ján	Lajtha László	Schneider-Trnavský, Mikuláš	Veress Sándor
Dávid Gyula	Laurisin Miklós	Seiber Mátyás	Vincze Ottó
Dohnányi Ernő	Malipiero, Gian Francesco	Siklós Albert	Visky János
Dusík, Gejza	Maros Rudolf	Suchoň, Eugen	Weiner Leó
Egk, Werner	Lutosławski, Witold	Sárai Tibor	Werner Alajos
Hadjiev, Parashkev	Petrassi, Goffredo	Szabó Ferenc	Wildgans, Friedrich
Kadosa Pál	Raichev, Alexander	Szita Oszkár	
Kókai Rezső	Rajter Lajos	Szóllósy András	
Koudela Géza	Ránki György	Takács Jenő	

8. Karmesterek, karnagyok

Billér István	Görgei György	Lehel György	Søren, Birch
Bornet, Roger	Gulyás György	Lukács Ervin	Swarowsky, Hans
Cavouras, Thrassos	Forrai Miklós	Lukács Miklós	Szabó Tibor
Czövek Lajos	Horváth Gyula	Maklári Lajos	Szekeres Ferenc

Desormière, Roger	Hunyadi Zoltán	Medveczky Ádám	Vass Lajos
Ducret, André	Jürgens, Jürgen	Mindszenty Zsuzsánna	Vaszy Viktor
Endre Béla	Kenessey Jenő	ifj. Palló Imre	Winkler, Martin
Failoni, Sergio	Kis István	Panterne, Claude	Wissink, Albert
Farkas András	Kiss Katalin	Peskó Zoltán	Zádor Dezső
Ferencsik János	Kollár Éva	Plog, Hans-Jürgen	Zámbó István
Gardelli, Lamberto	Kollár Kálmán	Rossi, Mario	
Gaillard, Paul-André	Kőmíves János	Somogyi László	

9. Énekes előadóművészek

Ágai Karola	Házy Erzsébet	Neményi Lili	Simándy József
Andor Ilona	Honthy Hanna	Rösler Endre	Sziklay Erika
Báthy Anna	Keönch Boldizsár	Palcsó Sándor	Takács Klára
Berdál Valéria	Kern, Adele	Palló Imre	Török Erzsébet
Boyer, Lucienne	Koréh Endre	Pászthy Júlia	Uribe, Maria Teresa
Csajbók Terézia	Kovács Brigitta	Rafael Márta	Závodszy Zoltán
Domahidy László	László Margit	Réthy Eszter	Walker, Janet
Gáti István	Lukács Margit	Rozsos István	
Gregor József	Melis György	Sándor Judit	
Gyurkovics Mária	Mezey Mária	Sárdy János	

10. Hangszeres előadóművészek

Adorján András (fuvola)	Jeney Zoltán (fuvola)	Muggia, Paolo (gitár)
Banda Ede (gordonka)	Kocsis Albert (hegedű)	Perényi Eszter (hegedű)
Barberi, Marcello (fuvola)	Komlós Péter (hegedű)	Perényi Miklós
Bisztriczky Tibor (hegedű)	Körmendi Klára (zongora)	Rékai Miklós (hárfa)
Botvay Károly (gordonka)	La Bruchollerie, Monique de (zongora)	Schwarzenbach, Sylvia (klarinét)
Cassado, Gaspar (gordonka)	Liebner János (baryton)	Sebők György (zongora)
Dénes Vera (gordonka)	Lubik Hedvig (hárfa)	Seiber Marika (orgona)
Farkas Márta (hegedű)	Lukács Pál (brácsa)	Stuller Gyula (hegedű)
Farnady Edith (zongora)	Margittay Sándor (orgona)	Szendrey-Karper László (gitár)
Fodor Ferenc (gitár)	Maros Éva (hárfa)	Szűcs Lóránd (zongora)
Giralдино, Angelo (gitár)	Mercz Nóra (hárfa)	Tátrai Vilmos (hegedű)
Goy, Jean-Paul (oboa)	Montág Lajos (nagybőgő)	Thibay Zoltán
Hannover György (hegedű)	Molnár Anna (hárfa)	Ticharich Zdenka (zongora)
Hechtl, Gottfried (fuvola)	Molnár József (alpesi kürt)	Waldbauer Iván (zongora)
Herencsár Viktória (cimbalom)	Nagy Csaba (tárogató)	Witoszynsky, Leo (gitár)
Hóna Gusztáv (harsona)	Németh Géza (brácsa)	Zathureczky Ede (hegedű)
Janzer György (brácsa)	Onczay Csaba (gordonka)	Zsolt Nándor (hegedű)

11. Koreográfusok

Barkóczy Sándor	Harangozó Gyula	Molnár István
Eck Imre	Milloss Aurél	Vashegyi Ernő

12. Táncművészek

Förstner Magda	Korb Flóra	Lifar, Serge
----------------	------------	--------------

13. Zenetörténészek

Bónis Ferenc	Rajeczky Benjamin	Szabolcsi Bence
Eősze László	Stuckenschmidt, Hans Heinz	Ujfalussy József

14. Egyéb személyes ismerősök

Fuchs, Werner (Svájc budapesti nagykövete)
 Goossens, Gerard (az Ascolta Music Publishing vezetője)
 Hartmann, Ernst (az Universal Edition Wien igazgatója)
 Kemény János báró (a Kolozsvári Nemzeti Színház intendánsa)
 Komáromi Pál (az Operaház igazgatója)
 Kremser, Arthur (osztrák követségi tanácsos)

Lékai László (esztergomi bíboros)
 Márkus Dezső (a Városi Színház zeneigazgatója)
 Mihály András (az Operaház igazgatója)
 Püski Sándor (a Püski Kiadó tulajdonosa)
 Schlee, Alfred (az Universal Edition Wien igazgatója)
 Sebestyén Géza (a Városi Színház igazgatója)
 Tari János (a Szegedi Ünnepi Játékok igazgatója)
 Töpfer, Alfred (a Herder-díj alapítója)

Az életpálya, a személyes kapcsolatok és a művészt ért hatások sokfélesége közvetlen összefüggésbe hozható a zeneszerzői életmű sokszínűségével. Farkas az egyik legtermékenyebb magyar zeneszerző volt, aki a legtöbb műfajban, stílusban és nyelven, a legkülönbé-
 lébb előadói apparátusok számára komponált, és mindezt a legváltozatosabb zenei inspirá-
 ciók és irodalmi források felhasználásával tette. Kompozícióinak száma megközelíti az ez-
 ret: mintegy tucatnyi színpadi alkotás és háromszor annyi kantáta, kétszáz kórusmű, négy-
 száz dal, hatvannál több zenekari- és versenymű, mintegy száz szóló- és nyolcvan kamara-
 mű, a százat messze meghaladó különféle kísérőzene alkotja Farkas zeneszerzői termését.

II. Farkas Ferenc zenei műfajai

(a műfajnév gyakran egyezik az előadói apparátus megnevezésével vagy a programcímmel)

1. Színpadi művek

balett	operett
musical	színpadi játék
opera (romantikus népopera, daljáték, vígopera)	

2. Oratorikus művek

kantáta (szólókantáta, kóruskantáta, népdalkantáta)	oratórium
mise, misetétel, proprium missae tételek	requiem

3. Egyházi és világi kórusművek

vegyeskar	a cappella mise	kánon	tömegdal
nőikar	a cappella kantáta	madrigál	zsolttár
férfikar	bicinium	motetta	zsolttárfeldolgozás
gyermekkar	chanson	népdalfeldolgozás	
	himnusz	officium rhythmicum	

4. Vokális szóló hangszerkísérettel

dal (chanson, Lied)	egyházi ének feldolgozása	népszerű dal feldolgozása	történeti dallam
dalciklus	műdal feldolgozás,	spirituálé feldolgozás	
egyházi ének	népdal feldolgozás	színpadi mű kivonata	

5. Zenekari művek

balettszvit	filmzene-szvit	passacaglia	szvit
capriccio	hangszerelés	preludium és fuga	táncszvit
cassazione	intrada	rhapsodia	tánc (chorea, saltarello)
divertimento	nyitány	scherzo	versenymű (concertino, rondo, tánc, fantasia, serenata concertante)
elegia	partita	szimfónia	zenekari tétel (szimfonikus költemény)

6. Hangszeres szóló- és kamaraművek

átirat	fuga, fughetta	szvit, tánc-szvit
bagatell	interludium, intermezzo	tánc (gigue, ungarasca)
ballada	karakterdarab (pièce, pezzo, Klavierstück, Satz)	táncparafrázis
burlesque	marsch	toccata

canzone	passacaglia, chaconne	történeti dallamok feldolgozása
choral	postludium notturmo, serenade	történeti táncok feldolgozása
concertino	preludium, előjáték, ouverture	variációsorozat
duo, trio, kvartett, kvintett, szextett, oktett	rondo	vonósnegyes
etűde	scherzo, scherzino	vonóstrió
fantázia, invention	sonata, sonatina	zongoratrió

7. Kísérőzenék

rádiójáték, rádió-kísérőzene, színpadi kísérőzene, bábjáték-zene, filmzene

A Farkas-életmű sokszínűsége az előadói apparátus és a hangszerösszeállítás terén is megmutatkozik. A zeneszerző arra törekedett, hogy minél szélesebb kör számára kínáljon játszani és énekelni valót, ezért művei között páratlanul sokféle vokális és hangszeres kombinációra találunk példát.

III. Előadói apparátus és a hangszerösszeállítás

(A nagyobb együttesek összetételét nem soroljuk fel részletesen.)

1. Vokális szólisták, kórus és hangszerek

alt, bariton, vegyeskar és kamarazenekar

bariton, unisono gyermekkar és 3 gitár

bariton, vegyeskar, gyermekkar és zenekar

bariton, vegyeskar és zenekar

mezzoszoprán, 3 férfihang, vegyeskar és 16 hangszer

mezzoszoprán, vegyeskar és 4 gitár

mezzoszoprán, vegyeskar és zongora

narrátor, szoprán, mezzoszoprán, alt, tenor, bariton,

basszus, vegyeskar, gyermekkar és zenekar

szoprán, bariton, férfikar és zenekar

szoprán, vegyeskar és zenekar

szoprán, 5 szólóhangszer és vonószenekar

tenor, bariton, férfikar és orgona

tenor, bariton, férfikar és zenekar

tenor, vegyeskar és zenekar

2. Kórus hangszerkísérettel

férfikar és vonószenekar

férfikar és orgona

háromszólamú egyneműkar és zongora

kétszólamú egyneműkar és zongora

kétfős férfikar, 2 trombita, 2 harsona, zongora, tímpani

narrátor, vegyeskar, orgona és kamaraegyüttes

narrátor, vegyeskar, orgona és zenekar

narrátor, vegyeskar és zenekar

nőikar, fuvola és zongora

nőikar és fúvós együttes

nőikar, oboa, 3 hegedű és cselló

nőikar és orgona

nőikar és vonós zenekar

unisono kórus és kis zenekar

vegyeskar, fuvola, 2 hegedű és cselló

vegyeskar és fúvós együttes

vegyeskar és fúvós oktett

vegyeskar és orgona, vegyeskar és zongora

vegyeskar és vonószenekar

vegyeskar, kamarazenekar; vegyeskar, zenekar

3. A cappella kórus

2 és 3 szólamú gyermekkar

2, 3 és 4 szólamú nőikar

3, 4 és 5 szólamú vegyeskar

3, 4 és 6 szólamú férfikar

kétfős férfikar

4. Szólóének zenekari kísérettel

ének és kamarazenekar

ének és vonószenekar

ének és zenekar

szoprán, tenor és kamarazenekar

tenor, bariton és zenekar

5. Szólóének kamaraegyüttes kísérettel

ének, furulya, hegedű és cselló

ének, fuvola, brácsa és cselló

ének, fuvola, cselló és gitár

ének és fúvósötös

ének, hegedű és orgona

ének és két gitár

ének, klarinét, brácsa és zongora

ének, klarinét és cselló

ének, klarinét, hegedű, cselló és zongora

ének és klarinétkvartett

szoprán és vonósnegyes

tenor, fuvola és hárfa

6. Szólóének szólóhangszer kísérettel

bariton és cselló	ének és gitár	mezzoszoprán és hárfa	tenor és zongora
bariton és zongora	ének és klarinét	mezzoszoprán és zongora	
ének és cselló	ének és orgona	szoprán és zongora	
ének és fuvola	ének és zongora	tenor és csembaló	

7. Zenekar hangszeres szólistákkal

alpesi kürt, vonószenekear	cselló, vonószenekear	hárfa, zenekar	oboa, hegedű, vonóskar
baryton, vonószenekear	csembaló, vonószenekear	hegedű, kamarazenekear	oboa, vonószenekear
brácsa, vonószenekear	fuvola, vonószenekear	hegedű, vonószenekear	trombita, vonószenekear
cimbalom, vonószenekear	hárfa, vonószenekear	2 hegedű, vonószenekear	zongora, zenekar

8. Zenekar

fűvősegyüttes		népi zenekar (klarinét, 2 cimbalom, vonósok)
fűvőszenekear (grande harmonie)		szimfonikus zenekar
fűvőszenekear, ütők		szimfonikus zenekar, zongora
fűvőszenekear, ütők, zongora		vonószenekear
kamarazenekear		vonószenekear, zongora

9. Oktett

fűvős oktett (2 fuvola, 2 klarinét, 2 kürt, 2 fagott)	klarinét, fagott, kürt és vonósötös
---	-------------------------------------

10. Szextett

csembaló, vonósötös	2 fuvola, 4 gitár	6 klarinét
hegedű, fűvősötös	3 trombita, 2 harsona, tuba	
nagybőgő, fűvősötös	3 trombita és 3 harsona (ad lib. 4 kürt, tuba)	

11. Kvintett

csembaló, vonósnégyes	klarinétötös (2 klarinét, basszetskürt, 2 basszuskларinét)
fűvősötös (fuvola, oboa, klarinét, kürt, fagott)	rézfűvős ötös (2 trombita, kürt, harsona, tuba)

12. Kvartett

klarinét, hegedű, brácsa, cselló	vonósnégyes	4 gitár	4 szaxofon
viola d' amore, 2 hegedű, cselló	3 tárogató és csembaló	4 klarinét	

13. Trio

hegedű, brácsa, cselló	fuvola, basszuskларinét, zongora	fuvola, fagott, zongora	2 cselló, zongora
hegedű, brácsa, hárfa	fuvola, brácsa, kürt	fuvola, kürt, hárfa	2 hegedű, hárfa
hegedű, cselló, zongora	fuvola, cselló, csembaló	oboa, klarinét, fagott	3 gitár
furulya, 2 hegedű	fuvola, 2 hegedű	klarinét, brácsa, kürt	
furulya, hegedű, cselló	fuvola, klarinét, fagott	klarinét, fagott, zongora	

14. Duo

alpesi kürt, orgona	furulya, zongora	hegedű, orgona	tárogató, csembaló
brácsa, csembaló	fuvola, cselló	hegedű, zongora	viola da gamba, csembaló
brácsa, cselló	fuvola, gitár	klarinét, cselló	2 cimbalom
brácsa, gitár	fuvola, hárfa	klarinét, fagott	2 fuvola
brácsa, zongora	fuvola, zongora	klarinét, zongora	2 gitár
cselló, hárfa	hegedű, brácsa	oboa, orgona	2 hárfa
cselló, zongora	hegedű, cimbalom	nagybőgő, cimbalom	2 hegedű
fagott, zongora	hegedű, fuvola	nagybőgő, zongora	2 zongora
furulya, cimbalom	hegedű, gitár	tárogató, cimbalom	

15. Szóló

alpesi kürt	cselló	fuvola	hárfa	hegedű	tárogató
cimbalom	csembaló	gitár	harsona	orgona	zongora

A zeneművek kivételesen nagy száma és az előadói apparátus sokfélesége a zeneszerző személyiségének és a zenéhez fűződő viszonyának szükségszerű következménye volt, a vég-

eredmény kialakulásához pedig a sors adományaként járult hozzá, hogy a több mint nyolc évtizedes alkotói pályát Farkas jó szellemi és fizikai erőnlétben élhette végig. Az életmű összességét adó zenei anyag azonban mégsem beláthatatlanul nagy: ez is emberi léptékű, mint a szerző valamennyi megnyilvánulása, azaz mennyiségileg valójában távrólól sem akkora, mint a papírra vetett hangjegyek összessége. Nem csupán a művek száma kivételesen nagy, hanem a közöttük lévő átfedések és ismétlődéseké is. Ennek két legjellemzőbb megnyilvánulása, hogy egyrészt ugyanaz a zenei motívum, szakasz vagy tétel általában több alkalommal, a legkülönbözőbb műfaji környezetben is megjelenik Farkasnál, másrészt számos mű több, azonos értékű letétben is létezik. Gyakran szinte eldönthetetlen, hogy melyik változat tekinthető elsődlegesnek, illetve hogy mikor beszélhetünk önálló, új alkotásról.

Nem véletlen, hogy Farkas gyakran hasonlította magát a barokk mesterekhez, akiknél a művek egy-egy alkalomra történő aktualizálása, átdolgozása mellett a paródia technika is a komponálás természetes gyakorlatának számított. Szemléletmódjában mindvégig a két-háromszáz évvel korábbi múlthoz kötődött, miközben saját korának kifejezőmódját és eszközeit is használta. Vokális és hangszeres szólamai mindig idiomatikusak: maximálisan alkalmazkodnak az adott előadó egyéniségéhez és lehetőségeihez, a művek fogantatását mégis abszolút zeneinek kell tekintenünk. A komponálás a motívumok és a konstrukció szintjén lényegében befejeződött Farkas számára, a végső, hangzó forma kialakítását már csupán árnyalta a konkrét cél megvalósítása. Ezért lehetséges, hogy Farkas zenekari tételei egyaránt jól szólnak kamaraegyüttesen, vonósnegyesen vagy fúvósokon, vegyeskarai férfivagy nőikaron, a cappella kórusai orgona- vagy zenekari kísérettel. Alig érinti a zene lényegét, ha a zongora szólama csembalón vagy orgonán, a brácsáé gordonkán, a fuvoláé oboán vagy hegedűn hangzik el. A szerző mesteri kézzel, gyakran minimális hangváltoztatással formálta át a szólamokat úgy, hogy azok az új előadók számára is idiomatikusak legyenek, a lehetőségnek azonban eleve adottnak kellett lennie a hangok struktúrájában.

Példaként említhetjük az *Antiche danze ungheresi* sorozatot, amelynek mintegy tucatszani változata ismert. Az 1943-ban, Farkas kolozsvári időszakában készült 5 tételes zongoraverziót a következők követték: hegedű–gordonka–zongora (1958, 2 tétel), fúvósötös (1959, 5 tétel), 2 fuvola (1971, 4 tétel), 4 klarinét (1976, 4 tétel), rézfúvós ötös (1987, 5 tétel), fuvola–zongora (1987, 4 tétel), 2 fuvola–4 gitár (1988, 3 tétel), 4 szaxofon (1991, 4 tétel), hárfá (datálatlan, 6 tétel), hegedű–brácsa–hárfá (datálatlan, 4 tétel), továbbá a mások által készített átiratok között gitár (4 tétel, Szendrey-Karper László autorizált átirata) és harmonika (5 tétel, Vas Gábor átirata). A *Burattinata* című hegedű–zongora darabnak fuvola–gitár és hegedű–gitár változata is készült, az 1976-os *Egloga* pedig a következő hangszerkombinációkkal játszható: fuvola–gitár, hegedű–gitár, brácsa–gitár, gordonka–hárfá és fuvola–hárfá. Olykor a cím sem utal az átiratok közötti kapcsolatra: a vonósenekari (de 4 gitárral is előadható) *Partita all'ungaresca* (1974) zenéjére a *Contrafacta Hungarica* című fúvós oktettben (1976) ismerhetünk rá, a gitárra készült (cimbalom átiratban is játszható) *Exercitium tonale* (1982) 24 prelúdiumból álló sorozat tételeire pedig a *Quatre préludes* címmel megjelent hárfadarabokban.

Szintén gyakori eset, hogy Farkas zenéjének egyes szakaszai más műfajú kompozíciókban tértek vissza. Különösen jellemző, hogy a színpadi-, rádió- és film-kísérőzenék részletei dalokban, kórusművekben és hangszeres darabokban keltek önálló életre. Eredetileg ugyanahhoz az 1937-es Shakespeare-előadáshoz készültek az *Ahogy tetszik*-dalok, a férfikari *Két madrigál* és a *Vadászkar*, a fuvolára, kürtre és hárfára komponált *Petite ouverture*, és a hegedű–brácsa–hárfá és 2 hegedű–hárfá változatban is játszható kísérőzene-szvit zenei

anyaga. A Lavotta János életéről szóló rádiójáték, a *Kóbor hegedűs* (1950) nyomán készült a kamarazenekari *Lavotta-szvit* (1951) és a *Lavottiana* című fúvósötös (1968), a *Simon Menyhért születése* című film zenéjéből pedig a zenekari *Bükki vázlatok*. A szinpadai művek egyes tételci olykor szintén már meglévő anyagból építkeznek, máskor viszont zenekari szvitekben, dalokban és kórusművekben élnek tovább a daljátékok és operák jelenetei. Előfordul, hogy zenekari mű részlete egyetlen hangszeren is megszólalhat, mint például a *Musica pentatonica* első tételéből készített *Toccat*a zongorán vagy orgonán.

Jellemző Farkasra az is, hogy teljes kompozíciói lényegültek át új műfaji környezetben. A *Zeng az erdő* (1955), a *Vidróczki* (1959) és a Kossuth-díjas *Csinom Palkó* (1950, rev. 1960) című daljátékok eredetileg a rádió számára készültek, utóbbi nyomán pedig Keleti Márton és Mészáros Gyula zenés kalandfilmet forgatott 1973-ban. A Janus Pannonius életét megjelenítő „szinpadai játék”, *Panegyricus* (1971–72) kórustételeiből Farkas a *Vita poetae* (*A költő élete*) kantátát állította össze, a hangszeres részek felhasználásával pedig oktettet írt *Mátyás király udvara* címmel.

A műfajok átfedése és sokszálú zenei összefüggésrendszere szintén az alkotóműhely sajátosságaira vezethető vissza, és ennek a pedagógiai munkában is megmutatkozó oldalára az egykori tanítvány, Petrovics Emil találó jellemzése világít rá:

Farkas tanár úr títka sok mindenből tevődött össze. [...] Mindig a zenéből indult ki, s a műről, a zeneszerzői attitűdről, a hangok sajátos rendjéről beszélt Bachnál, Mozartnál vagy Beethovennél éppúgy, mint Kálmán Imrénél. Tökéletesen elfogulatlan volt minden szempontból. Egy sanzonhoz ugyanolyan elemző készséggel, komolysággal szolt hozzá, mint egy kettős-fűgához. Nem tett különbséget; a zene egy és oszthatatlan volt számára.¹⁹

A komponálás területén ugyanígy állandó volt Farkas hozzáállása és a minőség iránti igénye, legyen szó népdalfeldolgozásról, filmzenéről, szonátáról, motettáról vagy operáról. A különféle műfajok jelentős alkalmazkodást követeltek meg a szerzőtől, részben ennek eredménye a zenei eszközök és stílári elemek páratlan gazdagsága Farkas művészetében.

A sokoldalúságból és sokféleségből adódó veszélyekkel a zeneszerző is tisztában volt, ezért miközben büszke volt rá, hogy számos stílusban tud komponálni, egyik legfőbb törekvése az volt, hogy valamennyi művében felismerhető legyen az egyénisége. Rilke sorait szerette idézni: „Mondd költő, [...] Honnan jogod, hogy bármely jelmezben, minden álarcban igaz légy?”²⁰ Példaképei (a zeneszerző szavaival: „lelki rokonai”²¹) között volt a portugál költő, Fernando Pessoa, aki négy név alatt publikálta négyféle stílusban írt verseit. Farkas természetesen mozgott a neoklasszika, a dodekafónia, a folklorizmus és a posztromantika világában, könnyen alkalmazkodott az operett stílári követelményeihez, filmzenéi készítésekor pedig bármilyen szituációnak, környezetnek és hangulatnak megfelelően tudott zenét rögtönözni. „Álarcái” annyira élethűek, hogy azok, akik csupán egy vagy két arcát ismerik, nem is gondolják, hogy másfajta Farkas Ferenc is létezik. Zenéjének inspirációs gyökerei is számos, egymástól igen különböző forrásból erednek, a középkori dallamoktól, a reneszánsz táncoktól és vokálpolyfóniától, az európai és Európán kívüli népek népzenejétől

¹⁹ Batta, i. m. 14.

²⁰ Részlet Rilke *Leonie Zachariashoz* című költeményéből, valószínűleg a zeneszerző fordításában („O sage, Dichter, [...] Woher dein Recht, in jeglichem Kostüme, in jeder Maske wahr zu sein?”). A verset Farkas az *Hommage à Rilke* című vegyeskari ciklus harmadik tételében zenésítette meg, a már kész zenéhez Hárs Ernő utólag készített énekelhető magyar változatot: „A tiszted, költő, [...] Mi rá a jogcim, hűnek tudni éned, bár folyton újabb mezbe bújsz?”

²¹ „Crossroads of Arts and Cultures”. C. Szalai Ágnes interjúja, *Europa Cantat Magazine*, 1995. 4. szám, 24.; magyar nyelven megjelent: Gombos (szerk.) i. m. 198.

egészen a közvetlen Stravinsky-hatásig. Jellegzetes egyéni stílusának három alapvető összetevője, amelyek közül valamelyik mindig – olykor egyszerre több is – jelen van zenéjében: az olasz neoklasszicizmus, a magyar népzene és a dodekafónia (utóbbinak nem a Schönberget követő, hanem a Frank Martin és Dallapiccola nevével fémjelzett dallamosabb, latinus változata).

Farkas zeneszerzői természetében feltűnően magas az úgynevezett „alkalmazott művészet” körébe sorolt, a közfelfogásban gyakran másodrendűnek ítélt kompozíciók aránya. A rádió-, a film- és a színpadi kísérezőnek, a népi és a történeti dallamok feldolgozásai, az átíratok és a pedagógiai művek mellett tágabb értelemben ide tartoznak az amatőrök számára komponált művek is, ahol a szerzőnek az előadók elvárásaira és képességeire is tekintettel kell lennie. Farkas azonban a legnagyobb műgonddal dolgozott a zenén kívüli szempontok által determinált darabjain is, és gyakran hivatkozott a megrendelésre komponáló reneszánsz és barokk mesterek példájára. Saját alkotásaival összefüggésben szívesen használta Szerb Antal „feladatművészet” terminusát. Mestere, Respighi példáját követve zenetörténeti korszakokat kívánt újjáteremteni, a szándék megvalósításához pedig éppen az alkalmazott zene terén végzett munkája segítette hozzá. Nemcsak a Shakespeare-művekhez (*Athéni Timon, Ahogy tetszik, Hamlet, Macbeth, Makrancos hölgy, Rómeó és Júlia*) komponált az adott kor hangulatát felidéző zenét, hanem a magyar vonatkozású rádiójátékokhoz, színdarabokhoz és filmekhez is. Különösen a *Rákóczi nótája* (1943) című film forgatása idején gyűjtött forrásanyag volt meghatározó Farkas számára. A Szabolcsi Bencének köszönhetően megismert táncokból különféle feldolgozásokat és hangszereléseket is készített, továbbá az 1940-es években Kolozsvárott és Székesfehérváron „Collegium musicum” címmel hangversenyeket szervezett, amelyeken saját feldolgozásain kívül középkori és reneszánsz magyar darabokat szólaltattak meg.

Farkas a történeti dallamemlékek segítségével a régi magyar muzsikát élesztette fel, daljaival és kórusműveivel (amint maga nevezte: „kis magyar pantheon”-jával) pedig a nemzet költőinek állított emléket. Bár tudomásunk szerint nyilvánosan nem hivatkozott rá, valójában azt az utat folytatta, amelyet Kodály Zoltán a *Megkészt melódiákkal* kezdett meg a század elején. Ismét egy kivételesen magas számadat: vokális műveit összesen közel száz honfitársának irodalmi alkotásai inspirálták.

IV. Magyar költők és írók Farkas Ferenc megzenésítésében

Ady Endre	Gárdonyi Géza	Kosztolányi Dezső	Sinka István
Agner Lajos	Gombos Imre	Kölcsey Ferenc	Simon Jukundián
Arany János	Gulyás Pál	Krúdy Gyula	Szabédi László
Áprily Lajos	Gyöngyösi István	Lator László	Szilágyi Domokos
Babits Mihály	Hajnal Anna	Lovich Ilona	Szöcs Géza
Balassi Bálint	Harsányi Kálmán	Márai Sándor	Takáts Gyula
Balázs Béla	Hárs Ernő	Mikes Kelemen	Tamási Áron
Batsányi János	Illyés Gyula	Móricz Zsigmond	Tárkányi Béla
Berda József	Innocent Vincze Ernő	Nagy László	Thaly Kálmán
Berzsenyi Dániel	Istvánffy Miklós	Nemes-Nagy Ágnes	Tinódi Lantos Sebestyén
Csanádi Imre	Iványi Mária	Páskándi Géza	Tompa László
Csanádi György	Jankovich Ferenc	Petkő Zsigmond	Tóth Árpád
Csokonai Vitéz Mihály	Jékely Zoltán	Petőfi Sándor	Tűz Tamás
Csoóri Sándor	Jobbágy Károly	Papp Árpád	Vajda János
Cs. Szabó László	József Attila	Paulini Béla	Vargha Károly
Dalos László	Juhász Gyula	Pilinszky János	Várkonyi Zoltán
Devecseri Gábor	Kassák Lajos	Radnóti Miklós	Végh György

Dékány András	Kazinczy Ferenc	Raics István	Virág Benedek
Dsida Jenő	Kálnoky László	Ráday Pál	Vörösmarty Mihály
Erdélyi József	Kányádi Sándor	Samu János	Weöres Sándor
Erdődy János	Keleti Artúr	Szabó Lőrinc	Zelk Zoltán
Fincziczky Mihály	Képes Géza	Számadó Ernő	Zrínyi Miklós
Fodor József	Kis Ferenc	Szepetneki János	
Füst Milán	Kisfaludy Sándor	Szép Ernő	
Gazdag Erzsé	Kormos István	Sárközi György	

Anyanyelvét ezen kívül népdalok, egyházi énekek (Kájoni Cantionale, Cantus Catholici), zsoltárfordítások, egy ómagyar rovásfelirat, valamint 17–18. századi diákdalok és karácsonyi énekek képviselik az életműben. Farkas a következő szerzők fordításait használta fel (az is előfordult, hogy az idegen nyelven komponált zenéhez utólag készült a magyar változat):

Babits Mihály	Hárs Ernő	Lukin László	Sík Sándor
Berczeli Károly	Horváth Ádám	Móricz Zsigmond	Szabó Lőrinc
Csanád Béla	Képes Géza	Radnóti Miklós	Szenczi Molnár Albert
Dalos László	Kistétényi Melinda	Raics István	Trencsényi-Waldapfel Imre
Farkas Ferenc	Kosztolányi Dezső	Romhányi József	Vargha Károly
Franz Zoltán	Kunszery Gyula	Sárközi György	Weöres Sándor

Szöveggönyeinek összeállításában és revíziójában vett részt Baróti Géza, Benedek András, Gyárfás Miklós, Karinthy Ferenc, Török Rezső, Mészöly Dezső és Zoltán Pál.

A magyarok mellett megközelítőleg ugyanennyi külföldi író és költő ihlette Farkast muzsikára, és ami szintén példa nélküli: műveiben összesen tizenhét különböző nyelvű szöveg található. Anyanyelvén kívül számos német, olasz, francia, latin és spanyol darabot komponált, de angol, dán, görög, portugál, holland, baszk, szlovák, román, horvát, ukrán és malgas nyelvű művekkel is gazdagította a zeneirodalmat. Műveiben a belorusz, kínai, izlandi és udmurt szövegek csak magyar, a perzsa versek angol fordításban szerepelnek, és több kórusművében szintén csak a görög és latin prózai részletek magyar változatát használta fel. Farkas bolgár népdalfeldolgozásaihoz Dalos László népies stílusban, de az eredetitől független szöveget írt,²² és ehhez hasonlóan más esetben is előfordul, hogy a vokális szövegekben nem műfordítás, hanem részben vagy teljesen önálló vers szerepel.

V. Idegen nyelvű szövegek forrásai

(a szöveg eredeti nyelve szerint csoportosítva; * = Farkas műveiben csak magyar fordításban)

1. Angol

Gracen-Brown, John	Lear, Edward	Wearing, Willoughby	angol karácsonyi énekek
Graves, Robert	Sitwell, Edith	Wilde, Oscar	bibliai szövegek
King, Edith	Shakespeare, William		afroamerikai spirituálék

Angol nyelvre fordítottak: Jeremy Jackmann, Edward Fitzgerald és Robert Hess.

2. Baszk népi szöveg

3. Belorusz: Kolasz, Jakub*

4. Dán Gelsted, Otto

5. Francia

Anouilh, Jean	Csillag, Paule	Labé, Louise	Ramuz, Charles Ferdinand
Apollinaire, Guillaume	Cuttat, Jean	Leconte de Lisle, Charles	Rimbaud, Arthur
Bataille, Frédéric	Eluard, Paul	Marot, Clément	Rabelais, François
Baudelaire, Charles	Guilleviel, Eugène	Mallarmé, Stéphane	Valéry, Paul
Bèze, Théodore de	Hugo, Victor	Magnenat, Henri	Verhaeren, Emile

²² *Fölkél a hús hajnali szél* (1959), 5 bolgár népdal négyszólamú férfikarra (a költő szíves közlése).

Chessex, Jacques La Fontaine, Jean de Nerval, Gérard de Villon, François
 Francia zsoldárok, trubadúr dalok és karácsonyi énekek, valamint svájci népi szövegek
 Franciára fordítottak: Mario Bois, Roger Bornet, Emile Gardaz, Farkas Ferenc, Edmond Pidoux

6. Görög

Anakreon*	Hippokratész*	Mimnermosz*	görög népi szöveg
Bakkhülidész*	Ritszosz, Jannisz	Püthagorasz*	
Epiktétosz*	Kaváfisz, Konsztantinosz	Theokritosz*	

7. Holland Simon Vinkenoog

8. Horvát népdalok

9. Izlandi középkori izlandi kézirat*

10. Kínai Lao-Ce*

11. Latin

Augustinus	Thomas à Kempis*	Janus Pannonius	San Bernardo de Claravalle
Catullus	Marcus Aurelius*	Phaedrus	Venantius Fortunatus
Damiani, Pietro	Ovidius	II. Rákóczi Ferenc	Vergilius

latin liturgikus és bibliai vagy egyházi szövegek, ókori sírfelirat és diákversek

12. Német

Babst's Gesangsbuch*	Hebbel, Friedrich	Meyer, Conrad Ferdinand	Spender, Waldemar
Elsenhuth, Christoph	Herder, Johann Gottfried	Morgenstern, Christian	Thürmer, Michael
Erpenbeck, John	Kahlau, Heinz	Mörrike, Eduard	Tieck, Ludwig
Eulau-Felsenstein, Anneliese	Keller, Gottfried	német népdalok	Tilgner, Wolfgang
Goethe, Johann Wolfgang	Liliencron, Detlev von	Preradovic, Paula von	Trakl, Georg
Gressmann, Uwe	Löns, Hermann	Rilke, Rainer Maria	

Németre fordítottak: Hans Baumann, Anneliese Eulau-Felsenstein, Peter Felsenstein, Karlheinz Gutheim, Otto Horn, M. Janowski, Gerhard Ewald Rischka, Heidi Kirmsse, Johannes Kretschmar, A.-E. Möhwald, Marcel Rubin, Ormay Imre, Karl Schulhofer és Gottfried Wolters.

13. Malgas (madagaszkári) népi szöveg

14. Olasz

Carducci, Giosuè	Medici, Lorenzo de	Montale, Eugenio	Quasimodo, Salvatore
Govoni, Corrado	Michelangelo	Pascoli, Giovanni	Rodari, Gianni
Leopardi, Giacomo	Moscardelli, Nicola	Petrarca, Francesco	

Olaszra fordított Gino Sirola.

15. Perzsa Omar Khayyam (angol fordításban)

16. Portugál Pessoa, Fernando Camoes, Luis de

17. Román népdalok

18. Spanyol

Garcia Lorca, Frederico	Jiménez, Juan Ramon	Machado, Antonio	Mistral, Gabriela
Góngora y Argote, Luis de			

19. Szlovák népdalok

20. Udmurt népi szöveg*

21. Ukrán kárpátukrán népdalok

A Farkas-életmű a különféle műfajok természetéből adódóan eleve széles közönségre teget céloz meg, és ezt tovább növeli az előadás és a befogadás nehézségi szintjeinek sokfélesége. A zeneiskolai növendékek szinte az első pillanatban találkozhatnak Farkas valamelyik tánc- vagy népdalfeldolgozásával és könnyű karakterdarabjával, és az ifjúsági zenekarok és

együttesek is számos kompozíciójából válogathatnak. A szórakoztató zenét kedvelő nagyközönség körében évtizedeken át közismertek voltak a *Csínom Palkó* (1949, 1951) dallamai, az énekelni tanulóknak többsége is találkozik Farkas dalaival, közöttük a *Gyümölcskosár* dalciklus (1946–47) darabjaival, továbbá az amatőr kórusok állandó műsorszámai közé tartoznak a trubadúr és karácsonyi dalok feldolgozásai valamint a *Pataki diákdalok* (1974). Széles körben vált ismertté a Weöres Sándor versére komponált, technikailag valamivel magasabb igényű *Rózsamadrigál* (1947), az első hallásra is megragadó *Missa prima in honorem Sancti Andreae* (1962) megszólaltatása viszont már professzionális előadói együttest kíván. A könnyen játszható és a pedagógiai célú, valamint az úgynevezett népszerű kompozíciók körébe sorolható művekhez képest a zenekedvelők szűkebb tábora ismeri az operákat, kantátákat, nagyigényű kórusokat és dalokat, valamint a modernebb hangvételű kamaraműveket. Farkas más és más közönséget szólított meg a *Vők iskolája* (1958) című operettel,²³ a *Vidróczki* (1963–64) című népeperával, a Márai Sándor darabja nyomán komponált *Egy úr Velencéből* (1979–80) című operával, a *Vonósnyeggessel* (1972), a Fejős Pál emlékére írott, megrázó erejű nagyzenekari darabbal, a *Planctus et Consolationes*-szel (1965) és a rendkívül izgalmas dodekafon zongoradarab-sorozatokkal (*Correspondances* és *Hybrides*, 1957). Világi kantátái, például a *Szent János kútja* (1945), a *Cantus Pannonicus* (1959), a Rákóczi jubileumát ünneplő *Aspirationes principis* (1974–75) és a *Kölcsey szózata* (1992–93) szintén más közönséghez jutottak el, mint egyházi muzsikája, amely a közelmúltig kevéssé volt ismert a nagyközönség számára.

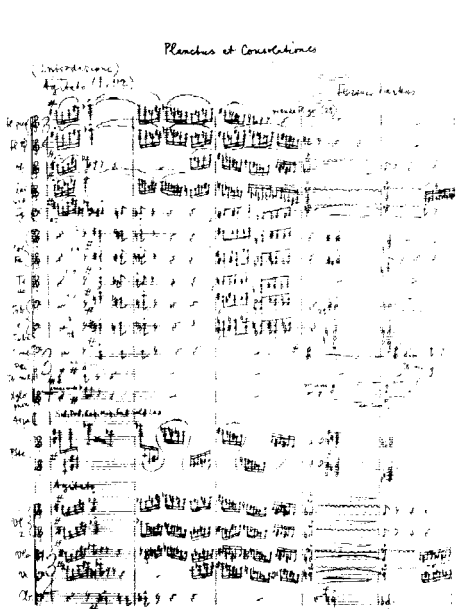
6. kép: *A bűvös szekrény*, autográf

7. kép: *Egy úr Velencéből*, autográf

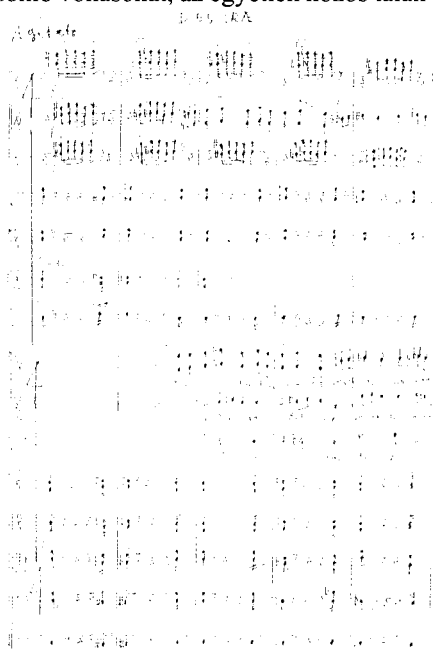
²³ Az 1958. május 31-én bemutatott darabot egy év leforgása alatt mintegy 150 alkalommal játszották a Fővárosi Operettszínházban (*Esti Hírlap*, 1959. június 30.), ugyanakkor az Állami Déryné Színház együttese a mű kamaraváltozatát is sikerrel játszotta Kővágóörsön, *Anyósgenerális* címmel.

A szerző recepciójához a játszottóság és ismertség mellett hozzá tartoznak a hivatalos elismerések és kitüntetések is, többek között a Liszt Ferenc pályázat harmadik helyezése (1933),²⁴ a Ferenc József koronázási jubileumi pályázat díja (1934), a Klebelsberg Kuno emlékdíj (1942),²⁵ a Kossuth-díj (1950), az Erkel-díj első fokozata (1960), A Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze kitüntetés (1965), a Munka Érdemrend arany fokozata (1975), a Herder-díj (1979), a babérkoszorúkkal ékesített Zászlórend arany fokozata (1981), a Bartók–Pásztory-díj (1985), az Olasz Köztársaság Érdemrendjének lovagi fokozata (1986), a második Kossuth-díj (1991) és a második Bartók–Pásztory-díj (2000). Ugyanakkor Farkas hazai népszerűségét mutatja, hogy a halálát követő néhány éven belül öt zeneiskolát neveztek el róla Budapesten, Dunakeszin, Egerben, Nagykanizsán és Sárospatakon. Nem alkothatunk teljes képet Farkas életművéről négy miséje és a felesége emlékére komponált, megrendítően szép *Requiem* ismerete nélkül.

Az eredmények tekintetében Farkas tanári munkássága szintén páratlan, ennyi sikeres zeneszerzői karriert befutott növendékkel a Zeneakadémián talán csak Koessler János büszkélkedhetett a századfordulón. „Farkas-iskoláról!” azonban legfeljebb csak az eszmei összetartozás kapcsán beszélhetünk, zenei és stílári tekintetben aligha. Tanítványai ugyanis – a szakmai ismeretek túl – saját egyéniségük kibontásában kapták a legnagyobb segítséget a mestertől. A legismertebbek (Ligeti György, Kurtág György, Vass Lajos, Petrovics Emil, Szokolay Sándor, Kocsár Miklós, Durkó Zsolt, Balázs Árpád, Bozay Attila, Jeney Zoltán és Vidovszky László) zenéjében alig találunk hasonló vonásokat, az egyetlen közös talán ép-



8. kép: *Planctus et consolationes*, autográf



9. kép: *Requiem*, autográf

²⁴ A kitüntetett műveket, Weiner Leó *Magyar szvitjét*, Molnár Antal *Vigjáték nyitányát* és Farkas *Diverzimentóját* 1933. február 11-én Dohnányi Ernő vezényelte a Mücsarnokban, a Klebelsberg Kunó kultuszminiszter emlékére rendezett kiállítás megnyitóján.

²⁵ Az ezer pengős díjat, amelyet 1942-ben adtak ki először, Farkas *A bűvös szekrény* című vígoperával nyerte el.

(Hívt F. pályázat díjazott műveinek első előadását)

Gróf Klebelsberg Kunó Emlékhangverseny

1933 február 11. Múcsarnok

Emlébeszéd, mondja: Dr. GLATTFELDER GYULA csanádi püspök,
a Képzőművészeti Társulat elnöke

A hangverseny műsora.

Bemutató előadás:

1. Molnár Antal: Magyar vígjáték-nyitány
2. Farkas Ferenc: Szvit (*Divertimento*)
Allegro leggiero
Allegretto giocoso
Tempo di menuetto
Intermezzo
Finale
3. Weiner Leo: Szvit
Allegro risoluto
Andante poco sostenuto-Allegro con fuoco
Andante sostenuto-Pesante poco maestoso Presto

Előadja a Budapesti Filharmoniai Társaság Dohnányi Ernő elnökkarnagy vezényletével

10. kép: A *Divertimento* bemutatója Dohnányi Ernő vezényletével
(az 1933. február 11-i hangverseny műsora)



11. kép: Ujfalussy Józseffel, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola rektorával
a Bartók-Pásztory díj átadásán, 1985



12. kép: Otthonában 80. születésnapján, egykori tanítványai körében (balról jobbra: Kurtág György, Petrovics Emil, Durkó Zsolt, Balázs Árpád, Kalmár László, Farkas mellett Szokolay Sándor)

pen az lehet közöttük, hogy egykor valamennyien Farkas osztályába jártak. A mester hetven éves korában, ereje teljében nyugdíjazását kérte a Zeneművészeti Főiskolán, mivel úgy érezte, hogy a legifjabb generáció törekvései már nem egyeztethetők össze az általa képviselt zenefogalommal. 1980-ban így nyilatkozott erről:

részben azért váltam meg a tanítástól, mert az új műveket – amelyek gyakran nagy mesterek remekeinek utáztatai – nem lehet olyan egyértelműen megbírálni, mint a régebbi stílus kompozícióit. [...] Sok zenei kísérletet végigéltem ifjúkorom idején: akkor a dadaizmus jelszavával szinte mindent kitaláltak, amit ma újra kitalálni vélnek. [...] a jámbor közönség mindent bevesz, még csak ki sem megy a teremből, ha nem tetszik neki, sőt fél, hogy maradnak tartják, ha véleményt nyilvánít. Ezt átmeneti korszaknak tartom a zeneművészetben, és remélem, hogy a letisztulás ideje is elérkezik egyszer, amikor tisztábban ítélünk a különböző kísérletek életképességéről.²⁶

A sokszínűség és sokoldalúság ellenpárjaként a Farkas-életmű bizonyos területein szükségképpen korlátoknak kell érvényesülnie, hiszen e nélkül egyéni stílus nem képzelhető el. A zeneszerző mindvégig nyitott volt az új megoldásokra, de a legújabb kompozíciós technikákkal (aleatoria, elektronikus zene, minimal zene stb.) már nem kísérletezett. Dallami, ritmikai és harmóniai nyelvezetét mindvégig a hagyományörzés jellemezte. Hazájában az elsők között próbálkozott meg a tizenkétfokúsággal,²⁷ de szinte sosem távolodott el a tonális háttérű dallamalkotástól és a klasszikus zenén nevelkedett fül számára még követhető ritmusok és metrumok alkalmazásától. Gyakran dodekafon darabjai is tonális érzetet keltenek, és az együtthangzásokban a szeptimek és szekundok mellett a tercek és szextek is fontos szerepet kapnak. A tizenkétfokúságban Farkast nem a teljes atonalitás elérése, hanem csupán a technikában rejlő lehetőségek érdekelték, továbbá az a kihívás, hogy az önként

²⁶ *Pesti Műsor* 1980. december 1–7.

²⁷ A dodekafóniával először egy 1943-as fűgában kísérletezett, amelynek zenei anyagát az *Angalit és a remeték* című film kísérőzenéjében és az 1947-ben befejezett zenekari *Preludium és fűgában* is felhasználta.

vállalt korlátok ellenére meg tudja-e őrizni saját jellegzetes hangzásvilágát. Nem merészkedett tovább a totális szerializmus irányában, ugyanakkor a dodekafóniában megismert módszerekkel az ötfokúság keretei között is megpróbálkozott.²⁸

A Farkas-stílus egységét a felhasznált motívumok, ritmikai képletek és harmóniak számának és ezek kombinációinak korlátozása biztosítja. Olyan zeneszerző esetében, akinek létszükséglete a folyamatos alkotómunka, zenéjét a stílusok, műfajok és zenei inspirációk sokfélesége jellemzi, ugyanakkor nem veti el a valamilyen szempontból kevésbé tökéletes kísérleteket és változatokat, a művek között törvényszerűen jelentkeznek a már említett átfedések és ismétlődések. A személyes stílus önként vállalt korlátai különösen a motívikai készletet határolják be. Farkas elegendő rutinnal rendelkezett ahhoz, hogy valamennyi művéhez új zenét komponáljon, a csak rá jellemző stíluson belül azonban véges a dallami kombinációk száma. Stílusgyakorlatokra és a nagy mesterek utánzására bármikor képes volt, saját művek komponálásához azonban ihletre, a külső és belső körülmények szerencsés együttállására volt szüksége. Amikor Farkas egy dallamban és a hozzá kapcsolódó ellenszólamokban, harmóniakban és ritmikai elemekben önmagára ismert, azt gondosan megőrizte és több alkalommal is felhasználta. Az inkább mechanikus jellegű munkafolyamatokat, a hangszerelés és a különféle átdolgozások fázisait már a napi rutin részeként végezhetette.

A műfaji és stílári gazdagsággal szemben Farkas érzelmi skálájának viszonylagos zárt-sága is feltűnő: zenéjéből nemcsak az agresszivitás és a durvaság, hanem a szélsőséges szenvedélyek kifejezőeszközei is hiányoznak. Nem kereste a harsány effektusokat, a feszültséget és a drámai ellentéteket, fontosabb volt számára a szépség és a harmónia ábrázolása. Művei hátterében mindig jelen van a klasszika fegyelme és mértéktartása, és ebben a környezetben még a jelzésszerű, finom árnyalatoknak is erőteljes hatásuk van. A más szerzőknél mérsékeltnek számító kifejezőeszközök a Farkas-zene kontextusában olykor megrendítő erővel hatnak az örök emberi igazságok ábrázolásában.

A korábban felsorolt mennyiségi tényezők talán legszemléletesebb ellenpárja a művek és tételek méretében mutatkozik meg. Farkas egyéniségétől távol állt a monumentalitás, önkifejezését a miniatűr formák keretében találta meg (színpadi művei is közelebb állnak a bizánci mozaikokhoz, mint az egy tömbből faragott emlékművekhez). Zenéjének alapegységét két-három perc időtartamú tételek alkotják, de nem ritkák az egy percnél rövidebbek sem. Tízperces darabjai általában három-öt, a negyed órát meghaladó műveinek többsége fél tucatot vagy annál is több szakaszból áll. Opuszai általában szvitszerű, variációs vagy ciklikus szerkezetűek, olyan nyakékhoz hasonlíthatóak, amelyben a gyöngyök száma és sorrendje bizonyos mértékig meg is változtatható az összhatás gyengítése nélkül (ezt támasztják alá a szerzői átiratok eltérései is). Jellemző, hogy koncertóit Farkas többnyire concertinónak,²⁹ szonátáit pedig szonatinának nevezte, és hogy legnagyobb léptékű zenekari művét, a *Szimfóniát* (1951–52) nem sokkal a megírást követően visszavonta. (A szimfónia első tételének zenei anyagát Farkas a *Szimfonikus nyitányban*, a scherzót az 1970-es *Scherzo sinfonico*ban használta fel.)

A Farkas életmű sokszínűségének ellenpárjaként érzékelhető a szerző állandó törekvése, hogy megőrizze művei és stílusa egyediségét. Alkotói hozzáállása közel volt a barokk és

²⁸ *Musica pentatonica*, 1945. Farkas első tizenkétfokú fűgájának komponálásával egyidőben kezdett dolgozni első pentaton fűgáján, amelyet a mű harmadik tételében használt fel.

²⁹ A concerto elnevezés egyetlen esetben szerepel műcímekben (*Piccola musica di concerto*), itt azonban a kicsinyítő képzőt a jelző helyettesíti. Az öt concertino mellett a következő címekben fordul elő a kifejezés: *Concertino all'antica*, *Concertino rustico*, *Danses hongroises concertantes*, *Serenata concertante és Trittico concertato*.

klasszikus mesterekéhez, részben ennek köszönhető az alkalmazott műfajok központi szerepe, valamint a művek közötti kapcsolatok nagy száma. A közös európai múlt felidézése, a magyar hangszeres barokk zene felélesztése és elfeledett költőink megszólaltatása mellett az életmű jellegzetességei közül kiemelkedik, hogy Farkas a latin szellemiséget közvetítette a német orientációjú magyar zene számára, és hogy személye meghatározó kapcsolatot jelentett a 20. század első és utolsó harmadának zeneszerzőgenerációi között.



13. kép: Farkas Ferenc otthonában (1970-es évek)

Szendrei Janka

MTA Zenetudományi Intézet

Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban

Karlheinz Schlager hatalmas munkáinak, a kétkötetes alleluia-gyűjteménynek s a katalógusnak¹ nagy erénye a határvonalak világos kijelölése: korszakok között, egyes dallamok között, kontrafaktumok és variánsok között. Egy kézikönyv-szerű dallamtárnak talán nem is lehet jelesebb tulajdonsága annál, mint hogy a keresett darabokat gyors eljárással meg lehet találni benne. Mégis, nem kis lemondást jelenthetett a szerző számára, hogy az anyag feltárása során felmerülő zenetörténeti tapasztalatok tárgyalását el kellett halasztania, félre kellett tennie későbbi tanulmányok számára.

Az alleluia-dallamok élettörténete ugyanis átíveli a korszakhatárokat, a napi énekpraxisban való variálódásuk megnehezíti egymástól való megkülönböztetésüket, gyakran lehetetlen különbséget tenni a kontrafaktum és az ismerős motívumokkal, idézetekkel inspirált önálló alkotás között.

Jól ismert tény, hogy az alleluia eleven, századokon át folyamatosan alakuló liturgikus zenei műfaj volt. Újabb korok hallásmódja, divatja átformálhatta benne a régi korok termését is. Egy-egy régi dallam tartalmazhatott olyan zenei elemeket, melyekben az újabb kor is mintegy „magára ismert”, ezért a régi dallamot használatba vette, továbbformálta. Az 1100 körüli korszakhatáron keletkezett dallamok közül jó néhánynak a továbbszövegezése (Textierung) csak a késői középkorban virágzott fel.² Az új korizálás alkothattott ismert dallamra az eredeti prózai verzus-szöveg helyett rímes, verses verzus-szöveget is, vagy áttehetette a hagyományosan G-re írt dallamot F-re, esetleg C-re. Egy-egy régi dallam így szinte észrevétlenül társulhatott be valamely középkor végén népszerű dallamkörbe, úgy hasonulva ahhoz, hogy még az összkiadás sem mindig fedezte fel az új köntösbe bújtatott régiséget (vö. *1. példa*).³

Hasonló esetekben a dallam maga is a korizálásnak megfelelő redakción mehetett keresztül. Nemcsak modusváltás vagy szövegcsere fordult elő, hanem a dallam egyszerűsítése vagy éppen díszítése, s a forma racionalizálása is. Mindez egybekapcsolódhatott a dallam életterének megváltozásával: a későközépkori továbbélés közege gyakran már nem azonos azzal, melyben a dallam eredetileg létrejött. Új életre, másodvirágzásra akkor kaphatott egy régi dallam, ha használóinak aktuális, eleven zenei nyelve és tonális érzéke megtalálta ben-

¹ Karlheinz Schlager: *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts*, München 1965 (a továbbiakban ThK); „Alleluia-Melodien I, bis 1100”, ed. Karlheinz Schlager, *Monumenta Monodica Medii Aevi VII*, Bärenreiter 1968; „Alleluia-Melodien II, ab 1100”, ed. Karlheinz Schlager: *Monumenta Monodica Medii Aevi VIII*, Bärenreiter 1987. (A továbbiakban MonMon VII, ill. MonMon VIII.)

² Például *Surrexit pastor bonus*, ThK 169: a középkor végén főként német nyelvterületen és Közép-Európában felkapott és sokszorosan újra szövegezett régi dallam a divatos e-modusban. A dallam utólagos, késői megszövegezései révén kifejlesztett variáns-réteg nincs publikálva, az összkiadás egyik kötetében sem szerepel.

³ Az All. *Stillas rubras sanguinavit* (MonMon VIII, 503) verses, rímes alleluia dallama megfelel a régi stílusú All. *Te martyrur candidatus*, vagy All. *Assumpta est Maria* (ThK 397, 1.a példa) dallamának. A verses szöveg modifikáló hatása alatt azonban MonMon VIII szerzője nem reflektál a zenei azonosságra (lásd a kritikai jegyzetet: 798, Mel 3.).

ne a maga fogódzópontjait. Mikor az új stílus már kifejtette hatását a régi dallamon, az hasonulni kezdett az új zenei rokonsághoz is. Hasonló átalakító és asszimiláló folyamatok a szájhagyományos, népzenei kultúrákban jól ismertek.

Idevágó példaként most csak az All. *Beatus vir sanctus Martinus* (2. példa) esetét idézem. A tétel mint régi, G-modusú, jubilusában archaikus módon motívumokat halmozó beneventán darab szerepel MonMon VII-ben (ThK 396). Ismeri még néhány közép- és észak-itáliai, két aquitán és két winchesteri forrás, melyek különböző olvasataikkal a dallam varábilis voltára is figyelmeztetnek.⁴ A tétel további, későközépkori történetéről nem kapunk információkat a kétkötetes Monumenta-kiadásban. A források azonban felfedik, hogy a 12–13. század fordulójától a 18. század végéig használatban volt e dallam például a magyarországi liturgikus kéziratokban, s talán másutt is Közép-Európában.⁵ Egyértelműen dūr-jellegű értelmezést kapott, F-re vagy C-re jegyezték le; a jubilust ésszerű hosszúságúra redukálták, belőle a motívumismérlések nagy részét elhagyták; az eredetileg szakadozott formálás helyett egy nagyívű dallamsor megalkotására törekedtek. Magukénak érezvén a dallamot, több fontos liturgikus szöveget húztak rá, így a szertartásokban gyakran szerepeltették. Az idézett Márton-szöveg mellett leginkább egy, a hitvallók communéjához kapcsolódó, és egy Szentháromságról szóló verzust érdemes kiemelnünk: *Amavit hunc sanctum Dominus, ill. Honor virtus et imperium*. Az első: regionális tétel, melyet közép-európai, de főként magyarországi lokális szentek ünnepléséhez vettek igénybe. A második, Szentháromság-napi szöveget (egy responsorium prolixum szövegének szabad adaptációját más műfajra) eddig csak magyarországi forrásokban találtam meg.⁶ Ebben az esetben tehát egy régi alleluja modernizálva, transzponálva, zeneileg átalakulva és eredeti környezetétől elválva, más régióban folytatta későközépkori életét. Sem erről a példáról, sem további hasonló esetekről az összkiadás nem informál.

A két idézett régi dallam nyilvánvalóan tartalmaz olyan zenei „kapaszkodókat”, melyekben az őket asszimiláló új stílus is magára ismert.

Milyen volt azonban az a későközépkori zenei korizálás, melyben monódikus liturgikus dallamok még olyan erős stílusvirágzást éltek meg, hogy új nyelvezetükhöz egy másfajta, régi örökséget is asszimilálni tudtak?

E korizálást mindazokon a műfajokon tanulmányozhatjuk, melyeknek folyamatos továbbkomponálása a középkor végéig, olykor azon túl is tartott, vagyis elsősorban allelujákon, officiumokon, ordinárium-tételeken. Az új melodikus stílus ugyanis – legalábbis Európa egyes vidékein – olyan erős volt, hogy érvényesülése átívelt a műfajokon, különbségeiket elhalványította, hangzásukat egymáshoz közelítette. A kérdéssel foglalkozó szak-

⁴ MonMon VII, 678. Vö. Graduale Triplex, Solesmis 1979, 621 (a továbbiakban GradTripl); Szendrei Janka: „Az Alleluja”. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke: *Egyházzenei Füzetek* II. folyam 1. sz. Budapest 1995, No. 73–76.

⁵ Lásd például Szendrei Janka – Richard Rybářč (ed.): „Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio”. *Musicalia Danubiana I*, Budapest 1982, fol. 321, 291v, 175 (a továbbiakban MusDan I). Megvan a tétel egy salzburgi ritusú graduáléban is (Zagreb, Metropolitanska Knjižnica Mr 177, p. 235, All. *Amavit hunc sanctum* szöveggel a commune confessorum-ban). Ezt a graduálét magyarországi ritusterületen is használták, mint azt utólagos bejegyzései mutatják. Lásd Janka Szendrei: „Ein unbekanntes Salzburger Graduale”. In *Musica Sacra Mediaevalis – Geistliche Musik Salzburgs im Mittelalter*. Hrsg. von Stefan Engels, Gerhard Walterskirchen. St. Ottilien 1998, 123–133.

⁶ A dallam Magyarországon jellemző saját szövegezéseinek megjelenése a liturgikus gyakorlatban: MusDan I, 29; Szendrei Janka: *A „mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében*. Budapest 2005, 165, vö. 226, 303, 333.

irodalom elsősorban e stílus modális hajlamait (elkötelezettségeit) – bizonyos modulusok preferálását, mások elhanyagolását emelte ki.⁷

Az alábbiakban az új stílus reprezentánsaként egy alleluia-réteget mutatok be. Ennek a rétegnek hatása érvényesülhetett az eddig leírt két példán is. Az alleluia e fajtája mindenki számára ismert, azonban az anyag minősége eddig még senkit sem inspirált közelebbi vizsgálatra. Engem sem annyira e dallamréteg esztétikai értéke, mint inkább az élő népzeneből ismerős életmódja érdekelt e vizsgálatkor.

A kiválasztott alleluia-dallamkör tagjait F-re, C-re, Nyugat-Európában olykor G-re írták le. Ambitusuk bő másfél oktáv (C-f° keret). A tónus a 14. századi Chorallehre szerint „tonus mixtus”, régi hagyomány szerint értékelve az 5. és 6. tónus sajátosságait egyesíti. Hogyha azonban a modális *tartalmat* is figyelembe vesszük, azt látjuk hogy inkább a hangok átrendezéséről, semmint összegződéséről van szó: belső szereposztásuk változott meg gyökéresen. Minden fekvésben megemelkedett az F és c – az alap és kvint jelentősége. Csaknem minden kadencia, minden dallami fordulópont és csúcspont ezeken a hangokon szólal meg, köztük hangköz-ugrások is lehetségesek. (lásd 3.–6. példa, 25. példa).⁸ Vannak darabok, melyeknek minden sora F-en végződik (lásd 26. példa, vö. 27.–28. példa).⁹ Jelentéktelenebbé váltak, átmenőhang-szerepbe kerültek a hangkészlet többi elemei. Kivételesen ritka esemény egy-egy gyenge belső terc-kadencia megjelenése (lásd 7. és 30. példa). Az ambitus tehát növekedett, a modus azonban belsőleg kiüresedett, ezentúl csak keret-hangjainak van fontos szerepe.

A dallamképzésben dominál a melizmatika. Előfordulnak azonban – előkészítetlenül, átmenet nélkül – rövid szillabikus részek is (11., 30., 33., 35. példa), a kétfajta énekmód szembeállítását kedveli a stílus. Ennek megfelelően melizmatikus és szillabikus részek rendezett szembeállítását valósítja meg a tropizált verzusok segítségével (23., 35. példa). A melizmatikus szakaszokban lehetnek strukturálisan fontos dallammenetek, de még jellemzőbbek a díszítő motívumok, a főhangokat körülíró vagy nagy hangközöket skálával, szekvenciázó dallammenettel áthidaló kötött figurák. Előfordulnak nagyobb hangköz-ugrások is (gyakran kvint föl vagy lefelé, lásd 8.–15., 20. példa),¹⁰ a díszítő figurák között szinte mindig megjelennek az 5–6 hangos körülíró motívumok, s ezek szekvenciázó transzpozíciói. (lásd többek között a 19. példát, elrejtett f° edecdbc / bagafgef / fedec, def / -menetekkel).

Meghatározó az állandó dallamformulák használata; a dallam-építés legfőbb eszköze a viszonylag kis számú sztereotip formula változékony kombinációja. Éppen e dallamformulák alkotják az alleluia-csoport legstabilabb zenei elemét, míg mellettük a forma egésze képlékeny, alakítható marad. Azonos modulusú, azonos dallam-motivikájú sőt szövegű tételek esetében is különböző lehet szinte intézményről intézményre haladva a zenei forma egészének kialakítása (lásd a 8.–9. példát, majd ugyanezekkel összevetve a kis szövegvariáns

⁷ Például Karlheinz Schlager: „Regionaltradition und Modalität in der liturgischen Monodie des Mittelalters”. *Studia Musicologica* (továbbiakban: StudMus) 27 (1985), különösen 121–122; ThK 19–20; továbbá Gábor Kiss: „The ‚liedhafte E-Melodik’”. StudMus 40 (1999).

⁸ Szendrei Janka: „A Szent István alleluják dallamai”. In *Zenatudományi Dolgozatok*, Budapest 1989, 7–35: példák a 30., 22., 23., 24. oldalakról, vö. Szendrei Janka: Az Alleluja..., i. m., No. 85. MonMon összkiadásnak szánt kötetében egyik idézett tétel sem szerepel.

⁹ *Salve dulcis o Maria / quae es stella matutina*, MonMon VIII, 444, 772. Vö. m. Dan 1, 322, átírásban: Szendrei Janka: Az Alleluja..., i. m., No. 79. A magyarországi lejegyzés MonMon adataihoz képest erős variáns.

¹⁰ Az All. *O consolatrix pauperum*-ból ismert C F c dallami fordulópont számos idevágó, kontrafaktumnak nem, csak típus-rokonnak tartható darabban előfordul, méghozzá nemcsak az alleluia műfajban. Lásd például az *Exora dilecte Dei* responsorium prolixumot, többek között Adalbert napjára (*The Istanbul Antiphonal about 1360. Facsimile Edition with Studies*. Ed. by Janka Szendrei, Budapest 1999, fol. 173.).

felmutató 10.-et). Ez nem zárja ki, hogy bizonyos ismétlődő tendenciák megmutatkozzanak a dallamalakításban. Például: az alleluia-intonáció maga, a verzus eleje és vége törekszik inkább a 6. tónus rétegeiben maradni, míg a zenei csúcspont, a legmagasabb hangok alkalmazása előszeretettel kerül a dallam utolsó harmadába (16., 17., 18. példa).

A szöveg lehet prózai, részlegesen rímeket alkalmazó vagy teljesen verses, rimes is. Nincsen zenei stílus-határ a repertoárban aszerint, hogy milyen alkatú a szöveg, a dallam alakítását ez a tényező alig befolyásolja. Mindössze annyit állapíthatunk meg, hogy a szabályos szótagszámú rimes alleluia dallama törekedhet olykor a kadenciákban – a rímeknek megfelelően – állandóan ismétlődő zenei formulák alkalmazására (26. példa).

A tradicionális alleluia-repertoár szöveg-anyagának stabilitásához képest feltűnő e darabok között a prózai szövegek változékonysága, rögzítetlensége, mintegy alkalmi jellege. Többször dokumentált tételek esetében szinte az a benyomásunk támad, hogy szabadon, többféle formulázásban elmesélik a szöveg tartalmát az egyes lejegyzésekben. Egyazon liturgikus szokásrendben, egyazon tételnél is változékony a fogalmazás. Jó példa erre az egyik magyarországi Szent István alleluia. Látjuk a 10. és 11. kottapéldákban, hogy még kis szövegvariánsok, alkalmi szórendcserék is feltűnő zenei következményekkel járnak – hiszen áttagolódva a szövegtől a dallamformulák is új, eltérő inspirációt kapnak.

A szövegek kiválasztása bizonyára összefügg a funkcióval, melyet ez az alleluia-réteg betöltött. Azt gondolnánk, elsősorban a későn keletkezett, középkor-végi új ünnepek megülését szolgálták a divatos hangzású alkotások. Valóban, erre is van példa, ám kevesebb mint gondolnánk. Talán leginkább még a Mária-tételek sokasodása mögött állhatott középkor-végi speciális devóció, s a „nemzeti” szentek kultusza vonzott egyre színesebb alleluia-választékot (3.–4., 6.–11., 25., 32. példa). De az a benyomásom, hogy a vizsgált alleluia-repertoárt nem liturgikus szükséglet hozta létre. A „nagyot énekeltem” jó érzését kínáló, népszerű és frissen felfedezett dūr dallamosság lehetett inkább vonzó az énekesek számára, kik nem érezték már alkalmasnak a régi dallamokat egy-egy nagy ünnep fényének megadásához, mert más zenei fordulatokat találtak érdekesnek, frappánsnak. Ezért még egyes kiemelkedő ünnepek alleluia-szövegeit is ellátták új dallammal, megtartva mellette a régit is. Például egy All. *Pascha nostrum*-nak, *Caro mea*-nak, *Nativitas gloriosae virginis*-nek is új életet véltek adni e módon (31., 19., 18. példa).¹¹ Vagy ezért kerestek Epiphániához,¹² a *De Sancto Spiritu* votivmiséhez vagy Mária húsvéti időben mondandó miséjéhez mutató alleluia-szöveget az ünnep zsolozsmájából, és írtak ahhoz divatos dallamot.¹³ A liturgia „műsorában” tehát tulajdonképpen nem volt itt új igény, üres hely – sokkal inkább a korszerű dallamosság akart benne hangot kapni, ha kellett, régi tételek leváltása árán is.

A fenti példákban kirajzolódó alleluia-csoportban a szöveg mellett a dallam egészének terve is variabilisnak bizonyult. Legstabilabb alkotóelemként a formulakészlet viselkedett. Ez a helyzet igen megnehezíti az utolsó kérdés megválaszolását: valójában hány dallamból áll ez a repertoár? Melyik dallam-egyedek önálló alkotások, melyek függenek más daraboktól – vagyis követik egy-egy ismertté vált tétel menetét lehetőleg hűségesen vagy csupán távolról?

Karlheinz Schlager nagy munkát fektetett e kérdés megválaszolásába. MonMon VIII-ban a közös mintát követő darabokat összevonta egy tételként, s jegyzetben adott számot az

¹¹ Ide számíthatjuk az All. *Post partum* új dallamát is, lásd GrTr fol. 6v vagy GrFu, GrUl.

¹² All. *Tribus miraculis*, GrCs. fol. 57v, alkalmazás a szintén középkor végén divatos 4. tónusú All. *Surrexit pastor bonus*-ra.

¹³ Lásd All. *Veni Sancte Spiritus reple tuorum corda fidelium*, GrCs. fol. 20v, All. *Regina caeli*, BrCs. fol. 65v.

adatok különbségeiről, míg az önállóan tartott darabokat főszövegben közölte. Egyben redukálta a feldolgozott források mennyiségét.

Azonban minél több adatot vonunk be e középkorvégi hagyaték vizsgálatába, s minél inkább azokat a régiókat preferáljuk, melyekben a monódia még e késői korban is eleven volt, annál inkább kétségeink támadnak a dallamok ilyenfajta egymástól való elkülöníthetőségét illetően. Bizonyos, hogy gyakran szándékoztak az alkotók kontrafaktumot készíteni. Több jeles darab mellett (például *Salve virga florens Aaron*)¹⁴ erre különösen alkalmas volt az *O consolatrix pauperum* is (14. példa). De még ilyen esetekben sem annyira a dallam teljes formája, mint inkább egy-egy megjegyezhető fordulatának jelenléte tette követhetővé az újabb és újabb verziókat (például 14.-ben a darab második felét indító kvintugrásos motívum).

Elképzeltető tehát, hogy a dallamcsoport egésze sem egyes alkotások ihletésére, „Umsingen”-jére majd szétoldódására megy vissza (fokozatai: alapdallam – kontrafaktum – holdudvar – tágabb rokonság), hanem éppen fordított utat járt be kialakulása során. Formulák – formulák kapcsolódási technikái – egyedi formaképzés az adott konkrét szöveg felépítése alapján: ezek is lehettek a kialakulás különböző stációi. Erről az alapról indulva is megindulhatott utóbb egyes jól sikerült darabok utánzása, tovább-szövegezése, tovább-variálása. Valószínű hogy az általános stílus-nyelv ügyes használata s egyes kiemelkedően sikerült darabok mintájának követése együtt, kölcsönhatásban adták itt az új alkotások forrását.¹⁵

Témánk azt is példázza, hogy miközben a Cantus Romanus örökségét megőrizte Európa, e tény nem zárta ki, sőt egyes régiókban serkentette az alkotó erők működését a középkor második felében.

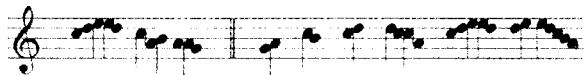
¹⁴ MonMon VIII, 467, 780–784.

¹⁵ A tematikában idevágó jeles és bőséges szakirodalomból lásd például: Karlheinz Schlager: „Choralextextierung und Melodieverständnis im frühen und späten Mittelalter”. In *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugene Cardine zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Johannes Berchmans Göschl, St. Ottilien 1980, 314–337. Ugyanitt további irodalom.

Példatár



Al - le - lu - ia.



V. Te mar - ty - rum can -



di - da - tus lau - dat ex - er -

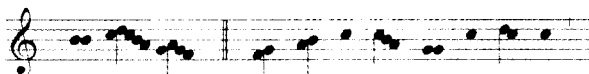


ci - tus, Do - mi - num.

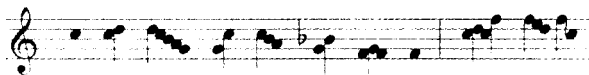
1. a példa: Paris, BN lat. 903, fol. 96v, ThK 397.
MonMon VII, 498



Al - le - lu - ia.



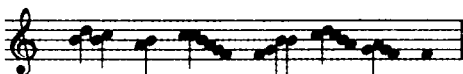
V. Stil - las ru-bras san - gui-na - vit,



qui ve - nit de do - mo Da - vid, mar - ga -



ri - tas com - pa - ra - vit, quas cru - o -



re ma - di - da - vit.

1. b példa: Königrätz, Mus. 43, fol. 364v, MonMon VIII, 503

Al-le - lu - ia.

V. Be - a - tus vir

san - ctus Mar - ti - nus ur - bis Tu - ro - nis

re - qui - e - vit: quem sus - ce - pe - runt an - ge -

li at-que ar - chan - ge - li, thro - ni, do - mi - na - ti - o -

nes et vir - tu - tes.

The image shows a musical score for an Alleluia. It consists of ten staves of music in a medieval style, likely square notation on a four-line staff. The lyrics are in Latin and are placed below the corresponding musical staves. The text is: "Al-le - lu - ia." followed by a vocal entry "V. Be - a - tus vir" and the main text: "san - ctus Mar - ti - nus ur - bis Tu - ro - nis re - qui - e - vit: quem sus - ce - pe - runt an - ge - li at-que ar - chan - ge - li, thro - ni, do - mi - na - ti - o - nes et vir - tu - tes." The music is written in a single melodic line.

2. a példa: Benevento, Bibl.Cap. VI.34, fol. 242v, ThK 396.
MonMon VII, 46

Al-le - lu - ia.

V. Ho - nor, vir - tus

et im-pe - ri - um, laus sit et de - cus

et pot - e - stas per in-fi - ni - ta sae -

cu - la san-ctae Tri - ni - ta - ti, Pa - tri, Na - to, at-que

San-cto Spi - ri - tu - i.

2. b példa: MNStr fol. 321

Al-le - lu - ia.

V. Be - a - tus vir rex

Ste - pha - nus

qui ful - get ut

sol in cae - lo, am - ple -

- ctens in - mor - ta - li - ta -

tem gau - det

in ae - ter - num in pa -

ra - di - so.

3. példa: GrFu fol. 203

Al - le lu - ia. V. San - cte
 rex Ste - pha - ne.
 sic - cur - te no - bis tu - is
 de - vo - tis fa - mi - lis
 qui de - tu - a sem - per
 soll - e - mni - ta - te
 gau - de - mus

4. példa: GrPaul fol. 6v

Al - le - lu - ia V. San - ctus
mar - tyr Ge - or - gi - us spi -
- ri - tu o - pe - rum tu - sto -
rum ple - nus fu - it. qui - a gra -
ti - am sin - gu - lis
san - cto - rum di - vi - ni - tus col - la - tam
so - lus ob - ti -
ne
bat.

5. példa: GrUl fol. 62v

Al - le - lu - ia. V. Prae -

- sul Ad - al - ber - te, mo - dus

vi - a vi - tae - que no - strae

duc - nos ad cae - lum tu -

um qui co - li - mus fe - stum prae - sens,

ut te - cum lau -

de - mus di - gnis - si - mum

Chri - stum.

6. példa: GrUI fol. 61

Al - le - lu - ia. V. Be -
a - fus vir san-ctus
rex La - di - slaus,
qui ful - get ut sol in
cae - lo ampic - ctens in - numerata -
ta - tem gau -
det in pa - ra - di - so.

7. példa: GrTr fol. 110v

[Al-le - lu - ia.]

V. O rex et a-po-sto-

le Ste-pha-ne, gen-tis tu-ae tu-is pre-

ci-bus duc nos ad con-tem-plan-dam spe-ci-em cel-

si-tu-di-nis Chri-sti, quos e-le-

va-tis ma-ni-bus in cae-lum

tu mo-ri-ens ma-tri Chri-sti commi-si-

sti.

8. példa: GrFelv fol. 90v

Al - le - lu - ia. V. O rex

et a - po - sto - le Ste - pha - ne, gen - tis tu -

ae tu - is pre - ci - bus duc nos ad con - templan - dam

spe - ci - em cel - si - tu - di - nis Chri - sti,

quos e - le - va - tis ma - nu - bus

in cae - lum tu - mo - ris

ens ma - tri Chri - sti

commi - si - si

9. példa: GrTr fol. 117v

Al - le - lu - ia.

V. O rex

et a - po - sto - le Ste - pha - ne, gen - tis tu - ae

tu - is pre - ci - bus duc nos ad con - templan - dam spe -

ci - em cel - si - tu - di - nis Chri - sti,

quos e - le - va - tis

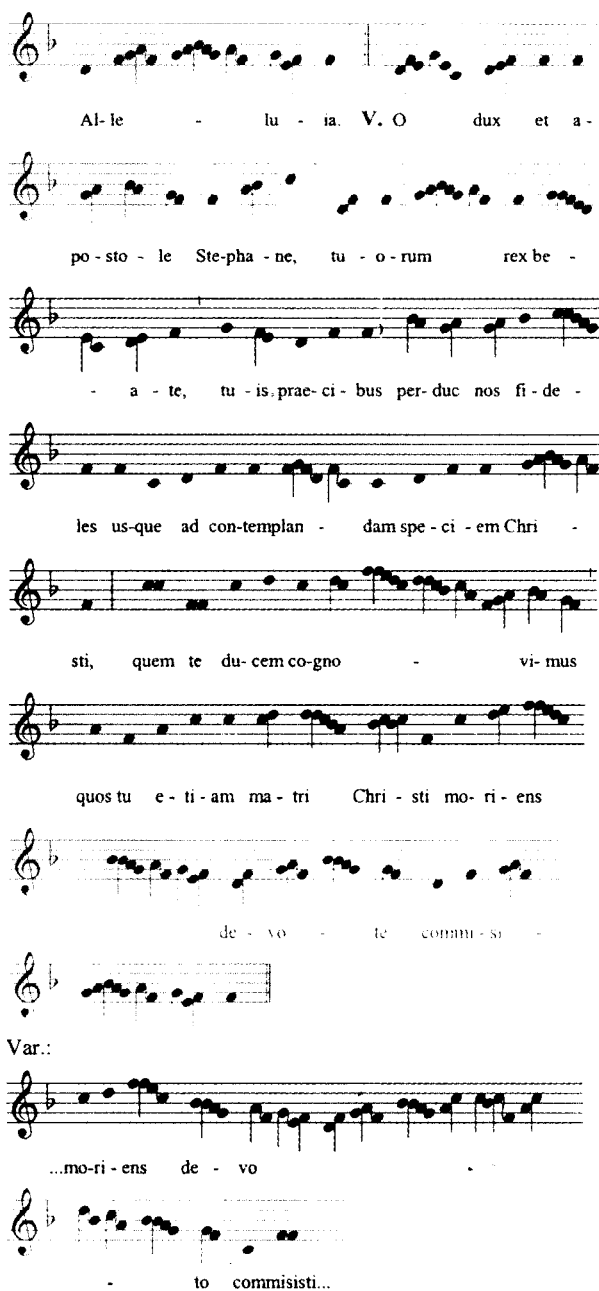
in cae - lum ma - ni - bus tu mo - ri - ens

ma - tri Chri -

sti com - mi - si -

sti.

10. példa: GrZag fol. 31v



Al - le - lu - ia. V. O. dux et a -
 po - sto - le Ste - pha - ne, tu - o - rum rex be -
 - a - te, tu - is, praec - i - bus per - duc nos fi - de -
 les us - que ad con - templan - dam spe - ci - em Chri -
 sti, quem te du - ces co - gno - vi - mus
 quos tu e - ti - am ma - tri Chri - sti mo - ri - ens
 de - vo - te com - mi - si -
 Var.:
 ...mo - ri - ens de - vo
 - to com - misisti...

11. példa: GrGy fol. 73., variáns IsztMd 1

Al-le - lu - ia. V. O quam

glo - ri - o - sum est re - gnum in quo cum

Chri - sto gau - dent omnes san -

- cti a - mi - cti sto - lis al - bis

et se - cun - tur A -

- gnum quo - cum - que i -

e - rit.

12. példa: GrFu fol. 92v

Alle - lu - ia

V. O san - cti - ta - tis spe - cu - lum,

di - vi - nae le - gis ae - mi - lus Au - ga - sti - ne.

per sae - cu - lum hunc re - ge - gre - gem Chri - sti,

ut te se - qua - tur se - du - lus ad gau - di - a

per - en - ni - a, pa - ter,

quo - tam praec - i - sti

13. példa: GrStr fol. 109

Al - le - lu - ia.

V. O con - so - la - trix

pau - pe - rum Ma - ri - a tu - is prae - ci - bus

au - ge tu - o - rum nu - me - rum in ca - ri - ta - te

Chri - sti, quos tu de mor - tis

ma - ni - bus per fi - li - um hu - mi - li - um

ma - ter e - ri - pu - i - sti.

14. példa: GrFelv fol. 115

Al-le - lu - ia V. E - le -
 - git Do - mi - nus si - bi sa - cer -
 do - tem na - gnum in po - pu - lo
 su - o.

15. példa: GrFu fol. 199v

Al - le - lu - ia V. Fun - da -
 - ta est do - mus Do - mi - ni
 su - per ver - ti - cem mon -
 ti - um et ex - al - ta - ta est su - per
 o - mnes col - les.

16. példa: GrCs fol. 84v

Al - le - lu - ia. V. Be - ne -

- di - ca - mus Pa - trem et

Fi - li - um cum San - cto

Spi - ri - tu, lau - de - mus

et su - per - ex - al - te - mus

e - um

in sae - cu - la.

17. példa: GrCs fol. 71

Al - le - lu - ia. V. Pa - scha
no - strum im - mo - la - tus est
Chri - stus, e - pu - le - mur
in a - zy - mis sin - ce - ri -
ta
tis et ve - ri - ta - tis.

18. példa: GrFu fol. 101v

Al - le - lu - ia. V. Ca -
 ro me - a ve - re est
 ci - bus et san - guis
 me - us ve - re est po -
 tus: qui man - du - cat me - am car - nem et bi -
 bit me - um san - gui - nem, in me ma -
 net et e - go in
 e - o.

19. példa: GrTr fol. 71v

Al-le - lu - ia. V. O. quam su-
a - vis est, Do - mi - ne, spi - ri -
tus tu - us, qui ut dul - ce - di - nem tu - am
in fi - li - os de - mon - stra - res,
pa - ne su - a - vis - si - mo de
cae - lo prae - sti - to e - su - ri
en - tes re - plens bo - nis, fa - sti - di -
o - sos di - vi - tes di - mit - tis
in - a - nes.

20. példa: GrCs fol. 72

Al - le - lu - ia. V. A - ve
 tu De - i Ge - ni -
 trix in cu - ius lau -
 dem vul - ga - ti
 o - nem men - se fer - vi - do - stru - ctu - ram fun - da -
 men - ti ec - cle - si - ae in
 ur - be Ro - ma - na ni - vi - um ex - i - li - ans
 de - mon - stra - vit.

21. példa: GrCs fol. 76

Al - le - lu - ia. V. O

prae-cla - ra stel-la ma - ris, vir - go

ma - ter sin-gu - la

ris, quae co-gna - tam vi - si - ta - sti, Iohan-nem

il - lu - mi - na - sti pro - le prae-cla -

ris - si - ma; te prae-ca - mur in hoc

fe - sto. sis so -

la - men o-mni me -

sto. fu - ga mor-tem con-fer

sor - tem no-bis in cae -

li pa - tri - a.

22. példa: GrCs fol. 74

Al - le - lu - ia. V. A - ve

be - ne - di - cta Ma - ri - a, Je - su - Chri - sti ma - ter

et fi - li - a, flos pu - do - ris, flos dul - co -

ris. O Ma - ri - a, cae - li vi - a, vir - go can -

dens li - li - um -----, Stel - la ma - ris ap - pel - la -

ris, o - ra tu - - um Fi - li - um Si - dus splen -

do - ris, ma - ter Sal - va - to - ris.

Tu di - gna - re de - pra - ca - re, vir - go ma - ter

Fi - li - um -----, Ne de - mer - gat, sed ab - ster - gat

la - bem pror - sus cri - mi - num. O Ma -

ri - a, om - ni - ple - na gra -

ti - a.

23. példa: GrKa fol. 247

Al - le - lu - ia. V. Mons

Gar - ga - ne no - li ti - me - re

qui - a e - go sum Mi - cha - el Archan -

ge - lus, mis - sus sum a Do - mi - no

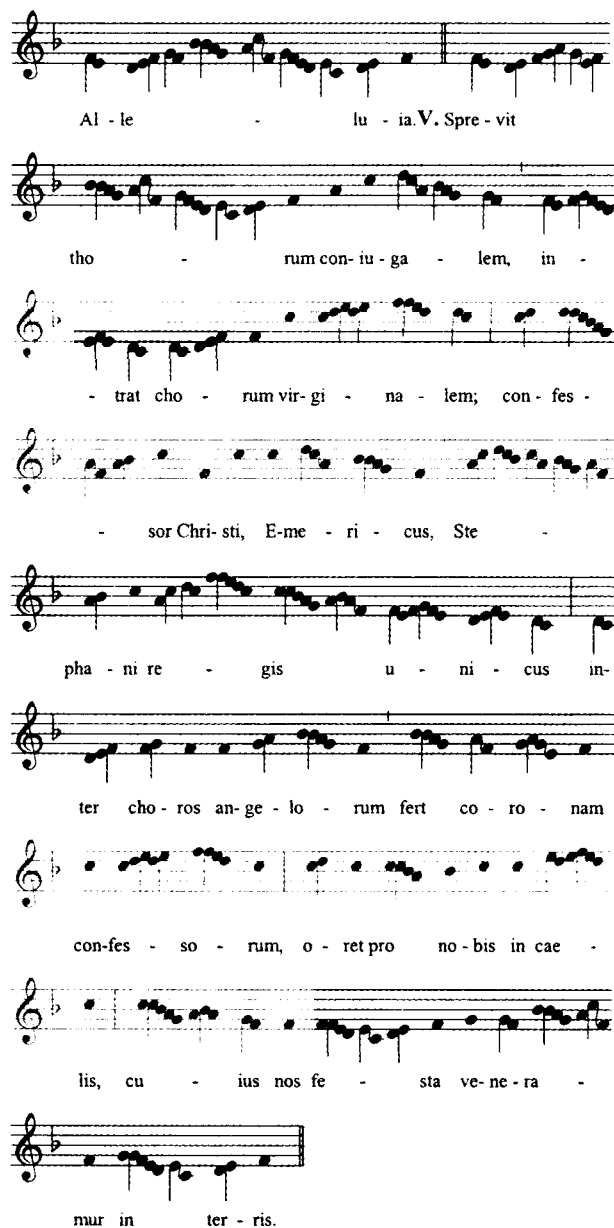
ae - di - fi - ca - re tem - plum De -

i u - bi sa - xa pan -

gun - tur, et pec - ca - ta ho - mi - num

di - mit - tun - tur.

24. példa: GrCs fol. 80v



Al - le - lu - ia. V. Spre - vit

tho - rum con - iu - ga - lem, in -

- trat cho - rum vir - gi - na - lem; con - fes -

- sor Chri - sti, E - me - ri - cus, Ste -

pha - ni re - gis u - ni - cus in -

ter cho - ros an - ge - lo - rum fert co - ro - nam

con - fes - so - rum, o - ret pro no - bis in cae -

lis, cu - ius nos fe - sta ve - ne - ra -

mur in ter - ris.

25. példa: GrStr fol. 10v

Al - le - lu - ia.

V. Sal - ve, dul - cis

o Ma - ri - a, quae es stel - la ma - tu -

ti - na, ro - sa flo - rens si - ne

spi - na, tu - um pro no - bis

ro - ga fi - li - um, ut san - cto -

rum in ac - tet - nami ne - bis

do - net con-sor - ti - um.

26. példa: MNStr fol. 322

Al - le - lu - ia. V. Gau - de vir -

- go ma - ter pi - a. De - i cel -

la o Ma - ri - a, pa - ra - di -

si tu - ta vi - a, pec - ca - to -

rum re - me - di - um, tu - um no - bis do - nes

Fi - li - um, san - cto - rum ve -

- rum gau - di - um.

27. példa: GrCs fol. 99

Al - le - lu - ia. V. O Ma -
 ri - a, ma - ter Chri - sti, mon - ta -
 na quae ad - i - sti et co - gna -
 tam sa - lu - ta - sti, con - si - li -
 i ma - ter ca - sti, au - di nos
 dul - cis et pi - a, na - tum no -
 bis con - ci - li - a.

28. példa: GrCs fol. 74

Al - le - lu - ia. V. Mis - so He - ro - des
 spi - cu - la - to - re prae - ce - pit am pu -
 ta - re ca - put Io - han - nis
 Ba -
 pti - stae.

29. példa: GrTr fol. 118

Al - le - lu - ia. V. A - mo Chri -

stum in cu - ius tha - la - mum in -

tro - i - vi, cu - ius ma - ter vir - go

est, cu - ius pa - ter fe - mi - nam ne - scit,

cu - ius mi - hi or - ga - num mo - du - la - tis vo -

ci - bus can - tat, cu - i an - ge - li ser - vi - unt, cu -

ius pul - chri - tu - di - nem sol et lu - na mi - ran - tur,

i - psi so - li ser - vo fi - dem.

30. példa: GrTr fol. 95v

Al - le - lu - ia. V. Na - ti - vi - tas
glo - ri - o - sae vir - gi - nis
Ma - ri - ae ex se - mi - ne
A - bra - hae, or - ta
de tri - bu lu - da, cla -
- ra ex stir - pe Da -
- vid.

31. példa: GrCs fol. 78v

Al-le - lu - ia. V. San -

- cta De - i fa -

mu - la, E - li - za - beth, tu

vir - tu - tum re - gu - la - trix,

pre - ce pi - a po - stu -

la nos te se - qui iu -

- gi - ter vi - tam mun - di.

32. példa: GrTr fol. 123

Al - le - lu - ia

V. I. st.

sunt a - mi - ci De - i, qui

vi-ven - tes in car - ne plan - ta - ve - runt

ec-cle - si - am De - i san - gui-ne

su - o, mo - do co-ro-nan - tur et ac - ci -

pi - unt pal - mam, quo - rum doc - tri - na ful -

get ec - cle - si - a ut sol et

lu - na, qui - a per fi - dem et di - le - cti -

o - nem o - pe - ra - ti sunt iu - sti -

- ti - am.

33. példa: MNStr fol. 320

Al - le - lu - ia. V. I - sti
sunt a - mi - ci De - i, qui vi - ven -
- tes in car - ne plan - ta - ve - runt ec - cle -
- si - am De - i san - gui - ne
su - o, mo - do co - ro - nan - tur et ac -
ce - pe - runt pal - mam, quo - rum ful - get doc -
tri - na ec - cle - si - a ut sol et
lu - na qui - a per fi - dem et di -
le - cti - o - nem o - pe - ra - ti
sunt iu - sti - ti - am.

34. példa: GrCs fol. 87

Al - le - lu - ia. V. Sal -
ve, no - bi - lis vir - ga
les - se, sal - ve, flos cam - pi Ma - ri - a, ex
te or - tum li - li - um con - val - li - um. Q
Ma - ri - a, flo - rens ro - sa, tu es si - ne spi - na. Vir - go
ma - ter Ma - ri - a, e - mun - da cor - da no - stra. O in -
cly - ta Da - vid re - gis fi - li - a, san - cta Ma -
ri - a. O ve - ra spes Ma - ri - a, an - ge - lo - rum
Do - mi - na. Ex - au - di nos, Ma - ri - a, da no - bis vi -
tae gau - di - a, Be - a - ta De - i Ge - ni - trix,
'vir - go sem - per Ma - ri - a, in - ter - ce - de pro no -
bis ad Do - mi - num Ie - sum
Chri - stum.

35. példa: GrCs fol. 98

Az idézett források jegyzéke

- Paris, Bibliothèque Nationale lat. 903
 Graduale, Kyriale, *Troparium* Saint-Yrieix-ből, 1031 után (vö. PalMus XIII).
- Königgrätz/Hradec Králové, Knihovna Městského Muzea 43 (II A 6)
 „*Franus-kódex*” (Graduale-részlet, Cationale), 1505.
- Benevento, Archivio e biblioteca capitolare VI. 34
 Graduale, Kyriale, *Troparium* Beneventoból 11/12.sz. (PalMus XV).
- MNStr = Bratislava/Pozsony Archiv mesta EC Lad 3 és EL 18
Esztergomi Missale Notatum 1341 előttről (*Musicalia Danubiana* 1).
- GrFu = Isztambul Topkapi Saray Müzesi 2429 (Deissmann 68)
Magyarországi Graduale, Kyriale, Sequentiarium, 1463 (scriptor: Franciscus de Futhak).
- GrPaul = Budapest, MTA Könyvtár Kézirattára T 292
Graduale Paulinorum, 14/15. sz. (fragmentum).
- GrUl = Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár I.3
 „*Ulászló Graduale*” (Graduale, Kyriale, Sequentiarium cseh műhelyből magyarországi használatra), 16. sz. eleje.
- GrTr = Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Fol. lat. 3815
Erdélyi Graduale, 1534.
- GrFelv = Alba Iulia/Gyulafehérvár, Batthyaneum R.I. 96
Felvidéki Graduale, 14. sz.
- GrZag = Zagreb, Archiv Akademije Znanosti i Umjetnosti III.d. 182
Zágrábi Graduale, 14./ex sz.
- GrGy = Alba Iulia/Gyulafehérvár, Batthyaneum IX. 57
Gyergyói Graduale, 16./in sz.
- GrStr = Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Mss I. 1a-b
 „*Bakócz Graduale*” (két kötetes esztergomi graduale), 15/16. sz. (*Musicalia Danubiana* 12).
- GrCs = Simleu/Csíkсомlyó, Ferences kolostor, Lsz. 5252 (őrzési hely Csíkszereda, Csíki Székely Múzeum)
 Kivonatos graduale Erdélyből (vö. „*Liber specialis missarum*”), 15/16. sz.
- GrKa = Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Clmae 172b
 „*Kassai Graduale*” (a kassai Szent Erzsébet városi plébánia két graduale-kötetének egyike), 16. sz. eleje.
- IsztM 1 = Isztambul, Topkapi Saray Müzesi Deissmann 60
Magyarországi Missale Notatum, 14./in sz.

Kiss Gábor

MTA Zenetudományi Intézet

A középkori magyar tradíció lokális ordinárium-dallamai

Az ordinárium-dallamokkal foglalkozó történeti vagy elemző munkák általában a műfaj kötetlenségét, változatosságát hangsúlyozzák. Jól megmutatkozik ez abban a zavarbaejtő bőségben, amely a műfaj katalógusaiban tárul a szemünk elé. Melnicki, Thannabaur vagy Schildbach ordinárium-katalógusában az önálló dallamok száma 200 fölött van,¹ az újabb, illetve meghatározott (szűkebb, korábban fel nem dolgozott) területekre koncentrált kutatások e mennyiséget tovább növelik.² E dallamanyag igen sokféle s nagyon különböző elterjedtségű dallamból adódik össze. Sokatmondó, hogy a repertoár mintegy 50%-a egy-egy forráshoz vagy csekély számú forrással reprezentálható szűk területhez köthető. A fennmaradó réteg is tovább differenciálható elterjedtség szerint: vannak kisebb-nagyobb régiókhoz köthető dallamok, míg egy számszerűleg kisebb csoport általános elterjedtségű, s mintegy a nyugati egyház törzsrepertoárját alkotja. E statisztika valóban azt mutatja, hogy a középkori kyriale dallamkészlete távolról sem volt egységes. A repertoár gyarapítása a 16. század végéig (egyes helyeken tovább) folytatódhatott, s ebből – ha változó mértékben is – minden európai térség kivette a részét. A repertóriumok összeállításában, új dallamok alkalmazásában megmutatkozó szabadság odáig terjed, hogy egy-egy szűkebb – egyéb tekintetben konzisztens – tradíció forrásaiban olvasható repertóriumok is jelentősen eltérhetnek egymástól.

Nemcsak a különböző ünnepi funkciók ellátására szolgáló repertoár összetétele térhetett el, hanem a repertoár összeállításának módja is: ugyanazt a dallamot más és más funkcióban alkalmazhatták, más és más tételekkel párosíthatták. Mivel az ordinárium-dallamokat általában nem individuális tételeknek tekintették, hanem az ünnepi funkció és a kodikológiai elrendezés szerinti tételpároknak (Kyrie–Gloria, Sanctus–Agnus) vagy a négy tételt magukba foglaló formuláknak, a rendelkezésre álló dallamok sokféle összeállítása jött létre még lényegében hasonló dallamkészletek esetében is. Emellett a dallamváltozatok száma is igen magas. Ezek széles skálán helyezkednek el a kisebb-nagyobb hangvariánsoktól az eltérő adaptációkig. Az ordinárium-dallamok között igen gyakori adaptálás ugyanazoknak a dallamelemeknek, soroknak különböző elrendezését, az obligát szöveg és az adott dallamanyag eltérő összekapcsolását jelenti. A változatok–adaptációk és az önálló dallamok között olykor nehéz meghúzni a határt. A kérdést az sem dönti el egyértelműen, hogy két tétel dallama között van-e kapcsolat vagy nincs. A szabad alkalmazás következtében az új produktum némelykor olyan mértékben távolodhat el a mintától, hogy önálló dallamnak kell tekintenünk.

¹ M. Landwehr–Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters* (Regensburg 1955); P. J. Thannabaur: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts* (München 1962); M. Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftlichen Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert* (Erlangen 1967).

² Például: T. Maciejewski: *Kyriale w Polsce do XVII wieku*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1976; J. Pikulik: *Indexs spiewów Ordinarium Missae w gradualach polskich do 1600 r.* In: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*. Tom II, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1978, 139–271; D. Hiley: „Ordinary of mass chants in English, North French and Sicilian manuscripts”. *Journal of the Plainsong & Mediaeval Music Society* 9 (1986).

E változékonyság a hagyományok megragadására irányuló vizsgálat számára nehézségeket támaszt, mivel a stabilnak tűnő pontokat egyedi megoldások, alkalmi dallamátvétel veszik körül. Ez azonban mégsem jelenti, hogy egy-egy forráscsoport repertoárja ne volna jellemző az adott tradícióra. Sőt, azt tapasztaljuk, hogy a liturgikus dallamanyag megszerzésének, beosztásának általános hagyományformáló elvei e területen is működnek, ha nem is ugyanolyan szigorúan, mint másutt. A nehézséget inkább az okozza, hogy nincs egyetlen olyan aspektus sem, amelyen belül a hagyományos jelleg következetesen megnyilvánulna. Így sem a repertoár összeállítása, sem annak beosztása, sem a változatok vagy lokális dallamok önmagukban nem elegendők a biztos eligazodáshoz. Valamely forráscsoport jellemző arculatának felvázolása tehát csak a különféle területekről származó, sokszor nem is egynemű megfigyelések összegzése útján kísérhető meg. A jelen tanulmányban azonban nem ezt az összegzést tüztük ki célul, hanem a középkori magyar források lokális ordinárium-dallamainak lehető legteljesebb áttekintését. A fent említett vizsgálati területek közül mégiscsak ez az, amelyen az adott hagyományhoz való tartozás a legszembetűnőbben megragadható.

A magyar lokális dallamanyaggal átfogó módon először Rajeczky Benjamin foglalkozott, számbavéve egy sor olyan dallamot, amelynek előfordulási adatai magyar eredetre utalnak.³ A későbbi kutatások további ilyen dallamokat hoztak a felszínre, s immár a korábban ismert dallamok elterjedtsége, használati köre is pontosabban meghatározható.⁴ Mindezek alapján megérett az idő a lokális magyar ordinárium-repertoárnak az eddigieknél teljesebb áttekintésére. Az alábbiakban nemcsak sorra veszzük és értékeljük e dallamanyagot, hanem a tanulmány függelékben valamennyi tételt teljes egészében közöljük is.

Az általános tendenciával összhangban a magyarországi forrásokban sem csekély az olyan ordinárium-dallamok száma, amelyek – legalábbis hipotetikusan – lokálisnak tekinthetők. Az új dallamok alkalmazására irányuló aktivitás helyek, korok szerint rendkívül eltérő lehetett. A magyar források azt mutatják, a hazai *cantorok* bőségesen éltek ezzel a lehetőséggel: a teljes ordinárium-repertoár mintegy harmadát csak magyarországi forrásból ismerjük. E művelődéstörténeti és dallamtörténeti szempontból fontos tény hangsúlyozása mellett természetesen nem mellékes, hogy lokális dallamaink kivételesen előforduló elszigetelt kezdeményezések-e, vagy stabilan beépültek késő-középkori hagyományunkba. Az 1. táblázatban valamennyi lokális dallamunkat felsoroljuk, feltüntetve az azokat tartalmazó források siglumait is.⁵ A dallamok áttekintésekor azok elterjedtsége szerint haladunk: először a több forrással dokumentálható tételeket, majd az egyedi dallamokat vesszük sorra. Ez utóbbiakat a német szakirodalom „Einzelmelodie”-ként tárgyalja.⁶

³ Következtetéseit Rajeczky a számára rendelkezésre álló információk alapján vonta le. Az azóta jelentősen kibővült forrásanyag ismeretében némely hipotetikus értelmezése immár nem állja meg a helyét (lásd pl. a 14. lábjegyzetet). Rajeczky összefoglaló áttekintését lásd: *Magyarország Zenetörténete* I. Budapest 1988, 372–384.

⁴ Kiss Gábor: *A középkori magyarországi ordinárium-dallamok történeti, liturgiai és zenei vizsgálata a közép-európai repertoár kontextusában*. Kandidátusi értekezés. Budapest 1997. E munka az értekezés mellett a közép-európai ordinárium-dallamok katalógusát is tartalmazza.

⁵ A dallamok azonosításához Melnicki, Bosse, Thannabaur és Schildbach katalógusainak számozását vettük alapul, a tizedesszámok olyan dallamra utalnak, amely ezekben nem szerepel. Ilyen esetekben a számok a dallam képzeletbeli helyére utalnak a katalógusokban használt initium-rendben.

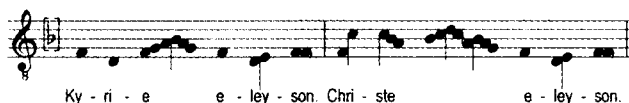
⁶ Jobb-híján terminusról van szó, amely módszertani szempontból meglehetősen problematikus. Sem az egyetlen vagy több forrásból dokumentálható, sem a kevésbé elterjedt vagy tradicionálisnak tekinthető dallamok között nem lehet éles határt húzni. A forráshelyzet változása következtében egy-egy dallam státusza könnyen megváltozhat. A korábbi ordinárium-katalógusokban Einzelmelodie-ként regisztrált tételekről számos esetben bizonyosodott be, hogy valójában a magyarországi hagyomány bevett dallamai közé tartoznak.

1. táblázat
A magyar hagyomány lokális ordinárium-dallamai

No.	Források
K12.1	Br
K14.1	MN
K59.1	Zag-1
K69.1	MN, Zag-1, Fu
K99	Paul-2, Fu, Ba, Ju, Ni, Cant-5252, Pa, St, Paul-1, Zag-2
K108	Ca
K115.1	Zag-1
K116	Mc, Pl, Fu, Ba, Ju, Ni, Wl, Cant-5252, Tra, Pa
K117.1	Fu
K137	Zag-1, Mc, Pl, Paul-2, Fu, Ba, Paul-5, Ju, Ni, Cant-5252, Tra, Pa, St, Paul-1
K147.1	Fu
K165.1	Zag-1, Fu, Ju, Cant-5252, Tra, Pa, St
K168	Fu, Ba, Cant-5252, Tra
K200	Fu, Ba, Ju, Ni, Br, Cant-5252, Tra, Pa, Zag-2, Zag-3
K201	Zag-1, Mc, Pl, Paul-2, Fu, Ba, Ju, Ca, Paul-5, Cant-5252, Tra, Pa,
G10.1	MN, Zag-1, Mc, Pl, Paul-2, Fu, Ba, Paul-5, Ju, Ni, Cant-5252, Tra, Pa, St, Paul-1, Zag-3
G13.1	Fu, Ju, Cant-5252
G27.1	MN, Zag-1, Mc, Pl, Fu, Ba, Ju, Ni, Br, Cant-5252, Tra, Pa
S5.1	Pa
S13	Fu, Ba, Ni, Cant-5252, Pa, Zag-2
S14.1	MN
S43.2	Zag-2
S43.3	Br
S45.1	Cant-5252
S95.1	Tra
S96.1	Fu
S119	MN, Fu, Ba, Ju, Ni, Ca, Cant-5252, Tra, St
S121	Fu, Ba, Ju, Ni, Cant-5252, Tra, Pa, St, Zag-4
S130.1	MN
S135	Gsup, Fu, Br, Tra
S136	Wl
S144.1	Fu, Cant-5252
S171.1	Fu
S175.2	MN
A22.1	MN
A65.1	Zag-2
A67.1	Cant-5252
A110.1	MN
A111.1	Tra
A111.2	Fu
A141	Fu, Ba, Ju, Ni, Ca, Cant-5252, Tra, St

No.	Források
A142	Fu, Ba, Ni, Cant-5252, Tra, Pa, St, Zag-4
A165.1	Gsup, Fu, Br, Tra
A173.1	Fu, Cant-5252
A183.1	MN
A199.1	Fu

Jóllehet a változatok tárgyalása nem célja a jelen tanulmánynak, a lokális dallamanyag bemutatását mégis egy szigorú értelemben variánsnak tekinthető dallammal kezdjük. Ennek oka, hogy egy sajátosan rögzült dallamalakról van szó, amely szervesen beépült a magyar hagyományba. Részben ezzel függhet össze, hogy Melnicki katalógusa önálló dallamként regisztrálja (137-es számon), holott nem más, mint a német és itáliai forrásokban igen elterjedt 132-es dallam díszesebb változata (*1. kottapélda*).⁷ E változat előfordulása esetén nemcsak biztosak lehetünk a hordozó forrás esztergomi provenienciájában, hanem megjelenését a hagyományba tartozó forrásoknál szinte elvárhatjuk (lásd a *Függelék*et).



1. kottapélda: Kyrie 132, Gn-195 p. 20

A magyarországi források egyes csoportjai jól elkülöníthetők, még ha az elkülönítő vonások nem is mindig jelentkeznek következetesen. A legfontosabbak a többé-kevésbé szigorúan az esztergomi hagyományt követő források, illetve az ezektől rendre külön úton járó ún. periférikus források csoportja. A két forráskör szerkezete eltérő: míg az első csoport egybevágó adatai lényegi összetartozást jeleznek, a második inkább negatív csoportnak tekinthető: az idesorolható források abban egységesek, hogy jellemző pontokon nem a magyarországi tradíció saját megoldását, hanem egy szélesebb régió általános gyakorlatát követik. Bár a „központi” és „periférikus” megkülönböztetésnek van földrajzi alapja a tartalmi és a regionális csoportosítás nem feltétlenül esik egybe; az erdélyi források kyrialéi például rendre az esztergomi-budai források által közvetített központi megoldásokkal harmonizálnak. A fenti Kyrie-változat előfordulása is alátámasztja mindezt: az egyébként heterogén periférikus források kivétel nélkül az említett általános használatnak örvendő 132-es dallamot hordozzák (GSup; Wl; Ca; Br).⁸

Ugyancsak a magyarországi hagyomány obligát összetevőjének mutatkozik néhány olyan dallam, amelynek legalábbis zenei eredete jól nyomon követhető. Olyan tételokről van szó, amelyek kölcsönvett dallam felhasználásával készültek. Az ilyen dallamkölcsönzések aránya az ordinárium-repertoárban igen magas, különösen a műfaj határain belül, azaz a Kyriék, Sanctusok és Agnusok gyakorta épülnek egymás dallamára. Hogy egy tétel dallamát másik ordinárium-tételként is felhasználják, nem kötelező, e tekintetben a hagyományok és források el-eltérhetnek. A 10.1-es Gloria a Kyriale Vaticanumban is szereplő általánosan ismert *Orbis factor* Kyrie felhasználásával készült. Minden fontos forrásunk tartalmazza, beleértve az esztergomi forrásoktól egyébként valamelyest elkülönülő zágrábiakat is. E dallamhoz látszólag igen közel áll egy cseh és német forrásokban előforduló tétel, a

⁷ Vat. ad. lib. VIII.

⁸ Az *Esztergomi Missale Notatum* is ezt a dallamot ismeri, ám ez korával magyarázható; a dallam díszesebb variánsa a 14. század közepe után terjedhetett el.

hasonlóság azonban pusztán abból fakad, hogy mindkettő ugyanazt a Kyriét citálja. Az *Et in terra* szakaszt követően a két Gloria már külön úton jár (2. kottapélda).

Ba f 127v
Ky - ri - e leyson. Chri - ste leyson.

Ba f 127v
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - nibus bo - nae vo - luntatis.

Cim. 4 f 59
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

2. kottapélda: Kyrie 16 – Gloria 10.1 – Gloria 10

Ritkább s ezért érdekesebb esetek azok, amikor a dallamkölcsonzés átlépi a műfajhatárokat. A 116-os és a 201-es Kyriék szekvenciák adaptációi (*Laetabundus*, *Victime paschali laudes*). Ez fölöttébb érdekes, hiszen alapvetően eltérő stílusú műfajokról van szó: a jellemzően melizmatikus Kyriékkal szemben a szekvenciák szillabikusak. Mint arra Rajeczky Benjamin rámutatott, a forrásdallam új igényekre szabása itt láthatólag szakértelemmel történt, s a stílus követelményeinek ismeretéről árulkodik.⁹ Az alkotó nemcsak melizmákká vonta össze a szillabikus hangokat, hanem úgy válogatta össze, illetve – esetenként összevonásokkal vagy kihagyásokkal – úgy szerkesztette át a szekvenciák sorait, hogy az új dallam megfeleljen a Kyrie-repertoárból ismert hagyományos formszékémáknak. A *Laetabundus* szekvencia 1., 4. és 5. versének kiválasztása teraszosan emelkedővé teszi a Kyrie-tételt. A *Victime paschali laudes* szintén 3 különböző fekvésű sort választ a 3 Kyrie szakaszhoz; a szekvencia 3. sorának csak elejét használja, hogy a *Christe* szakasz mély fekvésben maradjon.¹⁰ A szillabikus, illetve melizmatikus dallamalkotási módok közötti átjárás nem olyan szokatlan, mint első pillantásra látszik. Ugyanezt a technikát találjuk például a *Sanctus* vagy *Agnus Dei* tételeken belül is, amikor a hagyományosan eltérő karakterű (melizmatikus vagy szillabikus) akklamációkat építik ugyanarra a dallamra (3. kottapélda).

Ebbe a csoportba sorolható még a 168-as Kyrie és a 13.1-es Gloria, jóllehet egyik sem vált olyannyira elterjedté, mint a fenti két dallam. Az előbbi a *Sancti spiritus assit nobis* (*Pentecostes*), utóbbi pedig a *Quem invisibiliter* szekvencia (*De confessoribus*) adaptációja.¹¹ Figyelemre méltó, hogy a Gloria esetében a felhasznált dallam maga is csak magyarországi forrásokból dokumentálható.¹²

⁹ Benjamin Rajeczky: „Kontrafaktor in den Ordinarien-Sätzen der ungarischen Handschriften”. *Studia Musicologica* 19 (1977), 227–234.

¹⁰ A dallamokat a szekvenciák megfelelő soraival együtt lásd: Rajeczky: Kontrafaktor.

¹¹ A *Sancti Spiritus* adaptáció esetében a szekvencia 4. sora úgy egészül ki, hogy a *Christe* és a *Kyrie* szakaszok zárása rimeljen egymásra. A *Kyrie* visszatéréséhez felhasznált 12. sorból először kimarad annak belső ismétlése, a *Kyrie* utolsó elhangzására tartogatva, ahol az inkább megfelel a tipikus formai eljárásnak.

¹² *Analecta Hymnica* 9, 287.

Sanctus 182. St f 49v

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 tua.

Benedictus Marie natus qui venit in nomine Domini

3. kottapélda: Sanctus 182, St f 49v

Rajeczky a magyar tradícióra jellemzőnek tartotta szekvenciadallamok ordinárium-tételekké történő átdolgozását. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy az általa tárgyalt 5 dallamból az egyik, a *Concentu parili* szekvencia dallamára készült Kyrie biztosan nem magyar alkalmazás: cseh forrásokban már a 13. századtól kezdve igen népszerű volt, egyetlen magyar forrása (MN) 14. századi. A két dallam nem teljesen azonos, s a különbség nem spontán változatképződés, hanem nyilvánvalóan az eltérő adaptálás eredménye. Az alkalmazó mindkét Kyrie-tétel esetében a szekvencia három különböző strófáját használta föl a Kyrie műfaj egyik hagyományos formaszémájának kialakítása érdekében (*aaa bbb ccc*, emelkedő dallammenet). Míg azonban a *B* és *C* rész mindkét változatban a szekvencia 4. és 6. strófájára épül, az első szakaszban a források eltérnek: cseh alkalmazás a második, az esztergomi pedig az első vers dallamát követi (4. kottapélda).

Sequ. Concentu parili 1. vers. Ba f 167v

Con-can-tu pa-ri-li hic te Ma-ri-a ve-ne-ra-tur po-pu-lus te-que pi-is co-lit cor-di-bus

Kyrie 75. MN f 323v

Ky-ri-e le-y-son

Sequ. Concentu parili 2. vers. Pra-21 f 171v

Ge-ne-ro-si A-bra-he tu fi-li-a ve-ne-ran-da re-gi-a de Da-vi-dis stir-pe ge-ni-ta

Kyrie 75. Pra-21 f 10v

Ky-ri-e le-y-son

4. kottapélda

Az eljárás tehát cseh területen is ismert volt, s Jerzy Pikulik lengyel kódexekkel kapcsolatban is említ hasonlót.¹³ Ezzel együtt azt mondhatjuk, hogy a magyar hagyományban az így készült dallamok feltűnő népszerűségnek örvendtek.

¹³ Jóllehet konkrét adatokat nem említ, félreérthetetlenül a szóban forgó technikára utal: „Śpiewy ordinarium »Ungaricum« w polskich rękopisach przetrydenckich”, *Muzyka* 25/3 (1980), 50.

A Sanctus-Agnusok között is van egy olyan más műfajból kölcsönzött dallamunk, amely minden fontos forrásunkba bekerült (S 119–A 141). Nem ritka, hogy egy-egy magyar sajátosság jelentőségét – legyen az dallam, változat, liturgikus alkalmazás – azon tudjuk lemérni, megjelenik-e periférikus, többarcú, vegyes tartalmú forrásainkban. Mind a *Laeta-bundus* Kyrie, mind a szóban forgó dallam érvényét megerősíti ilyen adat. Az előbbit a cseh műhelyben készült Ulászló gradualéban is megtaláljuk, igaz utólag beírva, az utóbbi dallampárt pedig a Kassán készült, sok regionális vonást hordozó graduale főszövege is tartalmazza. A dallam forrása a *Jacet granum* rezponzórium, amely Becket Tamás – Esztergomban a 12. század óta gyakorlatban lévő – officiumának része. A kompozíció már legkorábbi esztergomi forrásunkban (MN) is olvasható, s népszerűsége a 17. századig töretlen maradt. A forráshelyzet azt valószínűsíti, hogy az adaptáció magyarországi eredetű, jöllehet a 15. században krakkói források is átvették.¹⁴ A Sanctus hűen követi a rezponzórium dallamát, ám annak tagolását a Sanctus-szöveg logikája alapján átrendezi. A két Hosanna-rész ugyanazt a dallamszakaszt használja, de egymást kiegészítve: míg az első mellőzi a *lutea* melizmát, az utolsó éppen azzal indít. Figyelemre méltó eltérés mutatkozik a Sanctus változatai között: míg legkorábbi forrása (MN) szinte hangról-hangra követi a mintadallamot, Fu és valamennyi későbbi forrása ugyanannak a dallamnak díszesebb, stilizált változatát tartalmazza (5. kottapélda).

Resp. *Jacet granum*. Kn 4 f 270v

Sanctus 119. MN f 327v

Sanctus 119. Fu f 222

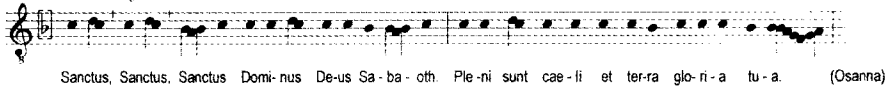
5. kottapélda

Elmaradhatatlan kellékei az ordinárium-repertoárnak a halotti szertartáshoz kijelölt tételek. E funkció Európa-szerte archaikus, recitatív dallamréteget őrzött meg, amelyet a késő-középkori új, individuális dallamokat népszerűsítő repertoár-bővítési hullám is jobbra érintetlenül hagyott. Annál meglepőbb, hogy ebben a körben is találunk olyan jól elkülönülő változatokat, amelyek önálló, s egy-egy lokális hagyományra jellemző dallamoknak tekinthetők. A 99-es Kyriét Melnicki katalógusa is külön tételként kezeli, jöllehet több más tétellel való dallami rokonsága nyilvánvaló, s ezt a tételek funkciója is megerősíti (K 99, K 100, K 101 és K 105). Idetartozik az áttekintésünkben egyedi dallamként feltűnő K 59.1-es

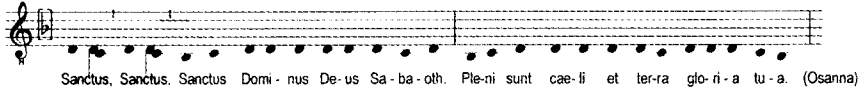
¹⁴ Denis Stevens tanulmányából kiderül, hogy a *Jacet granum*-responzórium a 13. századtól kezdve polifon kompozíciók, így többszámú ordinárium-tételek alapjául is szolgált: D. Stevens: „Music in honour of St. Thomas of Canterbury”, *The Musical Quarterly* 56 (1970), 311–348. Egyelőre nem tudunk közvetlen kapcsolatot kimutatni e gyakorlat és a magyarországi alkalmazás között. Megjegyzendő, hogy a Stevens által bemutatott Gloria- és Sanctus-kompozíciók S 119-től eltérő módon használják fel a rezponzórium dallamát.

dallam is. E lényegében egy tercsávban mozgó rövid akklamációk litániaszerű ismételtetéséből álló dallamok elkülönülő változatai nyilvánvalóan nem a repertoár gazdagításának szándékát tükrözik. A jellegzetes motívumokat, fordulatokat mellőző dallamok sokkal inkább tekinthetők az obligát szöveg hordozására alkalmas neutrális vivőanyagoknak, semmint egyedi dallamkompozícióknak. Ezzel összhangban e dallamfajta a spontán változatképződésnek nemigen áll ellen. Ami a lokális dallamok szempontjából mégis érdekessé teszi, az egyes forráscsoportok határozott ragaszkodása egyik vagy másik dallamalakhoz. A 99-es Kyrie például a magyarországi források fő csoportjának állandó összetevője. Ugyanez vonatkozik a 13-as Sanctusra is. E recitativ dallam olyannyira változékony, hogy konkrét formája (beleértve a transzpozíciót is) szinte forrásonként eltér. Ezzel együtt jól elkülöníthető a szélesebb körben ismert 41-es dallamalaktól (Vat. XVIII), s ebben a formájában kizárólag a magyar források sajátja (6. kottapélda).

Sanctus 13. Ba f 151v



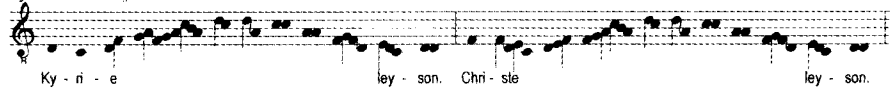
Sanctus 41. Pra-21 f 19



6. kottapélda

Amint az eddigiekből láthattuk az új dallamok alkotói erősen támaszkodtak az ismert dallamkincsre, s a dallamok mögött igen gyakran fedezhetők fel konkrét előzmények, minta-dallamok, de legalábbis dallammodellek. A 200-as Kyrie esetében ilyen közvetlen forrást nem tudunk azonosítani, a dallamban azonban felfedezhetők a D-modus gyakran használt toposzai; inciptje és az oktávkeret bejárásának módja sok szempontból rokonítja a *Vic-time paschali* adaptációval, jóllehet konkrét kapcsolat a két dallam között nincsen. A tétel formálása is az egyik legtipikusabb Kyrie-szkémát követi: a kupolaformájú első akklamációt mélyebb indulású Christe ellenpontozza, a harmadik szakasz pedig a felső oktávot járja körül. Az esztergomi forrásokon kívül a tétel zágrábi és brassói forrásba is bekerült.¹⁵ A dallamot a források viszonylag egységesen hagyományozzák, valamelyest egyedül áll e tekintetben a Brassói Graduale (Br), amely figyelemreméltóan díszített alakot hordoz (7. kottapélda).

Kyrie 200. Br f 168



7. kottapélda

¹⁵ A dallam története nem ér véget gregorián forrásaikkal, a 17. században Kájoni is felhasználta *Organo Missaléjában*. A dallamot a *Sanctorum lumen* tropusszöveggel párosítja, amely a középkori forrásokban rendre egy másik Kyriehez kapcsolódik. Feltehetőleg Kájoni nyomán terjedt el a későbbiekben a dallam ezzel a szöveggel egyházi népéneként.

Csak részben köthető konkrét forrásdallamhoz a magyar forrásokban igen népszerű, másutt azonban ismeretlen 27.1-es Gloria. Bár intonációját a 114-es Kyriéből kölcsönzi, a két dallam közötti kapcsolat ebben ki is merül. Ellentétben a K 16–G 10.1 tételpárral, e két dallam a gyakorlatban sem tartozik szorosan össze: miközben K 114 mindössze két magyar forrásban fordul elő, a Gloria feltűnően népszerűnek mutatkozik. Nemcsak sok forrásban szerepel, de alkalmazási köre is igen széles. A 114-es Kyriét is beleszámítva 7 különböző Kyriével fordul elő, s megfigyelhető, hogy egy-egy forrás legalább kétféle funkcióban használja. Az egyedi megoldások mellett vannak több forrás által megerősített, visszatérő alkalmazások is. A Gloria kiaknázásában a Futaki Graduale jár az élen: öt alkalommal szerepelteti, szinte egybegyűjtve a forrásainkban előforduló valamennyi változatot. A dallam népszerűségére utal, hogy három forrásunkban (Fu, Ju, Tra) az általánosan elterjedt 96-os *De confessoribus* Kyriéhez társítva is megjelenik, mintegy kiszorítva az általában ahhoz kapcsolódó, európai elterjedtségű Glóriákat (G5, G24, G37; 2. táblázat). Különösen figyelemreméltó a lokális dallamhoz a 95-ös Kyrie révén közvetve kapcsolódó ugyancsak lokális *Capolna* meghatározás, amely a szokványos, ünnepi funkcióra utaló esetektől eltérő megjelölések csoportjába tartozik. Ezek lehetnek esztétikai természetűek (*pulchrum*, *decorum* etc.), vagy a szertartás helyére utalók, (Kyrie *Capolna*, *Capolna minus*), végül olyanok, amelyek lokális információt tartalmaznak, személynevekre vagy helynevekre, a vélt vagy valós származási helyre utalnak (Kyrie *Baksa*, *Kyrie ungaricum*, *Rosomberg*, etc.). Közös vonásuk, hogy nem a dallamok funkciójának jelzésére, hanem maguknak a dallamoknak az azonosítására szolgálnak. Ezzel összefüggésben eredeti értelmük is elhomályosulhat: a *Capolna* meghatározást több forrás is átveszi a dallammal együtt, anélkül, hogy eredeti jelentése nyilvánvaló volna.¹⁶

2. táblázat

Gloria	Kyrie	Funkció	Források
G27.1	K95	Capolna	Mc, Fu, Ba, Ju, Pa
	K95	De martiribus	Ni, Tra
	K96	De confessoribus	Fu, Ju, Tra, Cant-5252
	K111	De virginibus	Mc, Fu, Ju, Tra, Cant-5252
	K114/95	De confessoribus	Pl
	K114	De mart. et de confess.	Fu
	K115.1	De virginibus	Zag-1
	K165.1	Simplicis temp. Pasc	Zag-1
	K165.1	De quinque vulneribus	Fu
	K200	Advent (de BMV?)	Br

A Kyriékkal és Glóriákkal kapcsolatos tapasztalatainkkal ellentétben, a csak magyarországi forrásból ismert Sanctus-Agnus dallamok többsége egyetlen forrásból dokumentálható egyedi dallam. Míg tehát összességében az új Sanctusok komponálása iránti igény nem maradt el a Kyriéké mögött, az új dallamok általában szoros értelemben véve lokális érvé-

¹⁶ Míg a valószínűleg kassai missale (Mc) leírásában Radó templomi kápolnára gondol (*Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest 1973, 99.), Rajeczky arra hajlik, hogy a meghatározás az egyébként általánosan ismert *De angelis Kyrie* meghonosításában szerepet játszó udvari káplonára utalna. A forráshelyzet egyik elképzelést sem zárja ki: bár a meghatározás legkorábbi forrása az említett kassai missale, az azt tartalmazó rész (Gloria- és Ite-intonációk) 15. századi kéz munkája, akárcsak a túlnyomórészt esztergomi vonásokat hordozó Futaki Graduale.

nyűek, egyedi kezdeményezések maradtak. Erre az egyes műfajok között megmutatkozó eltérésre jelenlegi tudásunk szerint nem tudunk magyarázattal szolgálni. Kivételt képez a fentebb már tárgyalt rezponzorium-adaptáció (S119-A141) és a S121-A142-es dallampár. Bár az utóbbi két tételt Thannabaur, illetve Schildbach katalógusa egyedi dallamként tüntette föl, valójában minden fontosabb esztergomi rítusú forrásban megtalálhatók. A magyar hagyományhoz való erős kötődésüket jelzi az is, hogy regionális forrásainkból hiányoznak. A meglehetősen egyszerű melódia lényegében ugyanazt a dallamvonalat ismétleti, amelyet csak néhány markánsabb motívum tagol. Ezzel a dallam jól beilleszthető a Thannabaur által definiált egyik formai kategóriájába (Repetitionstyp), amelynek jellemzője a dallami ismétlések mellett az, hogy azok szövegi tagolást nem követik szigorúan (lásd pl. a *Sabaoth. Pleni sunt* szakasz melodikus áthidalását). Az ismétlés ugyanakkor nem egészen mechanikus, s a szövegsorok követése érdekében a dallamelemek szabad átrendezése is megfigyelhető, az a „mozaiktechnika”, amely olyannyira jellemző az ordinárium-tételek dallamalkotási módjára, s amely nagy szerepet játszik a repertoár gyarapítását célzó adaptációkban is. Jelen esetben már önmagában a Sanctus is variábilis, az Agnusok pedig forrásonként eltérő viszonyban állhatnak saját Sanctusukkal (8. kottapéllda).

Sanctus 121. Ba f 151

Sanctus. Sanctus. San - ctus Do - mi - nús De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt caeli et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Agnus 142. Ba f 151

A - gnus De - i. qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re (nobis.)

Sanctus 121. Fu 214v

Sanctus. Sanctus. San - ctus Do - mi - nús De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt caeli et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Agnus 142. Fu 214v

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

8. kottapéllda

Az alábbiakban azokat a dallamokat tekintjük át a teljesség igénye nélkül, amelyek nyilvánvalóan nem váltak a magyarországi hagyomány stabil elemévé. Ezen belül a ténylegesen egyedi adatok és a néhány forrásból reprezentálható dallamok között nem érdemes határt húzni. Egyrészt egy dallam minősítésén nemigen változtat, ha az egyik forráson felül egy azzal feltehetőleg szoros kapcsolatban álló másikba is bekerült, másrészt az egyedi adat a források részleges fennmaradásának eredménye is lehet.

Az összességében figyelemreméltó számú lokális és egyedi dallamok források szerinti megoszlása korántsem egyenletes. Míg egy részük szórványosan bukkan föl különböző forrásokban, vannak olyan források, amelyekben számuk feltűnően nagy. Kiemelkedik ezek közül a Futaki Graduale (Fu) és az Esztergomi Missale Notatum (MN), amelyek 6, illetve 8 Einzelmelodie-t tartalmaznak. A források jellemzése szempontjából az sem közömbös, hogy 9, illetve 4 nem egyedi dallamnak ezek az első dokumentumai. A többi egyedi dallam

többségében az esztergomi hagyomány érvényesülése szempontjából periférikus vagy speciális helyzetű területekről származik.

Az esztergomi Missale Notatum egyedi dallamainak bősége meglep, mivel a statisztika szerint lokális dallamaink többsége jellemzően inkább a későbbi forrásokhoz köthető, s a késő-középkori dallamalkotás utóvirágzásának terméke. Ráadásul a Missale Notatum dallamai között adaptációs ismétlés, újrafelhasználás sem fordul elő. Az is feltűnik, hogy három Agnusa (A22.1, A110.1, A183.1) olyan egyedi dallam, amelynek nincs Sanctus megfelelője. Sokkal gyakoribb a fordított eset, amikor Sanctusok Agnus-adaptációját nem áll módunkban dokumentálni, akár azért, mert nem éltek a dallam újrafelhasználásának lehetőségével, akár azért, mert azt nem jegyezték le. MN dallamainak autonóm volta a felépítésükben is tükröződik, mindegyikük egyetlen dallamsorra épül, amely ugyanakkor megkomponálnak, szerkesztetnek tűnik, s nélküli az adaptációkra oly jellemző dallamelosztási technikákat, belső ismétléseket, parallelizmusokat.

A Futaki Graduale egészére jellemző, hogy bőséges repertoárt, sok ad libitum tételt, dallamváltozatot hordoz. Gazdag ordinárium-repertoárja többféle orientációt és szándékot tükröz. Tartalmazza a legjellemzőbb esztergomi vonásokat (beleértve a lokális kompozíciókat, helyi változatokat és liturgikus alkalmazásokat), ugyanakkor számos egyedi vonása van, egyebek mellett a fenti dallamok. Miközben egyes változatai, liturgikus alkalmazásai az országhatárokon túlnyúló regionális orientációt tükröznek,¹⁷ a különféle hazai alternatívákat is igyekszik összegyűjteni.¹⁸ A graduale egyedi dallamainak ünnempjelölősei jól mutatják, hogy feljegyzésük a repertoár gazdagítását, változatosabbá tételét célozta: a 117.1-es Kyrie a mártírok ünnepére kínál alternatívát (*De solenni martire*), az S171.1–A199.1 dallampár pedig szabadon választható lehetőséget képvisel (*De quolibet festo*).

A Futaki Graduale egy Kyriéje (147.1) és egy Sanctus-Agnus párja (S144.1–A173.1) a késő-középkorban igen népszerű E-tónusú dallamosság magyarországi példái. Ide tartozik még a több magyarországi kódexben is meglevő S135–A165.1-es dallampár,¹⁹ valamint az Ulászló Graduale (Wl) 136-os Sanctusa. E dallamcsoport a 14–16. században, elsősorban német és közép-európai területen élte virágkorát (*Liedhafte E-Melodik*).²⁰ Legfeltűnőbb jellegzetességei: tercépítkezés, a C–E–G–h–c gerinchangokra épülő nagyívű dallammozdulatok, tercláncok, nagy hangközugrások, cikk-cakk menetek, visszatérő motívumok (pl. az EFED kezdőmotívum gyakori használata). Általánosságban véve ezek a késő középkori monódia szinte műfajhatároktól függetlenül érvényesülő stílusjegyei közé tartoznak. E dallamcsoport esetében azonban többről van szó: a dallamok igen hasonló elemekből építkeznek, s a hasonlóság benyomása akkor is erős, ha a motívumok eltérő elrendezése miatt megváltozik a dallam vonala. A dallamépítkezés bizonyos sztereotípiái több dallamban is visszatérnek (lásd pl. a felső oktávot körülíró motívumokat). Míg egyes dallamokról joggal feltételezhetjük, hogy kapcsolatban állnak egymással (K149, S147, S146.1), mások között a hasonlóság absztraktabb (S136, S144, S144.1, A177). Ugyanakkor a két csoportot nem választja el éles határ egymástól. Ez a dallamosság a délnémet, cseh területek mellett Magyarországon is igen népszerűvé vált, ez tükröződik a nagyszámú regionális dallam átvétel-

¹⁷ Például tartalmazza azokat a kifejezetten regionális dallamokat, amelyeket esztergomi forrásaink általában nem ismernek, megtalálhatók ugyanakkor periférikus kódexeinkben is: K97, S36, S39, S90, S127, S174, S203, etc.

¹⁸ Vö. pl. a 27.1-es lokális Gloria felhasználási módjait bemutató 2. táblázattal.

¹⁹ A 135-ös Sanctust négy magyar forrásán kívül egy prágai cantionale is tartalmazza.

²⁰ Vö. Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei*, i. m., 27; G. Kiss: „The 'Liedhafte E-Melodik'”. *Studia Musicologica* 40 (1999), 315–324.

ében (K149, G45, S135, S137, S147, S148, S150, A176, A177, A179), illetve a saját dallamok és változatok létrejöttében.

Szólnunk kell még néhány különlegességről, amelyek nem egyszerűen egyedi dallamok, megoldások, hanem a magyar forrásanyagban ritkának számító jelenségek. Több szempontból ilyen a 16. századi Patai Graduale egyik Sanctusa. Kétszólamú tételről van szó, amelyhez tropus tartozik. Márpedig liturgikus forrásainkban mind a többszólamú tételek, mind a tropusok ritkának számítanak. Bizonyosan nem magyarországi kompozícióról van szó, mégis itt tárgyaljuk, mert ritkaságszámba megy, s sem más magyar, sem a környező régió forrásaiban nincs nyoma. Zenei anyaga eredetileg kétszólamú lektió-tropus volt, amely önállósulva a Sanctus-tétel mintájává vált.²¹ Hogy milyen úton juthatott graduelénkba, azt nem sejtjük, mivel Sanctusként egyetlen 11–12. századi ravennai kéziratból dokumentálható.²² A tétel a két szólam cseréjének jól ismert szerkesztési elvén alapul (Stimm-tausch). Az egymást keresztező, s egymással kombinált sorok zenei tartalmának a d-d' oktáv adja a keretét. A verspárok első felének végén a két szólam minden esetben a kvintén, a reperkussziós hangon találkozik, ahonnan ellentétes irányban érik el az oktávkeret végpontjait. A következő vers zenei tartalma nem változik, csak a szólamok szereposztása cserélődik. Mindenképpen ritkaságszámba menő tételről van szó, amely egy a középkori hagyományunkkal egyébként általában harmonizáló kódex főszövegében kapott helyet.

Korban, jellegében is kilóg a többi ordinárium-forrásunk közül egy 17. század közepéről származó zágrábi rituale (Zag-2). Ennek ellenére félreérthetetlenül kapcsolódik a késő-középkori ordinárium-hagyományhoz: alkalmi ordinárium-bejegyzései között három lokális dallamunk is megtalálható (K99, K200, S13). Ugyanakkor egy Sanctus–Agnus párjának nincs párhuzama. A Sanctushoz tropus tartozik, mely láthatólag a Sanctus dallamának szillabikus feloldása. Maga a dallam stílusában közel áll a Patai Graduale Sanctusához, s a tropusok világát idézi. Nem elképzelhetetlen, hogy a Sanctusra történő alkalmazás itt is utólagos, amely mögött strofikus előzmény áll. Ezt alátámasztja az is, hogy a Sanctus-tételek megszokott architektóniájának nyomát sem találjuk, egyes szövegi egységei mechanikusan hozzá vannak igazítva a nyitó-, illetve zárómotívumból álló dallamsorhoz.

Végül a 16. századi Brassói Graduale egy Sanctus-tételét említjük (S43.3), amely a megszokott késő-középkori ordinárium-tételek között a főszövegben kapott helyet, de utólag menzurális jelekkel látták el. Már az alapírás is vegyesen alkalmaz kötött neumákat, s punktumokra tördelt melizmákat, azt pontosította egy későbbi kéz. A különös tétel nem áll egymagában: a kódex utolsó lapjain ugyanazt a dallamot Credo tételként is feljegyezték. E lapokon a kódex alapírásánál későbbi, valóban menzurális kottairással készült többszólamú tételek olvashatók, a Credo azonban a Sanctushoz hasonló notációval készült, s ugyancsak utólag ritmizálták. Hogy maga a dallam honnan származik, átvétel-e vagy helyi alkotás, eredetileg korálisnak szánták-e vagy eleve ritmizált dallamként koncipiálták, nem tudjuk. A középkori hagyomány alakulása, s az ordinárium műfajának ebben betöltött szerepe felől nézve az eset szimbolikusnak tekinthető. Amint a bevezetőben jeleztük, a kyriale a középkori egyszólamúság egyik olyan területét jelentette, amelyen a liturgikus keretek között maradvá az újításra, a változtatásra, a dallamok cseréjére a legtöbb lehetőség kínálkozott. Nemesak az új dallamok mindenkor nagy száma jelzi ezt, hanem azok stílusváltozása is. Jóllehet, mint láttuk az új kompozíciók létrehozásában itt is nagy szerepet játszottak a régi

²¹ Vö. Th. Göllner: *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*. Tutzing 1969, 72.

²² *Analecta Hymnica* 47, 359.

dallamok, a minták, a meg-megújuló repertoárbővítési hullámok újfajta, megváltozott ízlésvilágban fogant dallamossággal, újabb dallamképzési technikákkal egészítették ki a hagyományosabb repertoárt. Fenti utolsó példáink, a késői stílusú tropusok, a többszólamú megoldások és a ritmizált dallamok alkalmazása szemléletesen jelzik, hogy az egyedi és lokális ordinárium-dallamok sorát követve a késő-középkori, s egy megváltozott, újabbkori dallamosság és ízlésvilág határára jutottunk.

Függelék (dallamtár)

Kyrie 12.1²³

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

Br/265v

Kyrie 14.1

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

MN/323 (*O Pater*)

Kyrie 59.1

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

Zag-182/60v (*In officio commemorationis special defunctorum*)

Kyrie 69.1

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

MN/323v; Zag-1/57v (*Et quandoque alternatim*); Fu/242v (*Diebus dominicalis*)

²³ A teljesség kedvéért e dallamot is a táblázatba soroltuk, bár a rendelkezésünkre álló forrásállomány alapján nem dönthető el, nem azonos-e Melnicki 12-es, cseh forrásokból ismert dallamával.

Kyrie 99

Ba

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

Paul-2/99v²⁴ (*Pro defunctis*); Fu/240²⁵ (*In missa defunctorum*); Ba/144; Ju/162; Ni/p263 (*Defunctis*); Pa/138v (*Pro defunctis*); Paul-1/25v (*Pro defunctis*); Cant-5252/48 (*Pro defunctis*). Zag-2/123²⁶

Kyrie 108²⁷

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

Ca-I/17 (*Feriale de Passione*); Ca-II/24v

Kyrie 115.1

Ky - ri - e le - y - son. Chri - ste le - y - son. Ky - ri - e le - y - son.

Zag-182/60 (*In festo solenni unius vel plurium virginum extra temp. Pasc*)

Kyrie 116²⁸

Ba

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

Mc/84²⁹ (*De BMV post Nat*); Pl/1v³⁰ (*De virginibus*); Fu/228v (*De BMV post Nat*); Ba/138v; Ju/153v; Ni,³¹ Wl/396v;³² Tra/133v (*Post natalem Domini*); Pa/130; Cant-5252/40v

²⁴ Incipit, kvarttal lejjebb.

²⁵ Terccel lejjebb.

²⁶ Szekunddal feljebb.

²⁷ Erősen egyéni változata a 107-es Kyrie dallamnak, amely lengyel forrásokban is ismert.

²⁸ A *Laetabundus* szekvencia (*De BMV*) adaptálása.

²⁹ Ite missa est.

³⁰ Ite missa est.

³¹ De facto nem olvasható a kódexben, de egy utólagos megjegyzés (Kyrie laetabundus) arra utal, hogy használatban volt.

³² Utólagos bejegyzés.

Kyrie 117.1

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

Fu/241v (*De solenni martire*)**Kyrie 137**

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

Zag-1/57³³ (*In officio dominicali*); Mc/84³⁴ (*Dominicalis*); Pl/1v³⁵ (*Dominicalis*); Paul-2/99v³⁶ (*Dominicalis*); Fu/234v (*A Trin usque Adv dominicalis*); Ba/142v; Paul-5;³⁷ Ju/157v; Ni/p259 (*Dominicale in estate*); Tra/134 (*Dominicale in estate*); Pa/133 (*Estatibus*); St/44v; Paul-1/22v (*Dominicale*); Cant-5252/44v (*Dominicale in estate*)

Kyrie 147.1

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

Fu/242v (*Kyrie dulci melodia, de BMV in Adv*)**Kyrie 165.1³⁸**

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

Zag-1/58 (*In officio festi simplicis temp. Pasc*); Fu/240 (*De quinque vulneribus*); Ju/161 (*Ad humiliavit*); Tra/134v (*De quinque vulneribus*); Pa/137v; St/46 (*Ad humiliavit*); Cant-5252/47v (*De sancta cruce vel ad humiliavit*)

³³ Kvinttel feljebb.³⁴ Ite missa est.³⁵ Ite missa est.³⁶ Incipit.³⁷ Incipit.³⁸ Cf. Melnicki 163, Thannabaur 132, Schildbach 163.

Kyrie 168³⁹

Ba

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

Ky - ri - e ley - son.

Fu/240 (*De Asc ferialis*); Ba/142; Tra/138v (*Feriale ascensionis*); Cant-5252/43v

Kyrie 200⁴⁰

Fu

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

ley - son. Ky - ri - e ley - son.

Fu/228 (*De BMV in Adv*); Ba/137; Ju/152v (*De BMV in Adv*); Ni/p4; Br/168⁴¹ (*In Adv*); Tra/132v (*In Adv*); Pa/4;⁴² Cant-5252/40v (*De BMV in Adv*); Zag-2/108v (*Temp. Adv*); Zag-3/p1 (*In Adv*)

Kyrie 201⁴³

Pa

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

Zag-1/58v (*In officio feriali...temp. Pasc*); Mc/84⁴⁴ (*Ferialis in Pasc*); Pl/1v⁴⁵ (*Temp. Pasc ferialis*); Paul-2/99v⁴⁶ (*Feriale temp. Pasc*); Fu/231 (*Feriale post Pasc de BMV*); Ba/140v; Paul-5;⁴⁷ Ju/154v (*Ferialis in Pasc*); Ca-I/17 (*Feriale Rogationum*); Ca-II/24v; Tra/137v (*Feria in Pasc*); Pa/132v (*Feriale temp. Pasc*); Cant-5252/43v⁴⁸ (*Feriale in Pascha*)

³⁹ A *Sancti Spiritus assit nobis* szekvencia (*Pentecostes*) adaptálása.

⁴⁰ A magyar forrásokon kívül egy 15. századi wrocławai forrásban (Wr-7566) is megtalálható későbbi bejegyzésként.

⁴¹ A dallam erősen díszített változata.

⁴² A *Sanctorum lumen* tropussal is. Bár csak első szótagja olvasható, megerősíti a tropusszöveget Kájoni *Organo Missaléja* is (Pál Richter, ed., Csíkszereda, 2005).

⁴³ A *Victime paschali laudess* szekvencia (*Pascha*) adaptálása.

⁴⁴ *Ite missa est*.

⁴⁵ *Ite missa est*, terccel följebb.

⁴⁶ Incipit.

⁴⁷ Incipit.

⁴⁸ Hiányosan olvasható.

Gloria 10.1

MN

Gloria in ex - cel - sis Deo. Et in terra pax ho - mi - ni - bus bonae voluntatis.

Laudamus te, Benedicimus te, Ado - ra - - - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus te.

Gratias agimus tibi propter magnam tuam gloriam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus

Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei,

Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. A - - - men.

MN/325; Zag-1/59⁴⁹ (*Unius vel plurium app.*); Mc/84⁵⁰ (*De apostolis*); PV1v⁵¹ (*De apostolis*); Paul-2/99v⁵² (*De apostolis*); Fu/236 (*De apostolis et de evangelistis*); Ba/127v; Paul-5;⁵³ Ju/158 (*Apostolis*); Ni/p261⁵⁴ (*De apostolis*); Tra/133v (*De apostolis*); Pa/133v; St/44; Paul-1/23v (*De apostolis*); Cant-5252/45v (*De apostolis*); Zag-3/40⁵⁵ (*Apostolorum*)

Gloria 13.1⁵⁶

Fu

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

⁴⁹ Szekunddal följobb.

⁵⁰ Incipit.

⁵¹ Incipit.

⁵² Incipit.

⁵³ Incipit.

⁵⁴ A *Glorificamus* szakasztól szekunddal följobb.

⁵⁵ Szekunddal följobb.

⁵⁶ A *Quem invisibiliter* szekvencia (*De confessoribus*) adaptálása.

Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam
 gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite,
 Jesu Christe altissime. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi,
 miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
 Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
 tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. A - - - men.

Fu/241 v (*De solenni martire*); Ju/161 (*Ad humiliavit*); Cant-5252/47 v (*De sancta cruce vel ad humiliavit*)

Gloria 27.1

Ira

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae vo - lun - ta - tis. Laudamus te,
 Benedi - ci - mus te, Adoramus te, Glorifi - ca - mus te. Gratias agimus ti - bi
 propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omni - po - tens. Domine Fili
 unigenite, Jesu Christe altissime. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
 Qui tollis peccata mun - di, miserere no - bis. Qui tollis peccata mundi, suscipe
 deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere no - bis.

Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Al-tis-si-mus, Jesu Christe.
Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. A men.

MN/326v;⁵⁷ Zag-1/58 (*In officio festi simplicis temp. Pasc*); Mc/84⁵⁸ (*Capolna*); Pl/1v⁵⁹ (*De confessoribus*); Fu/237 (*De martiribus et de confessoribus*); Ba/130v; Ju/160 (*Confessoribus*); Ni/p2 (*De martiribus*); Bt/168 (*In Adv*); Tra/138 (*De martyribus*); Pa/135;⁶⁰ Cant-5252/47 (*De confessoribus*)

Sanctus 5.1

San - ctus, San - ctus, San - ctus Dominus De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt cae - li et terra glo - ri - a
San - ctus, San - ctus, San - ctus Dominus De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt cae - li et terra glo - ri - a

tu - a. Omnes unanimiter mundi nationes. Dicite suaviter senes et iuvenes.
tu - a. Omnes unanimiter mundi nationes. Dicite suaviter senes et iuvenes.

Angeli archangeli dominationes. Cherubin et Seraphin throni potestates.
Angeli archangeli dominationes. Cherubin et Seraphin throni potestates.

Principatus virtutes circum clamitantes. Voce incessabili Christum venerantes.
Principatus virtutes circum clamitantes. Voce incessabili Christum venerant

Ho - sanna in excel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
Ho - sanna in excel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

⁵⁷ Szekunddal följebb.

⁵⁸ Incipit.

⁵⁹ Incipit, kvinttel följebb.

⁶⁰ Terccel följebb.

Universi populi, omnes iam gaudete, De caelo pro homine descendit Messias.

Universi populi, omnes iam gaudete, De caelo pro homine descendit Messias.

Quem praedixit Gabriel, vates Isaias Ergo tu progedere rector potentie,

Quem praedixit Gabriel, vates Isaias Ergo tu progedere rector potentie,

Dic iube benedicere in laudem Marie. Ho - sanna in excel - sis.

Dic iube benedicere in laudem Marie Ho - sanna in excel - sis.

Pa/138v

Sanctus 13

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

Osanna in ex-cel-sis. Be-ne-di-ctus qui venit in no-mi-ne Do-mi-ni. O-san-na in ex-cel-sis.

Fu/224 (*In missa defunctorum*); Ba/151v; Ni/p272 (*Defunctis*); Cant-5252/52 (*Pro defunctis*);
Pa/145 (*Pro defunctis*); Zag-2/129v

Sanctus 14.1

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. O-san-na in ex-

cel-sis. Be-ne-di-ctus qui venit in no-mi-ne Do-mi-ni. O-san-na in ex-cel-sis.

MN/327.

Sanctus 43.2

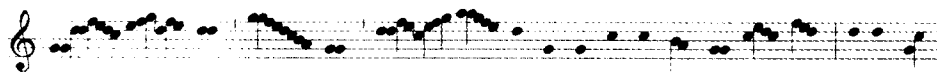
San - ctus, San - ctus, Resonemus pariter cum tripudiali voce sonans reciproca
 carmen modulando San - ctus Dominus De-us Sa - ba - oth. Sub mystica specie modo de superna
 lerarchiam caelestem piam da Jesu Christe. Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo - ri - a tu - a.
 Ave plena gratia tu sola vocaris Jesum Christum interpella et pro nobis ora.
 O - san - na in ex - cel - sis. Ut cantemus hodie caelos eructemus hilariter
 iucunditer Christo nunc canamus. Benedictus Marie natus qui venit in nomine Do - mi - ni.
 Manna pluit patribus Isaiae immolatus Agnus pasche de putatur nobis rite? datur. O - san - na in
 ex - cel - sis. Sacramentum typice laudes armonie venerantes syphonias decantemus digne.

Zag-2/119v

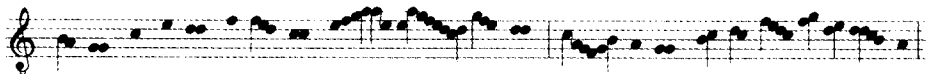
Agnus 65.1

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ta - ta mun - di.
 mi - se - re - re no - bis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi. Dona nobis pa - cem.

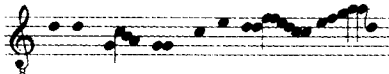
Zag-2/121v

Sanctus 43.3


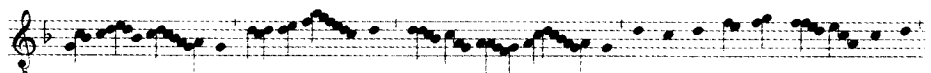
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt



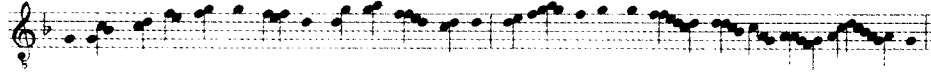
cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.



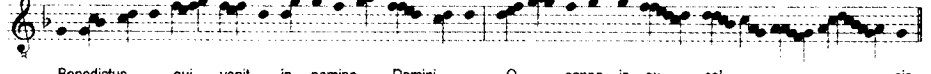
Benedictus [qui venit in nomine Domini].

Br/155⁶¹**Sanctus 45.1**


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. O - sanna in ex - cel - sis.

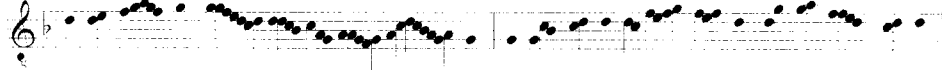


Benedictus qui venit in nomine Domini. O - sanna in ex - cel - sis.


Cant-5252/50

Agnus 67.1


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



mí - se - re - re no - bis. A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,



Do - na nobis pa - cem.

Cant-5252/50

⁶¹ Cantus fractus, a ritmizálás utólagos.

Sanctus 95.1

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. O - san-na

in ex - cel - sis. Benedictus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

O - sanna in ex - cel - sis.

Tra/140v (*De quolibet*)**Agnus 111.1**

A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di, mi - se - re - re

no - bis. Do - na no - bis pa - cem.

Benedictus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. O - sanna in ex - cel - sis.

Tra/140v (*De quolibet*)**Sanctus 96.1**

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. O - sanna in ex - cel -

(-cel-) - sis. Benedictus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

O - san - na in ex - cel - sis.

Fu/221v

Agnus 111.2

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re
no - bis. A - gnus De - i, Qui tollis peccata mun - di Do - na
nobis pa - cem.

Fu/222

Sanctus 119⁶²

Fu

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. O - san - na in ex - cel - sis.
Bene - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. O - san - na in ex - cel - sis.

MN/327v; Fu/221 (*Jacet granum*); Ba/147; Ju/165v; Ni/p269;⁶³ Ca-I/21 (*Ad placitum*); Ca-II/28;
Tra/144 (*Jacet granum*); St/48; Cant-5252/51 (*Jacet granum*)

Agnus 141

Ba

A - gnus De - i, qui tollis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis pa - cem.

Fu/221 (*Jacet granum*); Ba/147; Ju/165v; Ni/p269;⁶⁴ Ca-I/21 (*Ad placitum*); Ca-II/28; Tra/144
(*Jacet granum*); St/48; Cant-5252/51 (*Jacet granum*)

⁶² A forráshelyzet arra utal, hogy az adaptáció magyarországi eredetű, amelyet a 15. században krakkói források is átvettek.

⁶³ Tercsel lejjebb.

⁶⁴ Tercsel lejjebb.

Sanctus 121

Ba

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

O-san-na in ex-cel - sis. Benedictus qui venit in nomine Do - mi - ni. O-san-na in ex-cel - sis.

Fu/214v (*In Adv dominicalis*); Ba/151; Ju/166v; Ni/p271 (*Ferialis*); Tra/144 (*Quadragesimale*); Pa/144v (*In Qu*); Sű/51v (*Feriale pro peccatis*); Cant-5252/51v (*Feriale*); Zag-4/33v

Agnus 142

Fu

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na nobis pa - cem.

Fu/214v (*In Adv dominicalis*); Ba/151; Ni/p271 (*Ferialis*); Tra/144 (*Quadragesimale*); Pa/144v (*In Qu*); Sű/51v (*Feriale pro peccatis*); Cant-5252/51v (*Feriale*); Zag-4/33v

Sanctus 130.1

MN/327

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. O - san - na in ex - cel - sis. Benedictus qui venit in no - mine Do - mi - ni.

O - san - na in ex - cel - sis.

Sanctus 135⁶⁵

Fu

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do-mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple-ni sunt

⁶⁵ A dallamot annak ellenére idesoroltuk, hogy a magyar adatoknál korábbi cseh dokumentuma is van, mivel a magyarral ellentétben a cseh hagyománynak nem vált részévé. A magyar források a dallam Agnus-változtatát is használják (vö. A165.1).

cae - li et ter-ra glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel -
 (-cel-) sis. Benedictus qui venit in nomine Do - mi - ni. O - san -
 na in ex - cel sis.

GSUp/130v⁶⁶ (*Totum duplex*); Fu/222 (*festivus*⁶⁷); Br/275v, Tra/141v⁶⁸

Agnus 165.1⁶⁹

Tra

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re
 no - bis. Agnus Dei qui tol - lis pecca - ta mun - di.
 Do - na no - bis pa - cem.

GSUp/131⁷⁰ (*Totum duplex*); Fu/222 (*festivus*⁷¹); Br/275v; Tra/141v

Sanctus 136

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. O - san - na
 in excelsis Benedictus qui venit in nomine Do - mi - ni. O - san - na
 in excelsis.

Wl/284v (*De apostolis et de BMV*)

⁶⁶ Kvarrtal följobb.

⁶⁷ A rubrika utólagos bejegyzés.

⁶⁸ Kvarrtal följobb.

⁶⁹ A 135-ös sanctus megfelelője, melyet azonban Schildbach katalógusa nem tartalmaz.

⁷⁰ Kvarrtal följobb.

⁷¹ A rubrika utólagos bejegyzés.

Sanctus 144.1

Fu

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. Osanna

in ex - cel - sis Be - ne - dic - tus qui venit in nomine Do - mi - ni.

O - san - na in ex - cel - sis.

Fu/215 (*Festivalis in Adv*⁷²); Cant-5252/51**Agnus 173.1**

A - gnus De - i, qui tol - lis peccata mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Do - na no - bis pa - cem.

Fu/215 (*Festivalis in Adv*⁷³)**Sanctus 171.1**

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt caeli et terra glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.

Bene - dic - tus qui venit in nomine Do - mi - ni. O - san - na in

ex - cel - sis.

Fu/223 (*De quolibet festo*⁷⁴)

72 A rubrika utólagos bejegyzés.

73 A rubrika utólagos bejegyzés.

74 A rubrika utólagos bejegyzés.

Agnus 199.1

A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - se - re -
 re no - bis A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - se - re - re
 no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di.
 Do - na no - bis pa - cem.

Fu/223 (*De quolibet festo*)**Agnus 22.1**

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.
 Do - na no - bis pa - cem.

MN/328

Agnus 110.1

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.
 Do - na no - bis pa - cem

MN/328

Agnus 183.1

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Do - na no - bis pa - cem.

MN/328

A tanulmányban felhasznált források

a) Kéziratok a középkori Magyarország területéről

- MN** **Missale Notatum Strigoniense** saec. XIV/in, Bratislava, Archiv Mesta, EL 18 (olim EC Lad. 3).
- Zag-1** **Graduale Zagrebiense** saec. XIV, Zagreb, Archiv Jugoslavenske Akademije Znanosti I Umjetnosti, III.D.182.
- GSup** **Graduale cuiusdam ecclesiae Hungariae superioris** saec. XIV, Alba Iulia, Bibliotheca Batthyanyana, R.I.96.
- Mc** **Missale ecclesiae Hungaricae** (ex conventu Cassoviensi?) saec. XIV, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 395.
- Pl** **Missale Strigoniense archiepiscopi Georgii Pálóczi** 1423–1439, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 359.
- Paul-2** **Missale Paulinorum** saec. XV/1, Göttweig, Stiftsbibliothek, Nr. 234 (olim 217/1.234).
- Kn-4** **Antiphonarium** saec. XV/2, Pozsony (Bratislava), Slovenský národný archív, Sign. 4.
- Fu** **Graduale Francisci de Futhak** 1463, Istanbul, Topkap Seray, 2429.
- Ba** **Graduale Strigoniense Thomae Card. Bakócz** (2 tomi) 1487–1500, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 1, 1b.
- Paul-5** **Missale Itinerantium Paulinorum Hungariae** saec. XV/2, Sopron, Állami Levéltár, Nr. 313 (olim Inc.80).
- Ju** **Graduale ecclesiae Alba Juliensis** saec. XVI/in, Alba Iulia, Bibliotheca Batthyanyana, Ms. IX.57.
- Ni** **Graduale ecclesiae St.Jacobi Nitriensis** saec. XVI/in, Bratislava, Státny slovenský ústredný archív, Nr. 67.
- Wl** **Graduale Wladislai II.** saec. XVI/in, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 3.
- Ca** **Graduale ecclesiae Cassoviensis** (2 tomi) saec. XVI/in, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a-b.
- Br** **Graduale ecclesiae Brassoviensis** saec. XVI/in, Sibiu, Muzeul Bruckenthal, sine sign.
- Cant-5252** **Cantionale ex Csiksomlyó** 1630?, Miercurea Ciuc (Csikszereda), Csíki Székely Múzeum, No. 5252.
- Tra** **Graduale ex Transsylvania** (Alba Julia) 1534, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3815.
- Pa** **Graduale Agriense? ex Gyöngyöspata** saec. XVI/med, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3522.
- St** **Graduale ex Gyöngyös per manu A. Szántó scriptum** 1618-1623, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 114.
- Paul-1** **Graduale Paulinorum ex Ujhely** 1623, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 115.
- Zag-2** **Rituale dioecesis Zagrebiensis** 16247-1650, Kalocsa, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 302.
- Zag-4** **Processionale Zagrebiense** 1698, Zagreb, Metropolitanska Knjiznica, MR 108.
- Zag-3** **Cantuale Zagrebiense** saec. XVIII, Zagreb, Metropolitanska Knjiznica, MR 52.

b) Külföldi kéziratok

- Cim. 4** **Cantatorium ecclesiae S. Viti in castro Pragensi** saec. XIII, Praha, Knihovna metropolitní kapituly, Cim. 4.
- Pra-21** **Graduale ecclesiae S. Matthaei in Scharka** saec. XV, Praha, Universitní knihovna XII, A 21.
- Gn-195** **Graduale ecclesiae Gnesniensis** Tom. I (de tempore) 1536, Gniezno Biblioteka Kapitulna, Ms 195.

Kiss Gábor

MTA Zenetudományi Intézet

Középkori liturgikus források digitális gyűjteménye az MTA Zenetudományi Intézetében

A (zene)történeti kutatások különböző területei és az általuk használt vizsgálati anyagok (dokumentumok) összegyűjtése, kezelése, nyilvántartása, illetve az ezekre épülő vizsgálati módszerek, a kutatómódszertan között általában szoros összefüggés mutatkozik. Más és más lehet például a helyzet, ha az adott kutatási területen jellemzően egyedi forrásokkal vagy heterogén forrásanyaggal kell számolni, s megint más, ha a következtetések levonásához többé-kevésbé egynemű, egymással összevethető, minél nagyobb számú vizsgálati anyag összehasonlító elemzésén át vezet az út. Előrebocsátandó, hogy e kutatás-módszertani összefüggéseket nemcsak immanens sajátosságok, hanem külső tényezők, így akarva-akaratlanul technikai feltételek, fejlemények is befolyásolják, sőt adott esetben új irányt szabhatnak azoknak.

A középkori liturgikus zenei hagyomány kutatásának egyik meghatározó tapasztalata az a kettősség, amely a zenei repertoár és liturgikus szokások lényegi egységében és ugyanakkor a lokális hagyományok kisebb-nagyobb eltéréseiben, változatképződésre való hajlamában mutatkozik meg. Nyilvánvalóan összefügg ezzel, hogy e kutatási területen általában is, ezen belül pedig a különböző liturgikus tradíciók vizsgálatában, elkülönítésében különösen nagy hangsúlyt kapnak az összehasonlító kutatás módszerei.

Jól kitapintható a középkorkutatásnak az a vonulata, amely a liturgikus zene keletkezésének, kialakulásának nagy kérdései, a források felkutatására, meghatározására irányuló kodikológiai-filológiai vizsgálatok után és mellett egyre inkább a már kialakult, szerteágazó hagyományok életmódjának vizsgálatára, különbségeik megragadására, egyetemes és lokális viszonyának értelmezésére helyezte a hangsúlyt. Ez a különösen a 60-as 70-es években megerősödő irányzat a zenei változatok és a repertoárok összehasonlító vizsgálatát, a hagyományvonalak feltérképezését tekintette fő feladatának, alapvető módszerét pedig a minél több hasonló típusú forrás sok szempontú összehasonlítása képezte. Mivel megjósolhatatlan, hogy valamely probléma vizsgálatánál mikor válik szükségessé a források ismételt áttekintése, egymással való összevetése, a kutató számára az az ideális állapot, ha a vizsgálandó forráskör dokumentumai lehetőleg egyidejűleg a rendelkezésére állnak. Az ilyen kutatásnak az egyedüli eszközét az elmúlt évtizedekben a mikrofilm-másolatok jelentették.

Lényeges változást hozott e tekintetben a források digitalizálásának fokozatos elterjedése. A digitális változatok használatának számos előnye van: könnyen terjeszthetők, sokszorozhatók, a mikrofilmeknél lényegesen könnyebben és sokoldalúbban kezelhetők, a digitális képek pusztán használata a filmekével ellentétben nem jár minőségromlással, kutatási szempontok szerint könnyen változtathatók, nagyíthatók, retusálhatók, akár virtuálisan restaurálhatók is. Ezen kívül (s ez nem mellékes szempont) a mai viszonyok között a digitális másolatok minősége minden, kiadással kapcsolatos igényt is ki tud elégíteni, legyen szó akár hagyományos, akár elektronikus publikációról.

A Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályán 1997-ben merült föl az elképzelés, hogy a középkori forráskutatás hagyományos eszközeit és módszereit hasznos volna ki-

egészíteni a digitalizálás technikai lehetőségeivel és módszereivel. A kezdeti tapogatózó kísérletek tapasztalatai azt a véleményt érlelték meg, hogy az intézet középkori forrásállománya¹ olyan arányú digitalizálása, amely a tudományos munkában érzékelhető változást jelent, szükségessé teszi egy a középkorkutatás egyéb területeivel szorosan együttműködő digitalizáló műhely felállítását, s egy ahhoz kapcsolódó hosszú távú projekt kidolgozását.²

1997 és 2003 között fokozatosan, többszöri bővítés során olyan műhely formálódott ki a Régi Zenetörténet Osztályon, amely megnyugtatóan képes biztosítani a hosszabb távú cél elérését, a kb. 800-as forrásállomány digitális feldolgozását, korszerű nyilvántartását és hozzáférhetővé tételét. A módszerek kidolgozása, a munka megszervezése a gyakorlati feladatokkal egyidejűleg történt, így már ebben az időszakban számottevő mennyiségű kódex digitalizálására került sor. Nem térünk ki e műhely kialakításának technikai részletekérdéseire, anyagi feltételeinek megteremtésére,³ de igyekszünk képet adni annak eredményeiről, a munka előrehaladásáról a teljes gyűjteményre vetítve, azokról a módszertani megoldásokról, újdonságokról, amelyek a gyűjteménygondozás és a kutatómunka új összefüggéseit mutatják, s – túlzás nélkül – paradigmaváltást képviselnek. Végezetül olyan távlati elképzelésekre is utalunk, amelyek feltételei ugyan jelenleg nem állnak rendelkezésre, ám az eddigi tapasztalatok logikája szerint reális és elérendő célként fogalmazhatók meg.

A digitalizálandó anyag és a digitalizálás eredményei

A legfontosabb feladatnak a középkori Magyarország zenetörténeti emlékeinek digitalizálását tekintettük hármassal: 1. a gazdag kulturális örökség megőrzése; 2. kutatásának megkönnyítése; 3. a szélesebb nyilvánosság számára hozzáférhetővé tétele. A ránk maradt magyarországi liturgikus források mennyisége sajnos korántsem áttekinthetetlen; történelmünk bővelkedett olyan eseményekben, szituációkban, amelyek nagymértékű könyvpusztulással jártak.⁴ Szendrei Janka 1981-es könyvében – amely a hangjelzést tartalmazó kódexeket vette számba – kb. 185 forrás tekinthető magyarországi eredetűnek.⁵ Hozzászámítva

¹ A források mikrofilm-felvételeiről van szó. E gyűjtemény kialakítása-kor kezdődött, s a mindenkori kutatási témákkal összefüggésben meg-megújuló hullámokban a mai napig folytatódott. Mivel a digitalizálás általános elterjedésével jelentősége valamelyest csökkent (értsd: immár a forrásokhoz való hozzáférésnek nem kizárólagos eszköze) érthető, ha e gyűjtemény gyarapítása az utóbbi időben valamelyest lelassult. A kutatómunkában betöltött szerepét fokozatosan átveszi a digitális gyűjtemény. Ez részben azzal függ össze, hogy a beszerzendő források mind nagyobb hányada áll rendelkezésre digitális formában, részben azzal, hogy a közvetlen digitális fotózás révén a filmkészítés, majd digitalizálás fázisa gyakorlatilag elhagyható. Ugyanakkor a jelenleg több mint 800 tételből álló, a magyar középkor kutatása szempontjából felbecsülhetetlen értékű forrásokat, s jelentős mennyiségű külföldi összehasonlító forrásanyagot tartalmazó, gondosan adatolt és nyilvántartott mikrofilm-gyűjtemény megkerülhetetlen, a digitalizálás alább részletezendő projektje jórészt erre épül.

² Az alapvető dilemmát az jelentette: tekintsük-e a feladatot egy speciális hozzáértést és eszközöket igénylő szakmunkának, amelynek csak az eredményét kell felhasználnunk, vagy elégséges érvek szólnak amellett, hogy próbáljuk azt a gyűjteményekkel, forrásokkal kapcsolatos saját feladataink közé integrálni, s megteremteni a hozzá szükséges feltételeket. Hamar világossá vált, hogy a két terület (a technikai és tartalommal összefüggő része) nem kezelhető külön. Egyértelművé vált, hogy a feldolgozandó anyaggal kapcsolatos minimális tájékozottság elengedhetetlen követelmény, hogy sokkal több – tartalommal összefüggő – döntést kell hozni a digitalizálás technikai lebonyolítása során, mint amit a két feladat szétválasztása lehetővé tesz. Mivel a technikai infrastruktúra megteremtése s a digitalizálás módszereinek elsajátítása (a számítástechnikai kultúra változásával összhangban) nem tűnt irreálisnak, célszerűnek látszott, hogy a digitalizáló műhelyet a Zenetudományi Intézet keretein belül hozzuk létre.

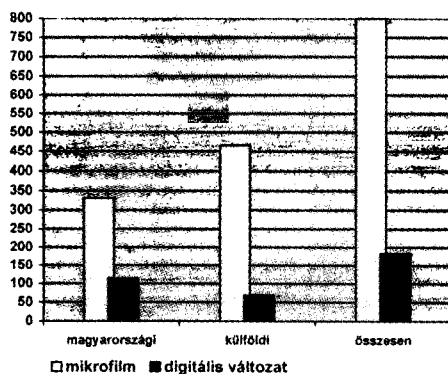
³ A projekt infrastrukturális feltételeinek megteremtését, illetve a külső munkatársak munkájának finanszírozását különböző pályázati támogatások tették lehetővé: NKA pályázat a digitális kultúra fejlesztésére 1997, OTKA műszerpályázat 1998, OTKA műszerpályázat 2003.

⁴ V.ö. Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, 1981, 11–18.

⁵ Szendrei Janka, i. m.

ehhez a nem hangjelzett kéziratokat (pl. Breviariumokat), illetve néhány újonnan előkerült vagy felfedezett kéziratot, munkahipotézisként kb. 300 olyan zenei forrással számolhatunk, amely a középkori Magyarországhoz köthető. A mikrofilmgyűjtemény gyarapításában elsőrendű szempont volt a magyar középkor dokumentumainak összegyűjtése, így a fenti források túlnyomó többsége megtalálható benne. Közülük ennek az összefoglalónak a megfogalmazásáig kb. 120–125 forrás digitalizálása fejeződött be. E szám jelentőségét jól érzékelteti, ha meggondoljuk, hogy semmiképpen nem homogén anyagról van szó: az egyes források fontossága a magyar hagyomány tudományos vizsgálata szempontjából nagyon különböző lehet.⁶ A digitalizálás sorrendjének megállapításakor ez az értékelő szempont fontos szerepet játszott. Ennek tudatában joggal állíthatjuk, hogy az egyik fontos cél teljesült: a magyar középkor kutatása szempontjából legfontosabb források túlnyomó részének digitális feldolgozása megtörtént.

A mikrofilmtár több évtizedre visszanyúló fejlesztésének másik szempontja volt a különböző kutatási témáknak és irányoknak megfelelő minél nagyobb összehasonlító anyag létrehozása. Ez nélkülözhetetlen volt, hiszen a középkori liturgikus tradíciók nem egymástól elszigetelten fejlődtek, s bizonyos kérdések értelmezéséhez, megválaszolásához elengedhetetlen az összehasonlító források igénybevétele. A napjainkig folyó gyarapítás eredményeként kb. 470 külföldi (főként német, lengyel, itáliai, cseh, francia, osztrák) áll a középkorral foglalkozó kutatók rendelkezésére. Mindezzel összhangban, a legfontosabb magyar emlékek feldolgozását követően a digitalizálás programja is kibővült a külföldi (elsősorban közép-európai, kisebb részben nyugat-európai) források feldolgozásával. 2005. júniusáig a teljes külföldi forrásanyag mintegy 16 %-ának (75 db) a digitalizálása fejeződött be. Természetesen a projektnek ez a része nem vehető össze a magyar források feldolgozásával: míg utóbbiak esetében többé-kevésbé behatárolt mennyiségről van szó, amelyet illetően teljességre törekedhetünk, a beláthatatlan mennyiségű összeurópai örökség esetében csak a kutatási szempontok szerint gondosan kiválasztott forrásanyag feldolgozása jöhet szóba. Az alábbi diagram a digitalizálás hosszú távú feladatának nagyságrendjét, és a munka jelenlegi állását kívánja érzékeltetni (1. példa).



1. példa: A filmgyűjtemény összetétele és a digitalizált források aránya

⁶ Differenciálásra van szükség a kódexek kora, műfaja, keletkezési helye, tartalmi jegyei alapján. Az összlétszámba beletartoznak pl. 17–18. századi források, amelyek azonban valamilyen mértékben a középkori hagyományhoz kötődnek. Különbséget kell tennünk aszerint is, hogy egy adott könyv csak művelődéstörténetileg tartozik-e a magyarországi források csoportjába vagy hagyománytörténetileg is. Ez különösen a rendi kódexekkel kapcsolatban indokolt, amelyek külföldi minták alapján készülhettek.

A digitalizálási munkának kronológiailag és logikailag is több fázisa különíthető el a közvetlen technikai feladatoktól kezdve a rendszerezésen és nyilvántartáson keresztül a hozzáférhetővé tétel módjának kidolgozásáig és a kutatás hatékony kiszolgálásáig.

A digitalizálás folyamata és módszerei

A digitálissá alakításnak, a tárolásnak, a digitális képek további gondozásának a módszerei fokozatosan alakultak ki és rögzültek a munka első szakasza során (kb. 1997–2000 között). A projekt módszertana több szempont egyidejű figyelembevételével formálódott, amelyek között szerepet játszottak a technikai feltételek és lehetőségek, a feladat nagyságrendje, az előrehaladás gyorsasága, a minél sokoldalúbb hasznosíthatóság stb. Egy ilyen hosszú távú feladat igényli a módszerek, a gyakorlat bizonyos állandóságát, azonban azt is hangsúlyoznunk kell, hogy az alább említendő technikai részletek, paraméterek és beállítások érvényessége a technológiai-technikai feltételek változásainak, fejlődésének függvénye.

A filmek szkennelése olyan felbontásban történik, amely alkalmas arra, hogy érzékelhető veszteség nélkül visszaadja a dokumentumok legapróbb részleteit is.⁷ Az így készült, CD lemezen tárolt képek képviselik a tulajdonképpeni digitális archívum anyagát. Az alkalmazott technológia alapján elérhető maximális (a helytakarékosságot is figyelembe véve optimális) információmennyiséget tartalmazzák. A képi információknak az eredetihez hű digitális rögzítése nagy tárolókapacitást igényel, így érthető, hogy a fent említett kb. 180–190 forrás archivális anyagát több mint 500 CD lemez őrzi. Mivel ebben a formában egy-egy forrás csak részleteiben tanulmányozható (egy teljes *Graduale* vagy *Antiphonarium* 300–400 fóliója akár 10 CD-t is megtölthet), ez az anyag az alapvető célként megfogalmazott összehasonlító forrásvizsgálatra alkalmatlan. Ezért szükség van a képanyag más formában történő rögzítésére is, ezt a szerepet töltik be a tömörített változatok.

A tömörítéshez használt eljárások az eredeti kép differenciáltságának csökkentésével jelentős helymegtakarítást eredményeznek. Mivel az így létrejött képekből az eredeti nem állítható maradéktalanul helyre, ezen eljárásokat „veszteséges tömörítésnek” hívjuk.⁸ A beavatkozás mértéke változtatható, s elérhető olyan kompromisszum, amely az érzékelhető tartományban még nem okoz észlelhető minőségromlást, ugyanakkor a képfile-ok méretét jelentősen csökkenti. Mivel e tömörített változatok a tanulmányozás célját szolgálják, azt is szem előtt kell tartanunk, hogy a képek kutatási, kutathatósági egységeként (forrásonként) kerüljenek CD-re. Míg tehát az archivális változatok mérete egyedül a kép adottságainak és a szkennelés módjának függvénye, az ún. uzuális képek méretét a minőségi követelmények és az optimális diszpozíció együttesen szabják meg.

Mind az archivális, mind az uzuális CD-k közvetlen használhatósága és áttekinthetősége megköveteli a megfelelő adatolást. Ennek módja elvileg tetszés szerinti, ám a jól használhatóság szempontjából nem közömbös sem az információk mennyisége, sem megjelenítésük módja. A digitális gyűjtemény adatolásának módját úgy választottuk meg, hogy a szabványosított CD-borítók lehetőleg minden fontos adatot feltüntessenek a forrásról (nyil-

⁷ Az egy kutatóműhely számára elérhető, s egyébként kereskedelmi forgalomban is hozzáférhető filmszkennerek maximális felbontása 2700 és 7200 dpi között változik. Mivel egy filmkocka mérete 24×36 mm, a kutatható és a kódexlapok valóságos méretéhez közelálló nagyítás kisebb, de minden igényt kielégítő felbontást eredményez. Mivel a felbontás növelése a létrejövő digitális kép file-méretét is növeli, a lehetséges tartományon belüli növelése csak addig indokolt, ameddig az a képek érzékelhető minőségjavulását eredményezik. A kialakult gyakorlat szerint 2700, illetve 3600 dpi-nél nagyobb felbontás használata általában fölösleges.

⁸ Ezért őrizzük meg minden körülmények között a nagy helyigényű, eredeti digitális változatokat.

vántartási szám, megnevezés, kor, lelőhely, könyvtári jelzet) s a digitalizált változatról (képek mennyisége, milyensége, hiányok stb.), anélkül azonban, hogy elkészítésük aránytalanul sok időt és energiát vonna el a többi feladattól. A források minden részletre kiterjedő egységes dokumentálása ugyanis az elektronikus nyilvántartások feladata.

Nyilvántartási rendszerek, adatelérés

A nyilvántartás, adatelérés kialakítása három szinten történik, más-más módon és feladatkörrel. Az első szintet az az elektronikus táblázat képviseli, amelynek feladata kizárólag a már elkészült források regisztrálása.⁹ Mivel itt csak az azonosításhoz elengedhetetlenül szükséges adatokat tüntetjük fel, lehetőség van a táblázat naprakész frissítésére. Az adatok rögzítése a mikrofilmek nyilvántartási száma alapján történik, s a táblázat üres sorokként az el nem készült forrásokat is jelzi. Ily módon a használó naprakészen tájékozódhat a munka állásáról. E nyilvántartás egyúttal afféle „adatelési lapként” is funkcionál, feladata a digitalizált források közvetlen elérésének biztosítása. Mivel az intézet belső hálózata lehetővé teszi a forrásoknak az érintettek számára elérhető tárolását, az uzsualis CD-k használatára az intézeten belül jelenleg már nincs szükség.

A második szintet egy igen részletes, sok célra felhasználható nyilvántartás jelenti. Ennek adatai alapvetően két csoportra oszthatók: az egyik a forrásra vonatkozó kodikológiai és zenei adatokat (könyvtípus, lelőhely, könyvtári adatok, kor, proveniencia, notáció stb.), a másik a digitális változat jellemzőit (színes vagy fekete-fehér, elnevezés, felbontás stb.) gyűjti egybe szabványosított, rendezésre és keresésre alkalmas formában.

A harmadik, a legfejlettebb szint részben már a kutatási feladatok kiszolgálásához, sőt részben magához a kutatáshoz kapcsolódik. A digitalizáláshoz kapcsolódóan az egyes források digitális tartalomjegyzéke is elkészül, amely a képanyaggal közvetlenül összekapcsolható. Ennek eredményeképpen egyrészt könnyebbé válik a források áttekintése, másrészt a jegyzékben közölt tartalom a képfelvételeken azonnal ellenőrizhető.

Ezt a három szintet integrálja az intézet középkorral kapcsolatos kutatásait, kutatási anyagait közlő internetes lap, amelynek bemutatása túllépné a jelen áttekintés kereteit (www.zti.hu/earlymusic/earlym.html). Annyit mégis elmondhatunk, hogy ennek működését ugyanazok az elektronikus adatbázisok biztosítják, amelyeket a fentiekben mutattunk be. E lapon (lapokon) mind a forrásleírások, mind a források tartalomjegyzékei elérhetők, sőt különféle keresési lehetőségek is biztosítottak. A digitális gyűjteményt prezentáló rész digitális mintafelvételeket is tartalmaz. (A teljes kódexek képanyagának bemutatásának nem technikai, hanem jogi korlátai vannak.)

A kutatási feladatok kiszolgálása, támogatása

A házon belüli digitalizálás legfőbb haszna, hogy annak módszertanát a kutatási feladatok igényei szerint lehet alakítani. A digitalizálás tárgyát képező források, s gyakran a róluk készült mikrofilm-felvételek olyan sajátosságokkal rendelkeznek, amelyek kizárják a mechanikus munkát.¹⁰ Így általában nem mellőzhető a képek, a kódex sorrendjének ellenőrzése,

⁹ Az elmondottak lényege szempontjából másodlagosnak gondoljuk, hogy az említett nyilvántartások technikailag milyen módon, milyen eszközökkel, programokkal, milyen formátumban (számítógépes szabvánnyal) készülnek, ezért ezekre a részletekre nem térünk ki.

¹⁰ Az ilyen jellegű anomáliák egy része a hibás fényképezés eredménye, gyakori az is, hogy a kódexek lapjait hibásan foliálták vagy számozták újra, s kivételesen az is előfordul, hogy egy sérült kódex lapjait rossz sorrendben kötötték újra össze.

olykor helyreállítása. Ehhez kapcsolódó kérdés a képek (számítógépes file-ok) elnevezése. Ezen a téren olyan gyakorlatot alkalmazunk, amely nemcsak biztosítja a képek megfelelő sorrendjét, hanem lehetőleg a valóságnak megfelelő számozáson alapul. Többféle számozás esetén eldöntendő, melyik legyen a követendő, az eredeti-e, vagy valamelyik a gyakran több, egymást felülíró későbbi könyvtári számozás közül. A feladat része a hiányok azonosítása és jelzése is, különösen azért, mert ezeket a folyamatos levéltári számozások elfedhetik. Arra is van példa, hogy a forrás több különböző helyen levő (s esetenként külön filmen szereplő) részleteiből, töredékeiből állítunk össze kutatható teljes példányt. Ilyenkor olyan számozás kialakítására törekszünk, amely biztosítja a teljes forrás illúzióját, ugyanakkor filológiai is korrekt, utal a részletek lelőhelyére, azonosítójára (2. példa¹¹).

Kn4_040.JPG	Kn4_042v+(AMB_04v).JPG
Kn4_040v.JPG	Kn4_042v+(AMB_05).JPG
Kn4_041.JPG	Kn4_042v+(AMB_05v).JPG
Kn4_041v.JPG	Kn4_042v+(AMB_06).JPG
Kn4_042.JPG	Kn4_042v+(AMB_06v).JPG
Kn4_042v.JPG	Kn4_042v+(AMB_07).JPG
Kn4_042v+(AMB_01).JPG	Kn4_042v+(AMB_07v).JPG
Kn4_042v+(AMB_01v).JPG	Kn4_043.JPG
Kn4_042v+(AMB_02).JPG	Kn4_043v.JPG
Kn4_042v+(AMB_02v).JPG	Kn4_044.JPG
Kn4_042v+(AMB_03).JPG	Kn4_044v.JPG
Kn4_042v+(AMB_03v).JPG	Kn4_045.JPG
Kn4_042v+(AMB_04).JPG	Kn4_045v.JPG

2. példa: A Knauz 4-es Antiphonarium képeinek számozása

Valójában olyan feladatokról van szó, amelyek a források komolyabb feldolgozásának vagy kiadásának elhagyhatatlan részét képezik. Ezeknek a munkáknak nem elhanyagolható részét már a digitalizálás folyamatában elvégezzük, jelentősen megkönnyítve ezzel a további kutatómunkát.

A digitalizálás természetes része a képek minőségének javítása, az olyan beavatkozások, amelyekkel a nehezen olvasható részletek tanulmányozását megkönnyítjük. Az is előfordul, hogy a teljes forrás illúziójának megteremtéséhez a foliók virtuális restaurálására is szükség van. Az egyik fontos kódexünk, a Knauz 1-es Antiphonarium esetében nemcsak arról van szó, hogy a nagyobbik része Pozsonyban van,¹² 23 foliónyi töredéke pedig az Országos Széchényi Könyvtárban,¹³ hanem arról, hogy utóbbiak tényleg fragmentumként vannak kezelve, s olykor még az egyes lapok töredékei sincsenek összeillesztve. Ez esetben nem elégedtünk meg a két anyagnak az előző példában látottakhoz hasonló egyesítésével, hanem digitálisan összeillesztettük a különálló laptöredékeket is, sőt a második képen a hiányzó laprészt is érzékeltettük (3. példa). A hiányok efféle jelzése nem esztétikai kérdés,

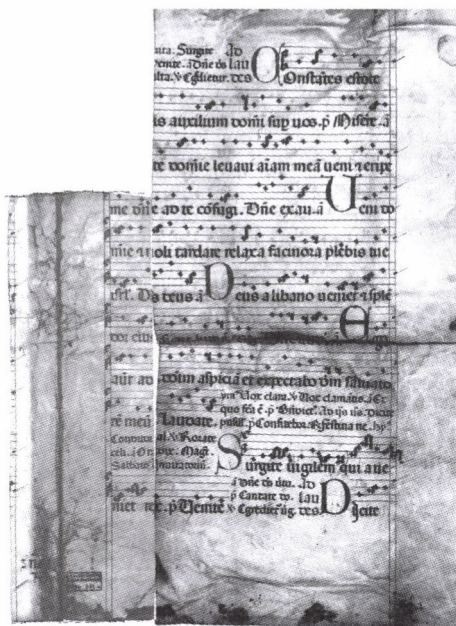
¹¹ A táblázat a Kn 4-es jelzetű antiphonarium egy részletének számozását mutatja. A kódex nagyobbik része a pozsonyi Slovenský národný archív-ban található, néhány kisebb része másutt, többek között az Archiv Mesta Bratislavý töredékei között. Ezeket a számozással a helyükre illesztettük, megtartottuk azonban a lelőhelyre történő utalást (AMB).

¹² Archiv Mesta, EC Lad. 6.

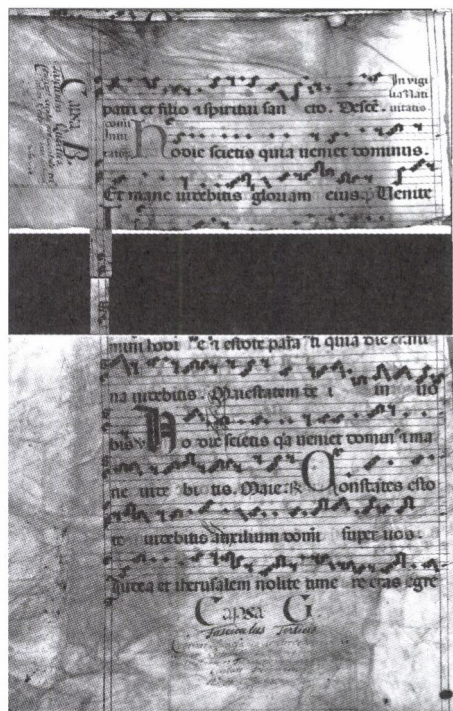
¹³ A 23.

olykor a térbeli elrendezés és bizonyos háttérismeretek együttes figyelembe vételével lehet rekonstruálni, mi lehetett eredetileg a töredékeken. A program keretében tehát olyan digitális változatok létrehozására törekszünk, amelyek minőségük, diszpozíciójuk, számozásuk, adatolásuk tekintetében a lehetőségekhez, a forrással kapcsolatos pillanatnyi tudásunkhoz mérten a lehető legtöbb segítséget nyújtják a kutatók számára, amelyek a források ellenőrzött, bizonyos értelemben hitelesített változatának tekinthetők.

Végül a kutatás előkészítés és a kutatómunka határán áll a már említett forrásinventáriumi elkészítése. Ez maga is szakismeretet, a kéziratok olvasásában való jártasságot igényel, ugyanakkor olyan segédanyagot eredményez, amely a további, magasabb szintű kutatásokat támogatja. A jól szervezett digitális képanyag és a tartalomjegyzékek összekapcsolhatók, s játékonyszerűen kiegészítik egymást: a tartalomjegyzékek megkönnyítik a forrás használatát, a képek segítségével ugyanakkor minden ellenőrizhető, s az olyan kérdések is azonnal vizsgálhatók, eldönthetők, amelyekhez a szöveges listák önmagukban nem adnak elegendő támpontot. A forrásindexek létrehozása nemcsak a digitális projekt része, a közel húsz éve folyó CAO-ECE program összehasonlító vizsgálatainak céljára korábban is nagymennyiségű forrás inventáriuma készült el. Ennek eredményeképpen azt mondhatjuk, mára százas nagyságrendű azon középkori kéziratoknak a száma, amelyek a Zenetudományi Intézetben digitális formában, elektronikus inventáriummal ellátva tanulmányozhatók.



3. a példa: Knauz 1, fol. 5



3. b példa: Knauz 1, fol. 7v

Perspektívák

A forráskutatás digitális alapokra helyezése világszerte egyre gyakoribb törekvés. Az erre irányuló kezdeményezések szaporodnak, ám nagyon egyenetlenül valósulnak meg. Az intézetben folyó, a fentiekben bemutatott szisztematikus digitalizálás eredménye már most is jelentősnek mondható: egy jelentős középkori tradíció, igaz, egyenetlenül fennmaradt, mégis sokrétű és gazdag forrásanyagának legfontosabb részei teljes egészében hozzáférhetőek. Ennek a törzsignyagnak és a nem csekély számú európai összehasonlító forrásoknak a kutatása, gyakorlatilag akadálytalan elérése az intézetben belül biztosított. A munka eddigi haladása alapján a digitalizálást végző munkacsoport úgy látja, az intézet teljes forrásgyűjteménye, illetve a hazai kutatás látókörébe kerülő források feldolgozása mintegy hat év alatt befejezhető. Ambiciózus tervről van szó, ha megvalósul, egy imponálóan nagy és szerteágazó középkori forrásgyűjtemény (beleértve a teljes magyar örökséget) válik rendezett formában kutathatóvá, elvileg legalábbis a korábbi korlátok nélkül, a digitális technika kínálta többletlehetőségekkel, s talán megnyitva az utat további kutatások előtt.

Mint említettük, a középkori liturgikus egyszólamúság területén különösen fontos a megfigyelések globális összefüggésbe helyezése, a lehető legszélesebb körből származó forrásanyagok összehasonlítása. Ez az újabb és újabb forrásokra irányuló figyelmet állandóan fenntartja, míg az azokhoz való hozzáfutásnak számos korlátja van (mennyiségi, pénzügyi stb.). Az újabb technikák alkalmazásával ez az ellentmondás mindinkább feloldható. A digitalizálás ugyanis nemcsak felváltja, kiváltja a forrásvizsgálat hagyományos módjait és eszközeit, hanem a források tanulmányozásának helyhez kötöttségét is megszünteti. Ma már nincs elvi akadály, hogy a digitalizált anyagokat széles kör számára tegyük online hozzáférhetővé, a nehézséget legfeljebb a technikai, jogi feltételek megteremtése jelenti. Ugyanakkor egy európai léptékű digitális forrásgyűjtemény szolgáltatás jellegű hozzáférhetővé tételének nemcsak technikai feltételei és korlátai vannak. Olyan hatalmas mennyiségű forrásanyagról van szó, amelynek sem digitalizálására, sem teljes nyilvántartására egy viszonylag kicsi kutatói műhely nem vállalkozhat. Vállalkozhat viszont arra, hogy saját történeti forrásait és több évtizedes gyarapítás eredményeképpen összegyűjtött, válogatott nemzetközi forrásgyűjteményét ilyen módon feldolgozza. Ennek során kidolgozhatja azokat a kereteket, módszereket és alapelveket, amelyek hasonló gyűjtemények kialakításához mintául szolgálhatnak. A hasonló, forrásdigitalizálásra és forráskutatásra specializálódott műhelyek együttműködése reális cél lehet. Ennek keretében lehetséges volna a feldolgozandó forrásanyag felosztása geográfiai és kutatási területek szerint. A nemcsak a digitalizálás, hanem a kölcsönös hozzáférhetővé tétel terheit megosztó központok egymáshoz kapcsolódva olyan kutatói hálózatként működhetnének, amely egységes rendszerben tenné lehetővé a középkori források, korábban elképzelhetetlenül széleskörű áttekintését a kutatók számára.

Dobszay László

MTA Zenetudományi Intézet

Népzene tudomány a 21. században

A népzene kutatás a 19. században indult meg, de nem mint a zenetudományok egyik ága. Németországban az indíttatás inkább irodalmi volt. A romantika vágya, hogy visszatérjen a régi egyszerűséghez, az erőfeszítés, mely a németiség régi hagyományait akarta megismerni és felmutatni elsődlegesen a *népdalszövegek*, majd a dallamok összeszedéséhez vezetett, elsősorban nem is a „nép” körében, hanem az irodalmi emlékekből. Amerikában a szociológiai motívumok uralkodtak: az egyszerű néprétegek iránti szimpátia, a bennszülöttek és a színesek kultúrájának felfedezése, talán az amerikai demokratikus eszméktől is ihletetten. Közép-Európában a népzene kutatás ahhoz a mozgalomhoz kapcsolódott, melyben a nagy birodalom-konglomerátumokban élő nemzetek megpróbálták önmagukat meghatározni, önálló létezőként megjeleníteni; így a népzene a kulturális misszió és a nemzeti identitásvédelem részeként kapta meg elismerését.

Magyarországon a német és a Közép-európai típusú érdeklődéshez már a 19. század második felében, de még inkább a 20. elején egy új motívum kapcsolódott: a művészeti, sőt esztétikai felfedezés. Előbb az a vágy, hogy egy önálló magyar műzene nemzeti alapjait megtalálják, később a ténylegesen felfedezett népzene művészi értékének és modernitásának élménye, mely a népzenet kiemelte a múlt kultuszából, s melyhez a jövő megalapozásának reménye kapcsolódott.

A népzene kutatás kezdeti időszakában nem a tudományos megismerés látszott igazi feladatnak, hanem a minél szélesebb körű gyűjtés. A 19. század kevéssé törődött azzal, hogy a népzene fogalmát tisztázza, kutatási módszereken elmélkedjék, a feladatokat nagy összefüggésben megtervezze. Az sem tisztázódott pontosan, mik a népdal hitelességének tudományos kritériumai.

A 20. század elején a zenetudományi diszciplínák határai sok tekintetben kitértak, érdeklődési területe szélesedett. Új szakágak keletkeztek, megjelent a historizmus igénye, kétséggé vált az európai klasszicizmusból levezetett analitikus fogalomrendszer abszolút érvénye. Ez egy új fogékonyságot teremtett a klasszicizmustól eltérő zenei fajták iránt: az „egzotikus” zene, Ázsia, Afrika zenéje, s természetesen Európa régi, eddig furcsának talált zenéje iránt. Amely pillanatban a népzene bekerült a zenetudomány érdeklődési körébe, megjelentek a metodikai igények: pontosabb terminológiára, tisztázott kutatási célokra és módszerekre, a tárdiszciplínákkal való kapcsolat meghatározására volt szükség. A népzene kutatásban érvényesült egy sor új zenetudományi szakág (például összehasonlító zenetudomány, zeneszociológia, stílustörténet) hatása, viszont a népzene kutatásból megismert tények is hatottak az új szakágakra. Így a 19/20. század fordulóján a népzene kutatás elvileg tudománnyá vált, a zenetudomány ágává.

De ugyanez a kor a népzene kihálásának kezdete is. A „kihálást” nyugaton már régóta emlegették, de mivel a népzene határai tisztázatlanok voltak, számos jelenséget (utcazene, társadalmi csoportok zenehasználat, a 18. századi műzenéből leszivárgó használati zene, népszerűvé vált könnyűzene) népzeneként lehetett kezelni. A fogalmak tisztázása során jelent meg a „valódi népdal”, „Echtes Volkslied” igénye, s ezt követte a csalódás: amit keresünk, talán már

nem is létezik. Néhol nyugaton is szerencsével járt a gyűjtő buzgalom, és sikerült „kihalófélben lévő” népzeneát az utolsó pillanatban felgyűjteni (Anglia, Franciaország). Közép- és Kelet-Európa civilizációs elmaradottságának köszönhetően a népzeneát a gyűjtők még többé-kevésbé életben lelték. De a kutatóknak még itt is diagnosztizálniuk kellett a pusztulás jeleit: a „rég, jó” népdalokat már csak az öregek tudják, de ha még tudják is, nem, vagy alig használják. Így a népzene kutatás azzal a felelősséggel terhelődött, hogy amíg lehet, mentse meg a népzeneát (majd pedig „adja vissza a társadalomnak”, de ez már más történet).

*

Minden tudománynak elsőrendű kötelessége, hogy tárgyát meghatározza. A népdal fogalma körül a 20. században lefolytatott számos vitában kristályosodott ki egy kompromisszumos meghatározás, melyet a Nemzetközi Népzenei Társaság 1955-ös Sao Paulo-i kongresszusán fogadtak el – nem sok gyakorlati kihatással. Nem feladatunk most a vita történetének leírása, viszont a továbbiak megkívánják, hogy saját nézetemet e tárgyban röviden leírjam.

Mi a népzene? A fogalmát több oldalról megvilágíthatjuk, és mindegyik megvilágítás lényeges vonásokat emel ki, de más-más, sokszor ellentétes eredményre vezet. Ha a népzene lényege a *szájhagyományos* életforma, akkor a kotta feltalálása előtti műzenét is ide kell sorolnunk, viszont ki kell zárunk belőle azt a népi hangszerest, aki kottát ismer és használ. Lényegesnek látszik a zenei gyakorlat mögötti *közösség* posztulálása: a népzene közösségi megnyilvánulás, a közösségé, mely alkotja, de legalábbis csiszolja, alakítja, megőrzi, használja, magáénak tartja. Ha így van, akkor ide kell sorolni például a külvárosi ifjúsági közösségek zenéjét is, egy ország diákságában elterjedt dalokat, stb., de ki kell zárunk belőle a dalkincsét maga alakító egyedeket. Szűkítő kritériumként hozzátehetjük: a népdal a hosszú életű, *zárt közösségé*. De milyen hosszú életű, s hogyan bizonyítható ez a hosszú élet? Vannak közösségek, csoportok, melyek igazolhatóan legalább 150 éve élnek olyan zenei anyaggal, melyet a mai magyar népzene kutatás legfeljebb perifériális népzenei jelenségként fogadott vagy fogad el! Vagy kiindulópont lehet a közösség társadalmi helyzete: a népzene az „*alsóbb néposztályok*” zenéje, a parasztok, pásztorok, hajósok zenéje. Ide tartozhatnak-e a bányászok is? A 19-20. századi ipari munkásság? A középkori városi polgárság? Vonzó lenne a népzeneát *zenei szimptomák* felsorolásával megközelíteni. A *variánsokban* való életmód, bizonyos formái, tonális jegyek egy-egy nép esetében többé-kevésbé meghatározóak, de ellenpélda mindegyikre hozható. A zenélésnek bizonyos szabványokhoz, *toposzokhoz* kötöttsége is jól szembeállítható az egyéni műalkotásra („Opusmusic”) törekvő műzenével. Ami egy mindenki által ismert és használt zenei nyelvnek használata, az közelebb áll a népzenehez, mint az olyan zene, melyben egy egyéniség akarja képzeletének nyomát hagyni. A népzene „*régisége*” a romantika kora óta vonzóerő. Nem helyesebb-e a népzeneát egy adott (kulturánként más és más), letűnt kor ránk hagyott kincsestárának tekinteni?

Ezek a megvilágítások egyenként is sok bizonytalanságot hagynak bennünk. Fokozza a nehézséget, hogy egymással nem föltétlenül esnek egybe. Ami népzeneinek látszik mondjuk a közösségi érvény szempontjából, nem feltétlenül „népzenei” a zenei stílus felől nézve; az „alsóbb néposztályok” kritériuma és a *szájhagyományos* életmód egybeeshet, de ellentétbe is kerülhet. Szembe kell néznünk azzal, hogy a népzene nem ugyanazt jelenti a Tüzföldön és Európában, nem ugyanazt a középkorban, mint ma.

A népzene végső elemzésben korrelatív fogalom. Vele szemben mindig találunk valamit, ami „nem népzene”. A népzene létét akkor tudatosítja az ember, amikor már eltávolodik tőle, amikor vele szemben felmerül valami *más* zenefajta. A népzene „tisztá” fogalma

abban az európai kultúrában alakult ki, melyben a legdifferenciáltabbá vált a zenei élet. A hasonlóságok és különbségek finom megkülönböztetése segít a fogalom tisztázásában. Mik a hasonló és mik a különböző elemek, ha a tradicionális népzene az egzotikus zenéssel, a színhagyományos műzenével, a népies zenével, az uduális zenével, a különféle funkcionális zenéssel vetjük össze?

Európán belül is más és más ez a korreláció, ha az antikvitást, a középkort, az újkort nézzük. Az antikvitásban minden zene színhagyományos. A különbséget ott inkább az ars és usus fogalompárban tudjuk kifejezni. Bizonyos zenei jelenségek inkább az egyszerű napi használatú, ösztönös zenei megnyilvánulásokhoz köthetők, másokhoz több-kevesebb tanulmányosság, zenére vagy nem zenére vonatkozó iskolázottság kívánatik, anélkül, hogy a kettő között éles határ lenne.

A középkor bizonyos értelemben az európai népzene fénykora. A tartósan együtt élő közösségek eleven és differenciált zenei gyakorlata általában elég időt hagyott arra, hogy szilárd, népzeneinek mondható hagyományok, stílusok, repertoárok szilárduljanak meg. A változás és maradátság szerencsés egyensúlya, az egymásba bekapcsolódó, különböző szintű, viszonylag homogén közösségek jó alanyai voltak egy ilyen zenei életnek. A kor számára talán a zenei írásbeliség okozza a leglátványosabb különbséget a zene két nagy ágazata között (*musica literata – illiterata*), persze ismét számos átmenettel.

Nem véletlen, hogy a népzene fogalma az újkorban tudatosult. A műzene gyors fejlődése világos különbséget eredményez a „magasabb és alacsonyabb” zene között. Ugyanakkor a társadalmi értelemben „alacsonyabb” zene elvesztette viszonylagos homogeneitását, szinte a különféle zenei áramlatok, divatok személtádjává lett („gesunkenes Kulturgut”). Emiatt mérülhetett fel a hiteles népdal meghatározásának igénye. Ne felejtjük, hogy a népzene egyik fő tulajdonsága az a-szinkronia: míg a 19. századig a műzene nagyjából „korszerű”, vagyis azt játsszák, amit éppen akkor írnak, a népzeneben mindig keverednek a történelmi korszakok. A népzene őrzi a régebről hozottat, és válogatva–válogatatlanul felveszi magába az újat is.

A népzene azonban nem csak életmód, hanem konkrét repertoár is. Benne, amíg népzeneként él, stílári egységek élnek együtt, és azok egy még magasabb szintű stílári egységbe csiszolódhatnak. Ez a repertoár tele van különbségekkel, melyek azonban mégis képesek bizonyos fokig egységesülni. Egészen egységes népzene talán csak igen alacsony társadalmi szinten létezett. Minden európai etnikum vagy etnikai alcsoport népzeneje az egységes és különbözőségek összességéből áll. A hagyományos népzene őríznek, vagy őrízhetnek olyan universáliákat, melyek nagy kiterjedésű kultúrák sajátjai (vagy éppenséggel az emberiség közös zenei tapasztalatai nyilatkoznak meg bennük), ugyanakkor ezek a hagyományos népzene a régió belül partikulárisak, lokálisak, és önmagukon belül is artikuláltak. Walter Wiora szerint a népzene-kutatás egyik legfontosabb feladata lehet megmutatni a sokféleségben az egységes jegyeket, de azt is, hogy ugyanazok az egységes jegyek milyen jellemző különbségekben testesülnek meg.

*

Amíg a népzene-kutatás csak gyűjt, addig megteheti, hogy minderről nem tud: naiv, de hasznos munkát végez. Amikor azonban nem elégszik meg ezzel, hanem tudományként akar működni, problémákkal találja szembe magát.

És mit tegyen a népzene-kutatás, ha már nem lehet gyűjteni? Mi történjék, ha a népzene már ténylegesen kihalt? Úgy látjuk, erre a kihívásra az utóbbi évtizedekben azzal válaszolt, hogy pótcselekvéseket keresett magának. A népzene-kutatás átment valami másba.

Felcserélheti a kutatást kulturanropológiával, átmehet valamiféle társadalomfilozófiába, ahol az absztrakciók absztrakciót hiába próbálják szemléltető ábrák, körök, nyilak konkrétábbá tenni.

Megelégedhet a puszta leíró népzenevel. Elmegy egy egzotikus népcsoporthoz, leírja, hogyan és mit zenélnek, leírja annak társadalmi jelentését és hátterét (már amennyire abba egy rövid kutatóút alatt be lehet hatolni).

Átmehet zenepszichológiába, zeneszociológiába. A népzene (vagy amit annak tart) olyan „primer” zenei jelenségnek tekinti, mely adalék az emberi psziché és zene viszonyának tanulmányozásához. Az egyes társadalmi csoportok életviteléről, erkölcséről, beszédmódjáról, öltözködéséről, táplálkozásáról szerzett ismereteket kiegészíti zenei szokásaik leírásával. Ekkor persze bármely szociológiai egység zenéje népzenevé minősülhet, s a főntebb jelzett problémák előtt behunyhatja szemét a kutató (az esztétikaiakról nem is szólva!).

Arra is egyre több példát látok, hogy a népzene-kutatás – fenn akarván tartani tudományos jellegét – átmegy historiográfiába. Nem a népzene-ről beszél, hanem a népzenevel foglalkozó elődök tevékenységét méltatja, elemzi.

A népzene-kutatás átférhat ideológiai és nevelési eszmék szolgálatába. A népi-nemzeti öntudat emelésének eszközévé válik, vagy anyagot szolgáltat pedagógiai törekvésekhez. Olykor kiszolgálójává, sőt foglyává válhat a revivalnek, esetleg maguk a revival-jelenségek lépnek elő tanulmányozandó tárgyá.

A végső eltávolodás az etnobiznisz: a tudományos céljait elvesztett népzenei érdeklődés kiszolgálójává válik a népzene-ből pénzt csináló tevékenységeknek, a népzenei turizmusnak, a rádió és tévé népzenei műsorcsinálásának, esetleg egy politikai programnak.

Nem mondom, hogy e célok mindenestől rosszak vagy hiábavalók. Sőt egyesek belőle fontos tudományos határterületek felfedezéséhez vezethetnek, s gondolatokat adhatnak a tudományos népzene-kutatás számára is. Természetesen azt is elfogadjuk, ha a kutatás nem marad „tisztá tudomány”, hanem gondolatokat, ismereteket kínál az ismeretterjesztés számára is.

De már a népzene-tudomány végét jelenti, ha ezek a pótcselekvések magának a tudományos népzene-kutatásnak helyére tola-kodnak be, ha a népzene-tudomány nem tud, vagy nem akar értelmes kérdéseket feltenni magának, s nem tudja megszervezni, miként keresse a válaszokat a kérdésekre. Még nagyobb a kár, ha hatása alá kerül magáról a népzene-ről kialakuló homályos vagy téves társadalmi eszméknek. (Erről részletesebben írtam „A »haldokló« népzene” c. tanulmányomban.)

Előbbi bekezdéseim tele voltak jóindulatú „ha” szócskákkal. Valójában azonban ez a kedvezőtlen folyamat bekövetkezett, s nagy egészében azt kell mondanunk, hogy a népzene-tudomány – értelmes kérdések és helyes módszerrel megkeresett válaszok híján – megszűnt. Helyébe az említett pótcselekvések léptek. Az 1950-es, 60-as években széles látókörű, a zenetudomány egészében is, a humaniorákban is magasan képzett koponyák keresték a népzene-tudomány értelmét, törték a zenetudományba integrálható, tudományos igényű népzene-kutatás útját. Úgy látták, a klasszikus európai népzene kutatása nem hogy végpontjára érne annak kihalásával, hanem azt éppen most kellene elkezdni. A nagy generáció kihaltával azonban e pályára alig léptek valódi zenetudományi képzettséggel, tehetséggel és eredeti gondolkodásmóddal bíró fiatalok. A szakma utánpótlása jobbára a revivalben szórazkóztató zenévé alakuló zenei tevékenység szerelmeseiből rekrutálódik, vagy (külföldön) más, nem-zenei szakterületek szakemberei próbálják a szakmájukban megtanult ideákat, módszereket a zenei tárgyra alkalmazni.

Így kell-e ennek lennie? A népzene „kihalását” a népzene-tudomány kihalásának kell-e követnie? Vagy kitűzhető-e e tevékenység elé olyan értelmes célok, melyek azt ma is művelhető zenetudományi ágazattá teszik?

*

A változások alapvető okának a klasszikus népzene kihalását neveztük. De ha így van, akkor – minden sajnálkozásunk mellett is – ezt a tényt kell kiindulópontul venni. *A történeti változások eredményeképpen a népzene maga is átvonult a jelenből a múltba, vagyis történelembe.* Az illúziókról lemondva, a helyettesítő valóságokat a maguk értékén kezelve kellene a népzene-történeti jelenségeként szemlélni, a maga történetiségében tenni a tudomány tárgyává, vagyis a népzene-tudományt zenetörténeti tudománnyá (annak egy sajátos ágazatává) alakítani.

Ha így van, akkor a népzene-tudománynak ma két alapvető feladata van.

Egyik: a gyűjtemények rendbe rakása. Sok kitartást és szorgalmat kívánó aprómunka, és ennek is itt a „huszonnegyedik órája”. Akik a becses nagy európai népzenei gyűjteményeket, archívumokat létrehozták, s akik egy valóságos, vagy az Európa sok-sok magán- és közgyűjteményében szétszórva létező virtuális nagy thesaurusnak egyes darabjait összegyűjtötték (közgyűjteménybe helyezték, saját gyűjteményükben megőrizték stb.) még élnek, vagy ha ők nem, élnek közvetlen munkatársaik, tanítványaik, leszármazottjaik. A népzenei anyag áttekintése, rendezett elhelyezése során sok olyan kérdés merülhet fel, melyre csak ők tudnak választ adni. Az anyagon még érezhető az élet nyomai, még nem semleges adatbázisnak látjuk, hanem közvetlenül vagy elődeinktől örökölt szeretet hajt minket hozzá. Most kell úgy letenni s örökölni a gyűjteményeket, hogy utódaink, akiknek e közvetlen tapasztalatok már nem adatnak meg, mindent a helyén találjanak. Ezt elmulasztva jogos lesz az utókor vádja: szemétdombot hagytunk rájuk. Kétségtelen, hogy ez még nem *tudomány*, de *tudás* kell hozzá. Legjobb, ha ezt a tudást a tudomány művelője apportálja az archivális munkába, annál inkább, mert az archivális munka fogja neki feladni a legjobb tudományos kérdéseket.

A gondos archiválás csupán kötelesség, s még nem a tudomány. És mi lehetne ma, holnap a népzene-kutatás *tudományos* perspektívája, feltéve, hogy tudományon az anyagból kiinduló, arról értelmes kérdéseket feltevő és a válaszokat kereső, majd megfogalmazó foglalatosságot értünk.

Mondtuk már, hogy a népzene azzal, hogy eredeti életformájában elhalványul vagy kihal, történeti kategóriává, egy elmúlt korszak zenei jelenségévé változik át. Azonosítható korszakok sajátos zenei formája, melyet ugyanúgy kell tanulmányozni, mint bármely más zenetörténeti korszakot, jelenséget – még akkor is, ha tanulmányozása speciális módszereket kíván (éppúgy, mint például a középkor kutatása paleográfiai vizsgálatokat). Ha a népzene-tudomány átalakul zenetörténeti stúdiummá, rá – mutatis *mutandis* – ugyanazok a szabályok, követelmények, vizsgálati feladatok, lehetőségek hármanak, mint amik a zenetörténet tudományában megszokottak. A népzene a zenetörténet egy-egy korszakának zenei életéből egy darab: történeti tényként jött létre, együtt élt és keveredett más jelenségekkel, történelmileg hagyományozódott, alakult, hatott. Vannak ezeknek a régi koroknak olyan zenei (repertoár-, stílus-, műfaj-) elemei, melyek leiratlanok maradtak, s éppen a népzeneben tanulmányozhatók. A ránk maradt anyagot ebben az összefüggésben kell értelmeznünk. A részkutásokat, al-diszciplinákat, feladatokat párhuzamba állíthatjuk a zenetörténetben bevettéssel.

A zenetörténeti forráskutatásnak és *filológiának* felel meg a népzenei dokumentumanyag sokrétű kezelése. Az elsőrendű dokumentum a hangzó anyag, annak másodlagos, származtatott formája az írott kotta (vagy szöveges feljegyzés). Nélkülözhetetlen a forrásanyag összegyűjtése, a dallamok pontos átírása, kritikai értelmezése, esetleg tudományos korrekciója, a forráskritika, vagyis az egyes adatok értékelése más adatokkal való összevetés alapján.

Logikailag a következő fokozat az *analitikus zenetudomány*nak megfelelő stíuselemzés. Az egyedi adatot saját zenei környezetébe kell helyezni, a változatok, rokon dallamok összevetésével egyre magasabb érvényű, szélesebb kiterjedésű egységekhez jutni (típus, dallamkör, stílus), s ennek fényében visszatérni az egyes adathoz, azt szükség szerint újraértékelni. A dallamcsoportok, stíusegységek elemzése közben nélkülözhetetlen az *egyes* elemek felismerése, meghatározása, viselkedésmódjuk és kölcsönhatásaik vizsgálata, nagyjából úgy, mint amikor egy zeneszerző stílusát, annak harmóniai, kontrapunktikai, formai jegeit elemezzük.

Mivel a tudomány általában, s benne a zenetörténet sem tud egy jelenséget, tárgyat önmagában helyesen megítélni, az *összehasonlító zenetudomány* már több mint 100 éve a tudományág integráns részévé vált. A népzene kutatás is csak úgy teheti meg következő lépéseit, hogy az adatokat egyre táguló földrajzi körben módszeresen összeveti más népzenei és műzenei adatokkal, jelenségekkel. A népzene tudomány egyik legnehezebb problémája, a hozzávetőleges kronológia megalkotása lehetetlen az írásos forrásokkal való tüzetes összevetések nélkül. Az összehasonlító munkának csak egyik, bár látványos, de kevesebb tanulsággal járó szakasza a dallampárhuzamok keresése. Többet nyom a latba, ha egy zenei *nyelv, stílus, kifejezés mód* párhuzamait tudjuk egymás mellé állítani. (Példa rá Wiora kísérlete egy eurázsiai dallamstílus jellemző Leitmotívjainak összeállítására.) Az eredmények akkor válnak bizonyító erejűvé, ha negatív érvelésekkel is társulnak, ha tehát azt is be tudjuk mutatni, hogy az adott jelenségek mely más korra, helyre, etnikumra *nem* jellemzőek.

Ahogy a zenetudomány tárgyát *társadalmi-történeti-kulturális környezetébe* helyezve értelmezi, úgy kell feltárni annak a közegnek tulajdonságait, melyből a népzenei jelenségek származnak. E ponton a válik hasznunkra a társtudományokból nyert adattömeg: a néprajz, irodalom, kultúra-, település-, intézmény-, politika-történet szolgálatá.

Mindennek végül is el kell jutnia valamiféle történelmi *helyzet- és folyamatábrázolásig*: zenei struktúrák, kölcsönhatások, események, stílusforradalmak, repertoár-átformálódások bemutatásáig.

Az eredmények ennek megfelelően többfélék lehetnek. Segíthetik egy adott korszak sokrétű zenei életének teljesebb bemutatását; – élénk állíthatnak eltűnt, csak a népzeneben tanulmányozható zenei jelenségeket; – bemutathatják a szájhagyományosság hajdani működésének természetét és technikáit; – megvilágíthatják a klasszikus népzene kultúra mi voltát, gyökereit, kritériumait, életkörülményeit; – kiaknázhathatják a népzene és a műzene egymás jobb megértése érdekében.

Sokszor hallhattuk, hogy az elméletek elavulnak, de a jó anyagközlés maradandó. Ha ebben van is igazság, az csak féligazság. Természetesen minden tudománynak nagy gondot kell fordítania forrásainak tisztázására és közreadására. (Az utóbbiról szólva a korábbi közreadási formákat jórészt feleslegessé teszi az internetes közreadás lehetősége, nem csak olcsóbb és gyorsabb, de az adatok többoldalú használatát, indexelését, keresését megkönnyítő mivoltában!)

Ámde a munka nem állhat meg e ponton. A történésznek el kell olvasnia, meg kell fejtenie az oklevelet; de utána meg kell ítélnie annak hitelességét, értelmeznie kell tartalmát, rá kell világítania létrejöttének történelmi-társadalmi hátterére. S végül el kell jutnia addig, hogy az oklevél segítségével a múltból valamit jobban megértsünk Furcsa lenne, ha valaki éveket, évtizedeket töltene egy anyag kezelésével, és közben egyetlen gondolata sem támadna arról! És ez pontosan így van a népzénnel is.

Persze minden „elméletben” van bizonytalanság, és valóban el is avul. A népzénnél még egy történelmi kettőslátás is zavarja az embert: a fogható történet nem több, mint a népdalfelvétel történelmi valósága, vagyis az egyén, a falu, az alkalom, melynek az adat megismerését köszönhetjük. Az adat maga azonban valójában egy más történelmi kontextusból lép elénk: énekesünk azt valahonnan tanulta, tudásában sokakkal vagy kevesekkel osztozott (kérdés, kikkel). A „tárgynak”, magának a népdalnak létrejötté egy sokkal mélyebb múltba nyúló történelmiségnek köszönhető, esetleg száz évvel hátrább, mint az énekes közvetlen „történelmi” valósága. Az énekes inkább közvetítő, mint alkotó. A népdalból hiányzik az a tárgyszerűség, ami egy oklevél kutatóját magabiztossá teszi. A tárgyszerűség itt az „adatközlőre” korlátozódik (tudjuk ki volt, hány éves, hol élt, mi a foglalkozása); holott a népdal nem az adatközlő, hanem egész nemzedékeké és nagy embercsoportoké. Mégis kételkedem benne, valós-e ez a különbség az „egzakt” történelmi tudományok és a népzene-tudomány között. Végző elemzésben a történész is, mihelyt túllép a merő faktumon, mihelyt meg is akarja azt érteni, egy hasonló bizonytalanságban keresi a bizonyosságot vagy legalább valószínűséget: egy tapintható anyagi valóság mögött egy igazabb, de nehezebben megragadható valóságot keres. Alázatosság kérdése, hogy kutassuk és bemutassuk azt, amit meglátni megadatik nekünk, s ne haragudjunk kortársainkra és a jövőre, ha megállapításainkat majd kiigazítja, vagy akár egészen elveti.

Pávai István

MTA Zenetudományi Intézet

Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a néptánc kutatás tájszemléletében

Az alábbiakban Erdélynek, mint nagytájnak a különböző, gyakran eltérő, néha ellentmondó értelmezéseit tekintem át a címben jelzett tudományágak szemszögéből. Ezen belül a néprajz vonatkozásában a teljesség igénye nélkül utalok a legfontosabb értelmezési kísérletekre, főleg azzal a céllal, hogy a népzene- és a néptánc kutatás szemléletmódjához referenciaanyagot idézzek anélkül, hogy a kérdéskört megkísérelném ebből a szempontból kimeríteni.

Erdély kutatottsága és néprajzi jelentősége

A magyar néprajz egésze vonatkozásában a magyar nyelvterület keleti része mindig kiemelt jelentőségű volt. Az itteni hagyomány archaikusnak ítélt jellege kezdettől vonzotta a kutatókat. A terület erős földrajzi, etnikai és felekezeti tagoltsága, viszonylagos zártsága azonban olyan belsőleg is differenciált, gazdag hagyományrétegeket őrzött meg, amelyek feltárása az eddigieknél sokkal nagyobb mértékű és mélységű gyűjtői, leírói és értelmezői munkát igényelne.

„Annak a néprajzi képnek, amelyet a klasszikus etnográfiai leírások és folklórgyűjtések rögzítettek, amelynek egyedisége és jellegzetessége összetettségében rejlik, Erdély adja a koronáját” – állapítja meg Kósa László a Magyar Néprajzi Társaság 100. évi rendes közgyűlésén (1988) tartott előadásában. Ugyanott konstatálja, hogy néprajzi összefoglaló Erdélyről még nem született, majd ennek okait keresi, s leírja egy ilyen összegzés létrejöttének feltételeit, azt a komplex szempontrendszert, amelynek nem szabad figyelmen kívül hagyania a terület történelmét, sajátos társadalomtörténeti, koronként változó etnikai viszonyait, a földrajzi adottságokat és még sok más tényezőt.¹ A hozzászólók, helyenként eltérő vagy kiegészítő véleményük ellenére, pontosan Kósának azt a megállapítását erősítik meg, hogy itt egy egységes, viszonylag zárt, ugyanakkor kulturális szempontból plurális társadalomról van szó, amelynek további kutatása jelentős eredményekkel kecsegtet.² A terület kutatottságával kapcsolatosan Kósa még 1998-ban is azt konstatálja, hogy Erdély néprajzi feltártságának szintje nem kielégítő. Ezt részben a Trianon utáni intézmény- és szakemberhiánnyal, részben a pusztán leíró jellegű publikációk túlsúlyával, illetve a terület egészére vonatkozó összefoglalóknak a tudományos ismeretterjesztésnél magasabbra nem emelkedő színvonalával magyarázza, s ugyancsak joggal hiányolja az interetnikus kapcsolatokra vonatkozó kutatásokat. Erdély egészének néprajzi áttekintését az is késleltette, hogy a 19. században és a 20. század első évtizedeiben magyar néprajzi vonatkozásban Erdélyen elsősorban az ottani tömbmagyarság szállásterületeit, a Székelyföldet és Kalotaszegét értették.³

Népzene kutatásunk nagyjai is rendkívüli jelentőségűnek tartották ezt a területet. Vikár Béla, a kalotaszegi és a székelyföldi népzene első handdokumentumainak rögzítője vissza-

¹ Kósa László 1991, 207–208.

² Paládi-Kovács Attila 1991, Miskolczi Ambrus 1991, Tóth Zoltán 1991, Hofer Tamás 1991.

³ Kósa László 1998, 280–281, 334.

emlékezésében érzelmes hangon méltatja az erdélyi néphagyomány nemzeti jelentőségét: „Áldott legyen az a föld és az a nép, ahol ekkora együttérzés nyilatkozik meg az ősi hagyomány iránt! Ismerjük el végre, hogy Erdély a magyar lelkiség leghívebb letéteményese. Ott maradt meg az ősi örökség a legtisztábban...”⁴ Hasonlóan emeli nemzeti példaképpé Kodály is a székely népdalkincset: „Ma a székely a legmagyarabb magyar és a magyar csak úgy lehet újra magyar, ha mennél székelyebbé tud válni”.⁵ Ugyanő írja, Bartók nevében is, 1923-ban kiadott közös erdélyi dallamgyűjteményük *Elöljáró beszédében*: „Mindenki tudja, hogy a magyarságnak legrégebb, leggyökeresebb és a folklóre szempontjából legértékesebb része majdnem kivétel nélkül az elszakított területen él. Ezek között Erdély, mint nyelvi, népköltészeti és népművészeti régiségeink kincsesháza, régtől fogva első helyen áll. Hogy népzene tekintetében is gazdagabb, eredetibb minden más vidékünkénél, csak az utóbbi évtizedek gyűjtő munkája mutatta meg”.⁶

Sem Bartók, sem Kodály nem tekintette úgy, hogy az általuk végzett gyűjtőmunka elégséges lenne Erdély népzenejének elmélyült ismeretéhez. Igaz, Bartók megtapasztalta a polgárosultabb Székelyföldön a népdalgyűjtés nehézségeit, pontosan az értékesebbnek tartott régies repertoár feltárása tekintetében, amint az kiderül 1907. augusztus 16-i keltezésű, Geyer Stefinek írt leveléből („Gyergyó-kilyénfalvi párbeszéd”).⁷ 1914. áprilisában végzett Maros-Tordai gyűjtőútjának vélt eredménytelensége még inkább eltávolítja a székelyföldi gyűjtések folytatásának gondolatától. 1914. április 12-én feleségének írja Nyárádremetéről Marosvásárhelyre: „Ezzel aztán be is fejeződik számomra a magyar gyűjtés. Nincs kedvem moslékban halászni, torz csonkokat szedegetni. Ezentul legfeljebb vegyes nyelvű falvakban gyűjtenék magyart, ha épen akad, hogy ott kárpótolhassam magamat a románnal és ne legyek kénytelen napokat tölteni teljesen hiába egy és ugyanazon a helyen”.⁸

A problémát a háború „oldotta meg”, hiszen a trianoni határok megvonásával az erdélyi területeken való gyűjtés ellehetetlenült. „A háború mindent megakasztott. Itt is Magyarországon vesztett legtöbbet. Nemcsak a gyűjtésre legértékesebb magyar rész vált hozzáférhetetlenné, de környező népek felkutatása szintén abbamaradt.” – írja Kodály 1923-ban.⁹ Ezért meglepő, hogy Bartók terep kutatásait a trianoni változások után is elsősorban Erdélyben szerette volna folytatni, többek között székely területeken is, de ebben több külső és belső tényező is megakadályozta. Érdemes felvillantanunk néhány idevonatkozó nyilatkozatát, illetve újságírók által tolmácsolt véleményét a korabeli sajtóból:

Feltett szándékom azonban, hogy rövidesen visszajövök Erdélybe és felkutatom az itteni rendkívül gazdag népies dalköltészet kiaknázatlan bőséges kincseit.

[Bartók] most az erdélyi székelyek és az oláhok között szeretné folytatni a kutatásokat és nagyon sajnálja, hogy nem juthat hozzá. A háború után sokáig nem lehetett az oláhok miatt, most pedig nem ér rá, mert egyéb dolgai vannak. Koncerteket kell adnia, koncertekre kell készülnie, mert kell a pénz.

Senki sem gyűjtötte még Háromszék megye rendkívül gazdag anyagát, és Udvarhelyszéken is bizonyára még sok felfedezetlen érték van, bárha Vikár itt fonográffal sokat gyűjtött. Ha ez a munka újra megindulhatna, elsősorban a magyar–román vegyes lakosságú községek népdal-

⁴ Vikár Béla 1943, 96.

⁵ Kodály Zoltán 1927/1982, 31.

⁶ Bartók Béla – Kodály Zoltán 1923, 5.

⁷ Demény János (szerk.) 1976, 120–123.

⁸ Bartók Béla, ifj. (szerk.) 1981, 229.

⁹ Kodály Zoltán 1923/1982, 97.

költészetére kellene figyelemmel lenni a kölcsönhatások megállapítása érdekében. Ez lett volna a következő célom, ha a világháború közbe nem jő.

... egész területek vannak, különösen Háromszékben és egyes román lakta vidékeken, ahol nem tudunk gyűjteni. Így aztán számtalan olyan kérdés maradt, amelyekre nem tudunk válaszolni.¹⁰

Bartók közvetlenül Amerikába való távozása előtt is kedvenc gyűjtőterülete iránt érzett erős nosztalgiát:

Szívem szerint most, így, nemrég még sajnó vállal, orvosi tanács ellenére, inkább Erdélybe indulnék népdalt gyűjteni. Mennék rázós, zörgős szekéren, hidegben és szélben, aludnék télen a szegény falu egyik kis házában „tisztán” szobájában, inkább ezt, mint menni kényelmes hajón, kényelmes országba. De hiába! Hiszen még Erdélybe sem mehetek.¹¹

Az 1960-as évektől tudományágként egyre jelentősebb eredményeket felmutató magyar néptánc kutatás, amely a Kárpát-medence egészére, annak több etnikumára kiterjesztette figyelmét, ezen belül szintén kiemelt jelentőséget tulajdonít az erdélyi hagyományak:

A magyar tánc kincs történeti múltja és fejlődésének feltárása szempontjából legjelentősebb terület a keleti, illetve erdélyi tánc dialektus. A régies vonásait máig megőrző, de ugyanakkor rendkívül fejlett erdélyi tánc kultúra értelmezése útján tánc történetünk sok homályos pontjára derülhet még fény, amelyet a gyér forrásanyaggal rendelkező tánc történeti kutatások önmagukban nem világíthatnak meg. Sok kérdésre a mai Magyarország részletesen felkutatott tánc anyagának vizsgálata önmagában nem adhat választ, mert a 18–19. század folyamán kialakuló egységes, új magyar tánc stílus, a verbunk és a csárdás a magyar nyelvterület központi részén egyeduralomra jutott, s századunk elejére szinte teljesen kiszorította, elborította a régebbi tánc rétegek maradványait.

Az erdélyi tánc folklor – különleges földrajzi és történeti helyzete révén – nemcsak a magyar és román, hanem az egyetemes európai művelődéstörténet számára is értékes forrást jelent. A késő középkori Nyugat-Európából hódító útjára induló és a reneszánszban kiteljesedő európai párostánc-divat hatásának korai áramába Erdély utolsó, délkeleti állomásként még intenzíven bekapcsolódhatott. Ez a divathullám a balkáni népeket a török hódoltság miatt már kevésbé érinthette.¹²

A magyar tánc kutatás ugyanakkor rámutatott az addig kiemelten kezelt tömbmagyarsági területek (Kalotaszeg, Székelyföld) polgárosultabb voltára is,¹³ s figyelmét az akkor újonnan feltárt erdélyi vidékek (Mezőség, Gyimes, majd a Maros-Küküllők közti terület) felé irányította. Így különösen a Székelyföld, valamint a dél- és észak-erdélyi szóránymagyarság táncainak és tánczenéjének mélyebb kutatása késett a nyolcvanas évekig. 1982-ben Martin, az időközben elért számottevő eredmények ellenére megállapítja:

A különösen sokrétű és kisebb dialektusokra tagoló erdélyi magyar népi kultúrát ismerjük a legkevésbé [...] A napjainkra egyre inkább feloldódó különbségek sürgős számbavétele a folklórkutatások történeti értelmezéséhez nélkülözhetetlen.¹⁴

Vargyas Lajos, aki az 1980 előtti gyűjtések alapján átfogó összefoglalást tudott nyújtani a magyar népzene egészéről,¹⁵ 1986-ban megállapítja, hogy további gyűjtésre különösen érdemesek „a környező országokban levő magyar nyelv szigeteket”, amelyek a történelmi Ma-

¹⁰ Wilhelm András 2000, 66, 79, 85–86, 132.

¹¹ Idézi Lajtha László 1947/1982, 275.

¹² Martin György 1970–1972, 220–221.

¹³ Martin György 1970–1972, 230, 238.

¹⁴ Martin György 1982, 205.

¹⁵ Vargyas Lajos 1981.

gyarország keretein belül is „archaikus hagyományt” őriztek, s ahol „most ez a hagyományörzés még erősebb, mert náluk nem megy oly rohamosan végbe a kultúra-váltás, mint nálunk. Így aztán Erdélyben, Moldvában, de még a Felvidéken, Szlovákiában is bőven van gyűjteni való.¹⁶

Bár mind az archívumokban tárolt, mind a publikációkban közreadott, Erdély különböző tájairól gyűjtött népi tánczenei anyag tekintélyes mennyiségű, a terület gazdagságához képest ez a mennyiség nem kielégítő. S itt nemcsak a tánczenei repertoárban található dallamtípusokra gondolok, amelyekből eddig csak a vokállissal evidens módon egyezők kerültek tipizálásra, hanem arra a tényre is, hogy az instrumentális jellegből adódó gazdagabb technikai lehetőségek miatt a hangszeres zene sokkal változatosabb formákat ölt, mint a vokális népzene, ezért bármely hangszeres dallamtípusnak a megfelelő dokumentálásához sokkal több variáns felgyűjtése szükséges. Másrészt a magyar népzene kutatás kezdeti időszakára jellemző dallamcentrikus, repertoárfelmérő gyűjtések túlsúlya miatt viszonylag kevés olyan információs anyag került rögzítésre, amely a népi tánczene dallamtól független jellegzetességeinek megragadásához szükséges. A feltárást gátló tényező az is, hogy a hivatásos archívumok és magángyűjtemények hang- és mozgókép-felvételeinek jelentős része, különösen a hangszeres zene, így a tánczene is, lejegyzetlen, feldolgozatlan, s ezért nincs kellőképpen jelen a kutatás vérkeringésében.

A fentieket összegezve kimondhatjuk, hogy a magyar népi kultúra egésze és annak interetnikus kapcsolatai szempontjából rendkívüli jelentőségű terület Erdély. A hagyományörzés viszonylag magas foka miatt a területileg és műfajilag erősen differenciált polgárosulási tendenciák nem egyformán hatottak, ezért az erdélyi népzene, s különösen a népi tánczene, illetve maga a tánc egészen a legutóbbi időkig kutatható volt, s részben még ma is az.

Az erdélyi népi kultúra egységessége és tagoltsága

A politikai köznyelv a korábban Magyarországhoz tartozó, a trianoni békeszerződéssel Romániának ítélt teljes területet szokta Erdélynek nevezni, ez természetesen néprajzilag nem indokolt. A néprajzi szemlélet a történeti Erdélyből indul ki, amely a Kárpát-medence földrajzilag jól elkülönülő keleti szeglete, a Keleti- és a Déli-Kárpátok, valamint az Erdélyi Középhegység által közrefogott területen.

Természetes, hogy egy földrajzilag ennyire zárt terület nagy valószínűséggel kulturálisan is egységet képez. Ezt az egységet erősítette a történelem folyamán a többször eltérő mértékű közigazgatási különállás (vajdaság a magyar királyság részeként, fejedelemség török fennhatóság alatt, nagyfejedelemség, mint Habsburg koronataromány). A fejedelemség kialakulásának kezdetétől Erdély, viszonylagosan zárt területként, kulturális szempontból külön fejlődési utat járt be a többi magyarlakta területekhez képest. A románság fokozatos számbeli növekedése és földrajzi terjeszkedése révén az erdélyi magyarság elszakadt az összefüggő magyar nyelvterület központi részétől, ami a regionális sajátosságok hangsúlyozódásának kedvezett. Később újra hatottak egységesítő tényezők is, mint például a Habsburg Birodalom állandó hadseregének felállítása nyomán kialakult zenész-táncos katonatorzások, majd nagyobb mértékben a kiegyezés és az első világháború közötti „béke-évek”-ben a központi területekről szétszűrő divathullámok, ám ezek az új hatások Erdélyben többnyire szelektív módon és a korábbi hagyomány feladása nélkül érvényesültek. A polgárosító hatások elsősorban az erdélyi tömbmagyarságot (Székelyföld, Kalotaszeg)

¹⁶ Vargyas Lajos 1986/1999, 110.

érintették, a Mezőségen, a Maros-Küküllők közén és Dél-Erdélyben élő szórvány- és szigetmagyarságot késleltetve és töredékesen érték el ezek a hatások, ezért nagyrészt tovább őrizte a hagyomány korábbi állapotát, illetve az újabb hatásokat szervezesebben tudta abba beépíteni.

A magyar folklórtradíció belüli elszigetelődésnek kedvezett az anyaországtól való trianoni elszakadás, amely által mérséklődött a központi területeket a 19. század óta erőteljesebben elárasztó városi divathatások Erdélybe való továbbterjedése. A második bécsi döntés után, Észak-Erdély visszacsatolásával újra hatottak egységesítő tényezők (pl. irredenta szövegű dalok terjedése, a népies műdal és az új stílus ismételt beáramlása, nem erdélyi régi stílusú dallamok terjedése iskolai úton, Gyöngyösbokréta hatása stb.), de ez mindössze négy évig tartott.¹⁷

A kommunista diktatúra első évtizedeiben az akkori ideológia, szovjet mintára, a „szocialista kultúra” részének tekintette a néphagyományt, Erdélyben is tömegével jöttek létre népzene- és néptáncegyüttesek, ám ezek nem a folklór eredeti formájában való fennmaradását segítették, hanem a gyakran versenyszerű színpadi megjelenésre koncentráltak. Az 1960-as évektől az eredeti folklór nyújtotta hagyományos rituális és szórakozási formákkal szemben nyugati hatásra megjelentek a könnyűzene újabb irányzatai (beat forradalom), amelyek a korabeli ifjúság izlését nemcsak a zene- és táncművelés szempontjából alakították át, hanem a ruházat, a viselkedésmód átformálásával, az idősebb generációhoz való kötődés fellazulásával gyökeres változásokat hoztak. Míg Magyarországon ez az átalakulás elsöprő hatással érvényesült,¹⁸ Erdélyben szelektívebben, hiszen a rendszer tiltásai, a technikai elmaradottság nehezítették a hatások maradéktalan érvényesülését, különösen eldugottabb falusi környezetben.

A diktatúra utolsó évtizedében a romániai nemzetiségi intézmények fokozatos visszahúzó hatása, majd megszüntetése, különösen a magyar rádió- és televízió adások betiltása meghosszabbította a helyi hagyomány túlélési esélyeit, hiszen a külső hatások csökkenésével fennmaradhattak a helyi kulturális önállóság egyes formái. Ezt fokozta a korszak erős gazdasági recessziója, ami miatt a szegényebb paraszti rétegeknek nem állt módjukban költségesebb megoldásokat választani a hagyományos táncalkalmak zenei kiszolgálására (városi cigányzenekar, könnyűzenei együttes szerződtetése), be kellett érniük a hagyományos formákkal (például helyi hegedű-ütőgardon együttes Felcsíkon, Gyimesben stb.).

Az uniformizáló hatások ellenére, a táj földrajzi sokszínűsége, az etnikumok egymásba ékeltsége igen tagolttá teszi Erdélyt, ami miatt viszonylag kis területei eltérő sajátosságokat mutatnak, akár szomszédos vidékekhez képest is. A belső differenciáltság irányába hatott Erdély egyes népcsoportjainak több évszázadon keresztül tartó rendi különállósága (székelyek, szászok, kismemesi falucsoportok a vármegyei magyarság körében), ugyanakkor a belső tagoltság fokát csökkentette ezeknek a privilégiumoknak az időleges megvonása vagy végleges megszűnése.

A pontos behatárolás nehézségei

A markáns természetes határok ellenére néhány szakaszon az erdélyi nagytáj pontos körvonalazása nagyobb körültekintést igényel. Így a terület észak-nyugati részén az Alföld felé kiszélesedő domb-, majd síkvidék földrajzilag nem határolódik el élesen sem az Alföldtől,

¹⁷ Utóbbiról lásd: Pálfi Csaba 1970, 1981; Karácsony Zoltán 1997.

¹⁸ Losonczi Ágnes 1969, 138–152.

sem Erdélytől. A történelem folyamán több évszázadon keresztül, többnyire Partium néven közigazgatásilag Erdélyhez csatolt, gyakran változó nagyságú területek észak-keleti részéről van szó, amelyen a Szilágytság, Szamosköz, Krasznaköz, Érmellék, Bányavidék, Lápos mente, Kővár vidéke, Bükkalja néven ismert néprajzi tájak találhatóak. Ez a vidék nemcsak földrajzilag, hanem néprajzilag is átmenetet képez Erdély és az Alföld között.¹⁹

A Maros Erdélyből kivezető völgyszakasza román lakosságú, ezért az erdélyi magyarság jól meghatározható dél-nyugat erdélyi néprajzi tájait a Hunyadi-medencének az Árpád-kor óta honos magyar szórványai, az 1888–1910 között Déva környékére telepített bukovinai székelyek, valamint a 19. század második felétől kezdve kialakult bányásági (Zsil-völgyi) székely telepek képezik.²⁰

Szintén átmeneti területnek számíthatnak esetenként a Kárpátok viszonylag későn benépesült hegyszorosai, mivel a betelepedés rendszerint mindkét irányból történt (keleten a Radnai-, Borgói-, Tölgyesi-, Gyimesi-, Ojtozi-, Bodzai-szoros, délen a Tömösi-, Törösvári-, Vöröstoronyi-, Szurdoki- és Vulkáni-szoros). A kései benépesülés okai a korábbi évszázadok hadi eseményeinek viszonylagos gyakoriságával magyarázhatók, elsősorban az ismétlődő tatárjárásokkal, amelyek a 17. század végén kezdtek megritkulni, s ezáltal a hegyszorosokon átvezető kereskedelmi utak is biztonságosabbakká váltak. Az így keletkezett települések többsége a Kárpátokon túli román tájegységek erdélyi nyúlványai, amelyek néha a szorosokon túl, mélyebben is beékelődnek Erdélybe, fokozatosan keveredve az erdélyi románok és magyarok településeivel. Ezért a szorosok közelében fekvő erdélyi román falvak egy részére a szomszédos moldvai vagy havasalföldi tájak néprajzi sajátosságai a jellemzőek, míg a kevert területeken például egy-egy tisztán román lakosságú település egyaránt őriz moldvaias és erdélyies sajátosságokat. Ez a tánc- és tánczene esetében jól nyomon követhető például a Maroshévíz környéki román falvakban, ahol a balkáni eredetű kötöttebb körtáncok és a Kárpát-medencei improvizatív párostáncok egyaránt jelen vannak. Magyar vonatkozásban a Gyimesi-szoros felső szakasza képez összefüggő tájegységet, amelynek lakossága nagyrészt csíki székely kirajzás, kiegészülve háromszéki, udvarhelyi, gyergyói és moldvai telepekkel.²¹

Erdély, mint néprajzi nagytáj

Részben a jelzett demográfiai okokból, amelyek még kiegészülhetnek itt nem részletezendő újkori telepítésekkel is,²² részben az egyes tájak kutatótsági szintjétől és a kutatói szemlélet-től függően, a néprajz különböző ágainak szakemberei többféleképpen is értelmezik Erdély néprajzi határait, illetve belső tagolódását.²³ Bátky Zsigmond 1905-ben publikált „futólagos néprajzi áttekintés”-ében található „politikai felosztás” az akkori Magyarország magyarok által lakott tájait hét régióba sorolja, köztük az utolsó „a Királyhágón túl”. Ezen belül székely és magyar „népfajtákat” különböztet meg. A székelyek közé számítja a hétfalusi csángókat is, a gyimesiekéről nem ejt szót. Bár kiemeli a nem székely erdélyi magyar tájak közül Kalotaszeget, figyelemre méltó, hogy „nevezetesebb szigetek”-ként említi Alsó-Fehér vármegyét, Kolozsvár környékét és a Kis-Küküllő mentét. Nem tesz említést viszont a Mezőségről és

¹⁹ Barta Gábor 1987, Kós Károly 1957, Kósa László – Filep Antal 1983, 134, 138, 180–181.

²⁰ Kós Károly 1957, Kósa László – Filep Antal 1983, 66, 82, 120–121.

²¹ Antal Imre 1992, 5–50.

²² Vö.: Andrásfalvy Bertalan 1989.

²³ A földrajzi szemlélet alkalmazását a néprajztudományban részletesen áttekinti Keményfi Róbert 2004. Lásd még az ott felsorolt irodalmat.

más észak-erdélyi szórványokról, a Szilágyságot pedig nem a „a Királyhágón túli”, hanem „a Tisza balpartja” elnevezésű régióba sorolja. Ugyanakkor megállapítja, hogy „az egész erdélyi rész a néprajz klasszikus földje”. Moldva kihagyása nyilván azzal magyarázható, hogy tanulmánya egy olyan gyűjteményes kötetben jelent meg, amely vizsgálódása tárgyát az akkori Magyarországra, mint politikai alakulatra korlátozta.²⁴

Viski Károly – aki 1933-ban elsőként próbálta nagyobb egységekbe foglalni a már jó száz éve az irodalomban fölbukkanó kisebb magyar néprajzi tájakat, népcsoportokat – öt nagy egységet határoz meg, előrebozsátva, hogy ezek között „átmenetek mutatkoznak”: Dunántúl, Felföld, Alföld, Erdély, Moldva (Bukovinával együtt, de a Déva melletti bukovinai telepkeket, sőt az al-dunai székelyeket is Erdélyhez sorolja). Rendszerezésében a Fekete-Körös völgye az Alföldhöz, a Szilágyság a Felföldhöz került besorolásra. Erdélyen a mellékelt térkép szerint a történelmi Erdélyt érti (Gyimesselel együtt), ám a felsorolt belső csoportok között nem szerepel a Maros-Küküllők közti nagy terület magyarsága, a Kis- és Nagy-Szamos melléke, a Felső-Maros és a Sajó mente, sem a dél-erdélyi magyar szórványterület.²⁵

Balassa és Ortutay monumentális néprajzi összefoglalása „négy nagy vidékre” osztja „a Kárpát-medencének azt a részét, ahol magyar anyanyelvű lakosság él” (Dunántúl, Felföld, Alföld, Erdély), majd utóbbinál, tárgyalja az Érmelléket („alföldi jellegű, de ettől megkülönbözteti jeles szőlőművelés”), a Szilágyságot („sok vonatkozásban az Alföld felé kapcsolódott, de már dominálnak az erdélyi vonások”) s az alföldies viseletű Fekete-Körös völgyi magyarokat, akiknek műveltsége „sok vonatkozásban Kalotaszeg és Erdély belső része felé utal”. Ugyancsak Erdélyen belül ejtenek szót a gyimesi és a moldvai magyarok népi kultúrájáról.²⁶

Kósa László a magyar népi kultúra táji megoszlását bemutató munkájában a Szilágyságot és a Fekete-Körös völgyét az Alföldön belül ismerteti, Erdélyt és Moldvát egy fejezetbe vonja össze, azon belül Moldva Bukovinával együtt, Gyimes pedig önállóan képez egy-egy alfejezetet. Erdély belső tájait így sorolja külön alfejezetekbe: 1. Kolozsvár–Hóstát; 2. Torda, Aranyosszék, Torockó; 3. Kalotaszeg; 4. Barcaság és Háromszék; 5. Csik, Kászon, Gyergyó, Udvarhelyszék, Marosszék; 6. a Küküllők mente, Nagyenyed–Gyulafehérvár vidéke, dél-erdélyi szórványok; 7. Mezőség, észak-erdélyi szórványok; 8. Gyimes; 9. Moldva és Bukovina. Ugyanakkor felhívja a figyelmet az utóbbi kettő közötti elterésre, különösen a polgárosultság vonatkozásában, amellyel a két táj lakói közötti kapcsolatok hiányát is magyarázza. Beosztásából láthatjuk, hogy immár kitér több olyan vidékre is, amely a korábbi összefoglalásokból jobbra hiányzott. Megállapítja, hogy a Felső-Maros menti települések (Szászrégentől északra és délre, a Székelyföld történelmi határáig) nem tartoznak Marosszékhez, lakói nem vallják magukat székelyeknek, bár „sem anyagi, sem szellemi kultúrájuk nem választja el őket a történetileg marosszéki községektől”, ugyanakkor Marosszéknek a Mezőségre eső részén a székelységhez való tartozás tudata még sokáig fennmaradt a szabad parasztok és a jobbágság közötti rendi tagoltság megszűnte után is.²⁷

A belső tagolódás szempontjából lényegbevágó dr. Kós Károlynak egy korábbi írása, amely bár nem részletezi az egyes kistájak sajátosságait, felsorolja mindazokat, amelyeket a romániai magyar néprajzkutatás számon tart: 1. *Királyhágón túli (alföldi) néprajzi tájak*: Máramaros, Szamosköz, Krasznaköz, Nagykároly vidéke, Érmellék, Berettyómente, Szi-

²⁴ Bátky Zsigmond 1905, 208, 214–218.

²⁵ Bátky Zsigmond – Györfly István – Viski Károly 1933, 30–31.

²⁶ Balassa Iván – Ortutay Gyula 1979, 29, 39–40, 43.

²⁷ Kósa László 1998, 155–159, 319–344.

lágyság, Kraszna vidéke, Kővárvidéke, Bányavidék, Báródság, Feketekörösvölgy, Körös-köz, Bánság; 2. *Nyugat-erdélyi (vármegyei) néprajzi tájak*: Láposmente, Nagyszamosmente, Borsavölgye, Kalotaszeg, Erdőalja, Szék, Sajómente, Felsőmarosmente, Mezőség, Torockó, Aranyosszék, Hegyalja, Hunyad, Zsilvölgye, Küküllőmente (Víz mellék), Kisküküllőköze (Hegymegett), Hétfalu, Oltvidéki szórvány; 3. *Székelyföldi néprajzi tájak*: Marosmente, Nyáradmente, Erdőszentgyörgy vidéke, Udvarhely vidéke, Sóvidék, Homoródmente, Nyikómente, Erdővidék, Alsóháromszék, Felsőháromszék, Csík, Kászon, Gyergyó, Gyimes; 4. *Moldvai csángó néprajzi tájak*: Tatros völgye, Bákó vidéke, Román vidéke²⁸ (201. l.).

A belső tagolódás a néprajztudományon belül igen szerteágazó problémakört vet fel, amelyre itt most nem térek ki, csupán példaként említem Kalotaszeg esetét, amelynek behatárolását különböző kutatók különbözőképpen látják, akár csak azokat a falucsoportokat, amelyeket a Mezőség, Aranyos vidék vagy a Kis-Szamos völgy vonatkozásában átmeneti területeknek lehet tekinteni.²⁹

Érdekes eredményre jutott nemrégiben Borsos Balázs a Magyar Néprajzi Atlasz több mint 400.000 adatán végzett számítógépes klaszteranalízis segítségével. Eszerint az Alföld észak-keleti részei, Kárpátalja, Partium, Bánság kultúrája nem annyira az Alföldhöz, mint inkább a Felföldhöz kapcsolódik. Erdélyen belül egy nyugati és egy keleti övezetet határoz meg a klaszteranalízis, amely nem azonos a székely – nem székely felosztással, hiszen észak-dél irányú határvonala kettévágja a történelmi Maros-Torda és Kis-Küküllő vármegyéket. Belső tagolódás tekintetében a nyugat-erdélyi övezet tovább tagolódik egy Szamosvölgyi és egy Maros-völgyi kistérségre, illetve a kelet-erdélyi a történelmi székely székek beosztását nagyrészt mellőzve három alegységre: 1. Csík, Gyimes, Gyergyó; 2. Háromszék, Kászon, Olt mente; 3. Kelet-Marosszék, Udvarhelyszék. Mint maga Borsos Balázs is megállapítja, a korábbi felosztásokhoz képest eltérő eredményeket részben a Magyar Néprajzi Atlasz adatgyűjtési sajátosságai, illetve a klaszteranalízis alkalmazásának módszertanai is okozhatták.³⁰

Erdély a népzene kutatás szemléletében

A népzene és a néptánc tekintetében is többféle kutatói tájszemlélettel találkozunk. Bartók volt az, aki a magyar népzenei dialektusterületek nagyvonalakban máig érvényes módon való meghatározásakor Erdélyt negyedik zenedialektusként körvonalazta, hozzászámítva Bukovinát is. A táji tagolódás differenciált értelmezésének jogosságára utal az a megjegyzése, hogy „zenedialektusbeli eltérések csak az ún. régi stílus dallamanyagában észlelhetők”.³¹ Ezzel áll összhangban Kodálynak egy nem publikálásra szánt feljegyzése is: „a három magyar területen: nyitra-gömöri, dunántúli és erdélyi pentatonika-típusok egész élesen megkülönböztethetők”.³² Közös kiadású erdélyi népdalgyűjteményük bevezetője szerint a közreaddással szándékuk „a régi, kiveszőben levő erdélyi dallamstílus” bemutatása, amely „a székelységre és a vele szomszédos magyar területre – a Szilágyságra, Kalotaszegre – szorult”, Bukovinában is megőrződött, s „valamikor meglehetett a magyarság egész területén”.³³

²⁸ Kós Károly 1957.

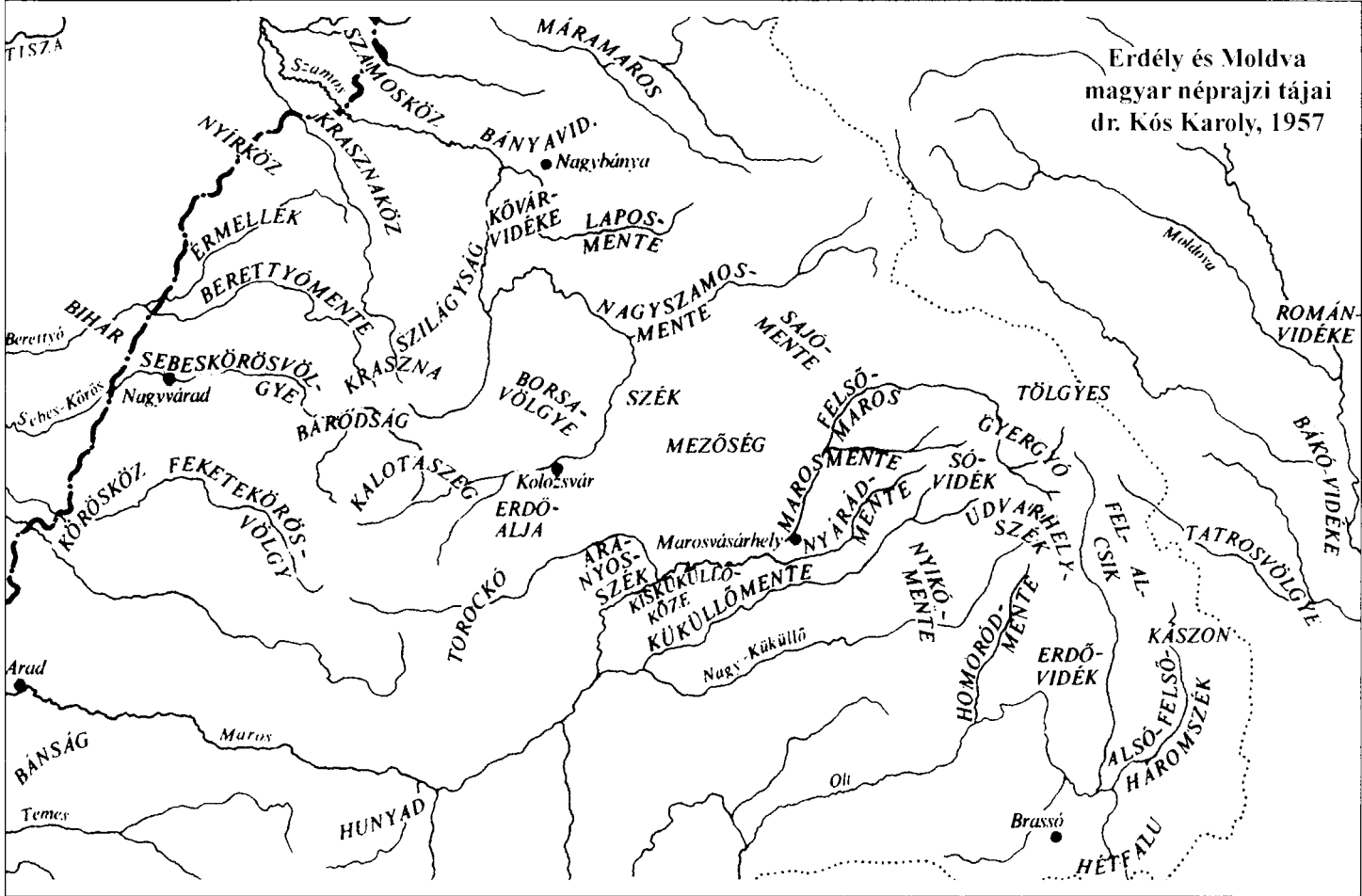
²⁹ Részletesen lásd Balogh Balázs – Fülemile Ágnes 2004, 11, 15–25, 96–107, 122–127.

³⁰ Borsos Balázs 2003, 40, 50, 54–56.

³¹ Bartók Béla 1924/1966, 105.

³² Kodály Zoltán 1993, 172.

³³ Bartók Béla – Kodály Zoltán 1923, 5–6.



Erdély és Moldva magyar néprajzi tájai
dr. Kós Karoly, 1957

Zeneturományi dolgozatok 2004–2005

Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a népráncutatis újszemléletében

Ekkor még a moldvai magyarság népzeneje ismeretlen volt Bartók számára, bár többször hangoztatta: szándékában áll, hogy körükben kutatásokat végezzen. Levelezésének, írásainak idevonatkozó részleteit Domokos Pál Péter gyűjtötte össze.³⁴ Ezt még kiegészíthetjük Bartóknak egy, a családi levelezését közreadó kötetben megjelent levelének részletével, amelyet édesanyjának írt 1914. június 2-án: „Pár hét múlva hazajövök; itthon pihenek 2–3 hétig és csak aztán megyek Moldvába 3–4 hétre. Bukarestből már ígértek ajánlólevelet. Remélem lesz foganatja. Ott Moldvában van vagy 20 magyar falu. Talán el sem jutok valamennyibe”.³⁵ Ez az utazás azonban nem valósult meg. Béla fia emlékei szerint

Az 1919-ben Magyarországra bevonult román hadsereg több katonáját beszállásolták hozzánk és köztük volt egy Csicsó Mihály nevű moldvai csángó, aki több bajtársát is elhozta. Ezekkel apám nagy kedvvel foglalkozott és régies magyar nyelvüket, valamint népdalismere-tüket rögtön tanulmányozni kezdte.³⁶

Moldvai népzenevel való találkozásra Bartóknak a Pátria-felvételek alkalmával, a Magyar Rádió budapesti stúdiójában nyílt újból alkalma, 1938. május 27–28-án.³⁷ Az általa ismert kevés adat birtokában nem nyilatkozott arról, hogy Moldvát, Bukovinához hasonlóan, a negyedik dialektusterülethez számítaná-e vagy sem.

Veress Sándor 1930 nyarán végzett gyűjtése beszámolójában számos Moldvára jellemző sajátosságot említ (rég stílus túlsúlya, csak erre a vidékre jellemző dallamok, csoportos formában is díszített előadásmód, román hatás stb.), de további több éves kutatómunka elvégzését tartja szükségesnek a terület zenéjének mélyebb feltárásához.³⁸

Lükő Gábor 1936-ban megjelent monográfiája több kulturális vonás együttes vizsgálata alapján a moldvai magyar anyanyelvű népe sségben belül egy székely csoportot és egy, a Szamos völgyéből származtatható magyar réteget különít el. A két csoport zenéje között viszont nem talál dialektális eltéréseket. Ezt azzal magyarázza, hogy a korabeli ismeretek szerint a magyar népzene „Erdélyben sincsenek egymástól eltérő dialektusai”, ugyanakkor rámutat a Nagy-Szamos völgyi magyarság népzenejének, mint a moldvaiakéval összehasonlítható anyagnak a feltáratlanságára.

Moldva önálló, ötödik zenedialektusként való kezelését Domokos Pál Péter kezdeményezte 1941-ben, helyszíni és filológiai kutatásai eredményeit közreadó könyve harmadik (bővített) kiadásában, elsősorban a dalok szövegeire hivatkozva:

Az ötödik zenedialektus mellett tudatosan és következetesen kitarok. A közlendő énekek dala ma és szövege szerves egység. A szöveg miatt a moldvai dallamanyag nem olvasható be a IV. zenedialektus-területbe.³⁹

Jagamas János a Bukaresti Folklórintézet Kolozsvári Osztályának megalakulása (1949) és 1955 között végzett terepmunka során kialakult gyűjteményre alapozva – amelyről előzetesen megjegyzi, hogy „még távolról sem teljes ahhoz, hogy megállapításainkat véglegesnek tekinthessük” – új képet rajzol a romániai magyar népzenei dialektusokról. Megállapítja, hogy Moldva önálló dialektusként való kezelése megalapozott, de belső egységességét

³⁴ Domokos Pál Péter 1981, 7–10.

³⁵ Bartók Béla, ifj. (szerk.) 1981. 230.

³⁶ ifj. Bartók Béla 1955, 282. Uő. 1981, 172. lapon úgy pontosít, hogy egy Bákó környéki zászlóalj hat katonájáról van szó, akiktől Bartók moldvai népdalokat gyűjtött.

³⁷ Domokos Pál Péter 1981, 10–12. Lásd még Bartók nyilatkozatát a kolozsvári *Keleti Újság* 1933. december 19-i számában, illetve a *Rádió Újság* 1941/41. számában (Wilheim András 2000, 134, 214).

³⁸ Veress Sándor 1931.

³⁹ Domokos Pál Péter 1941, 242. A moldvai magyar zenedialektus kérdéseire lásd még Jagamas János 1957, 1977, 1984; Szalay Olga 1988; Pávai István 1995, 2002.

megkérdőjelezi, fölveti az alldialektusokra való tagolódás lehetőségét. Ugyanezt tényszerűen állapítja meg a IV. dialektusterület (Erdély) esetében, bár megfogalmazásában Erdélyen belül nem alldialektusok, hanem dialektusok szerepelnek. Ezek közül kiemelt helyen áll a Mezőség, de „kiterjedésének határai és az azon belül gyanítható eltérések még nem tisztázódtak”. Megjegyzendő, hogy a széki zene, s egyúttal a mezőségi magyar népzene felfedezésekor – hiszen Bartók elsősorban román vonatkozásban említi a Mezőséget – Lajtha már feltételezte egy északi és egy déli mezőségi dialektus létezését, aminek megerősítését a későbbi gyűjtésektől várta.⁴⁰

Erdélyen belül a másik, Jagamas szerint jól elkülönülő terület Enyed–Marosludas vidéke. A korábban már sokat tárgyalt Kalotaszeg és Székelyföld Jagamasnál is jelen van, de utóbbin belül gyakran még az egy székhöz tartozó fiúszékeket is külön tájegységeknek tekintik (Gyergyó, Csík, Kászon). Szemlélete határozottan a kisebb dialektusterületek körvonalazásának kedvez. Ezt láthatjuk egy később kiadott kötete végén közölt, a gyűjtőpontokat felsoroló statisztikából is, amelyben az alábbi romániai magyar tájegységek szerepelnek: Moldva, Gyimes, Kászon, Csík, Gyergyó, Udvarhely, Marosszék, Marosludas–Nagyenyed vidéke, Mezőség, Nagy-Szamos völgye, Kalotaszeg, Szilágyság, Szatmár vidéke, Bihar, Arad vidéke. A fentieket Jagamas az énekes anyag statisztikai elemzése alapján állapítja meg. Figyelemreméltó az a megjegyzése, hogy „hangszeres népzene-kutatásunk [...] hiányossága sokkal nagyobb fokú, mint énekes népzene-gyűjtésünké, és mert ennek az anyagnak túlnyomó többsége lejegyzetlenül, csak magnetofonfelvételen van meg, ezért tanulmányozásáról és a dialektusbeli esetleges eltérések feltárásáról le kell mondanunk”.⁴¹

Jagamas megjegyzése sajnos közel ötven év múltán is érvényes a kolozsvári Folklorintézet vonatkozásában, hiszen tudomásunk szerint az 1950-es években oda bekerült hangszeres gyűjtések ma sincsenek teljes egészében lejegyezve, sőt kéziratban maradt Jagamasnak *A hazai magyar népi táncmuzsika és hangszeres zene kutatásáról* című, 1971-ben keletkezett összegzése is, amelyből többek között a korabeli hangszeres gyűjtések földrajzi és mennyiségi adatairól is tájékozódhatnánk.⁴²

Olsvai Imre a magyar népzene-ről írt, 1979-ben publikált, majd 1998-ban újraközölt összefoglalójában *A zeneanyag vízszintes és függőleges tagozódása* című fejezetben nem tesz említést Jagamas szemléletmódjáról, bár irodalomjegyzékébe fölveszi Jagamas 1956–57-es vonatkozó tanulmányának 1977. évi magyar nyelvű kiadását.⁴³ Ugyanott Olsvai a négy bartóki zenedialektus ismertetése után megjegyzi: „A dialektusbeosztás is differenciálódott [...] 1955–1960-ban a strofikus dallamok sajátosságai alapján Borsai–Hajdu–Olsvai–Járdányi a következő tájegységeket állította fel: Északnyugat, Észak, Északkelet, Dunántúl, Szlavónia, Alföld, Mezőség, Székelyföld, Moldva”.⁴⁴

Járdányi Pál 1961-ben megjelent, a magyar népdaltípusokat bemutató kétkötetes kiadványában azzal indokolja a földrajzi mutató mellőzését, hogy a gyűjtések földrajzilag nagyon egyenlőtlenek, „sok dallamról ugyanis bizonyosra vehető, hogy csak *véletlenül* nem került elő innen vagy onnan. Ha buzgón kutatunk utána, bizvást megtaláljuk” (Járdányi kiemelése). Mivel azonban a közölt dallamok gyűjtési adatai nem kerültek be a kiadványba,

⁴⁰ Bartók Béla 1934/1999, 225–226; Lajtha 1954, 4.

⁴¹ Faragó–Jagamas 1954, 49–50; Jagamas János 1956, 1957, 1977; Jagamas–Faragó 1974, 356–358.

⁴² Almási István 1984, 236.

⁴³ Jagamas János 1956, 1957, 1977.

⁴⁴ Olsvai Imre 1998, 527. A felsorolt szerzőkkel arra az 1955-ben összeállított tipuskötetre utal Olsvai, amely előzményét képezte Járdányi tipusköteteinek, de sosem jelent meg. Lásd Járdányi Pál 1961, I. 7; Olsvai Imre 2004, 206–207.

Borsai Ilona lektori észrevétele hatására egy földrajzi tájékoztatóban adta meg mindegyik dallamtípus elterjedtségét. Ennek érdekében a nyelvterületet „a nyelvjárásokhoz hasonló egységekre”, szükség esetén azoktól eltérő módon, a következő népzenei dialektusokra bontotta: északnyugati, palóc, északkeleti, székely, mezőségi, alföldi, dunántúli, szlavóniai. A két erdélyi tájegység esetében pontosabb eligazítást nem adott. Mezőség alatt vélhetően az összes nem székely vidéket érti, a székelybe pedig Bukovinát és Moldvát is belevette, hiszen tipikusan ezekre a területre jellemző dallamok (*A citrusfa levelestől ágastól, Megvirágozott a diófa*) székelyként szerepelnek a földrajzi tájékoztatóban. Így természetes, hogy szemléletében Gyimes is a székely dialektus része.⁴⁵

Járdányi javaslatára a *Magyar Népzene Tára* ötödik kötetében (1966) a sirató-dallamok földrajzi rendben kerültek közreadásra, öt vidékre sorolva: I. Palóc-vidék, II. Dunántúl, III. Közép-Alföld, IV. Felső-Tisza vidéke, V. Mezőség, székely és csángó vidék. Az V. csoportban közölt siratók szilágysági adatokkal kezdődnek, majd kalotaszegi, Nagy- és Kis-Szamos völgyi, Sajó- és Felső-Maros melléki adatokat is találunk, amelyeket minden bizonnyal mezőségieknek tekintettek a közreadók. Erdély nyolc déli vármegyéje egyetlen adattal sincs képviselve a kötetlen siratók gyűjteményében.⁴⁶

Ezt a hagyományt követte a magyar népzenei összkiadás sirató-kötetének egyik sajtó alá rendezője, Rajeczky Benjamin is, reprezentatív, 3×4 feketelemezről álló hanglezeműsorozatában. Az első két lemezalbumon (1969, 1972) a Mezőség tájmegjelölés egyszersmind a Szilágyságot, Kalotaszeget, a Kis-Szamos völgyét is magában foglalja (Dél-Erdély itt sincs képviseltetve, sőt a Felső-Maros és Sajó vidéke, valamint a Kelet-Mezőség sincs jelen). Ezekon kívül elkülöníti a Székelységet (egyetlen adat), a gyimesi csángókat, a bukovinai csángókat és Moldvát. A később megjelent harmadik lemezalbum (1982) esetében már csak az Erdély és Moldva megkülönböztetést használja, a gyimesi adatok Erdélynél szerepelnek, szilágysági viszont nem fordul elő a válogatásban.⁴⁷

Dobszay László *A magyar dal könyve* (1984) végén található *Földrajzi tájékoztató*ban a bartóki négy dialektusterületet említi, hozzátéve: „Ehhez járul még a Kárpátokon kívül élő magyarság két jelentős csoportja: a bukovinai és a moldvai magyaroké”. A továbbiakban megjegyzi: „Erdély sem egészen egységes terület. A Királyhágón inneni részek természetesen még az alföldi dialektushoz sorolhatók (Bihar, Szilágyság)”. Erdély többi tájegységeként a következőket említi: Kolozsvár-környék (Kalotaszeg, Mezőség), Székelyföld. Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy „a fönti leírás is igen durva a valósághoz képest. A földrajzi és népzenei határok viszonya sokkal szeszélyesebb”.⁴⁸

Dobszay László és Szendrei Janka a *Magyar népdaltípusok katalógusában* (1988) az egyes típusok ismertetése a földrajzi elterjedtségre is kitér. Az idevonatkozó számszerű adatok négy „földrajzi körzet” szerint vannak csoportosítva: „Dunántúl – Észak (Felvidék) – Alföld – Erdély + Moldva, Bukovina”. Külön említésre kerül azonban, „ha ezen belül a tájegységek kisebb részére vagy egyes megyékre jellemző a daltípus ismerete”. A katalógus alapjául szolgáló kéziratos Népzenei Típusrendben a típuson vagy altípuson belül a dallamváltozatok „a megyék előre megállapított sorrendjében, azokon belül a községek ábécés névsora szerint követik egymást”.⁴⁹

⁴⁵ Járdányi Pál 1961, I. 9, 37, 119, 227–232; II. 195–199; Olsvai Imre 2004, 206.

⁴⁶ MNT V 66–67, 541–739, 987–1041.

⁴⁷ Rajeczky Benjamin 1969 kisérfűzet 2–3, 1972 kisérfűzet 2–3, 1982 kisérfűzet 2.

⁴⁸ Dobszay László 1984, 569.

⁴⁹ Dobszay László – Szendrei Janka 1988, 42, 41.

A Rajeczkyét mennyiségileg és strukturáltság tekintetében is felülmúlja a *Magyar Népzenei Antológia* című nagyszabású hangzó kiadványsorozat, amelynek első albuma 1985-ben, az utolsó 2004-ben jelent meg. Falvy Zoltán sorozatszerkesztő az első album bevezetőjében mintegy harminc nagylemeznyi válogatást ígért a következő beosztásban: 1. A magyar nép tánczeneje (táncdialektusok szerint);⁵⁰ 2. Nyugati dialektusok (Kis-Alföld, Dunántúl, Szerémség); 3. Északi dialektusok (Mátyusföld, Zoborvidék, palócok, Északkeleti hegyvidék); 4. Középső dialektusok (Alföld, Tisza-vidék); 5. Keleti dialektusok: a) Székelység, Kalotaszeg, Mezőség, Gyimes, b) Moldva.⁵¹

A sorozat megjelenésének elhúzódása miatt a „Kelet” 2×3 hangkazettás albumon jelent meg, Sárosi Bálint és Németh István szerkesztésében. „Az 1950-es évektől kezdve, egész Erdély területéről nagy tömegben felhalmozódott magnetofonos gyűjtések ismeretében, ma a táji jellegzetességeket is árnyaltabban tudjuk megítélni.” – olvashatjuk az első erdélyi album ismertetőjében, amely szilágysági, kalotaszegi és mezősegi hangfelvételeket tartalmaz. A második album a „Székelyföld” címet viseli, ezen belül „Maros mente”, „Küküllők vidéke” és „Keleti székely megyék” csoportosításban került közlésre az anyag. Utóbbi természetesen magában foglalja a történelmi Csík vármegyéhez tartozó Gyimest is, továbbá kiegészül dél-erdélyi felvételekkel, mivel „zenei szájhagyomány tekintetében a Nagy-küküllő ill. Brassó környéki szórványmagyarság is a Székelyföldhöz sorolható”.⁵² A sorozat utolsó része immár egy 4 CD-ből álló album keretében jelent meg *Moldva és Bukovina népzeneje* cím alatt, Domokos Mária szerkesztésében. A bevezető szöveg indoklása szerint:

Ami a bukovinai magyarok népzenejét illeti: ez szerves része ugyan az erdélyi dialektusnak, bemutatását mégis helyesebbnek látszott inkább ide [Moldvához] helyezni (és nem az amúgy is igen gazdag Kelet I és Kelet II albumba), hogy elnyerhesse méltó helyét és rangját a magyar népzene egészén belül.⁵³

A magyar néprajzra vonatkozó kutatási eredmények nyolckötetes reprezentatív összefoglalásában Vargyas Lajos, a hatodik kötet *Magyar népzene* fejezetének szerzője külön alfejezetet szentel a dialektusok ismertetésének, amelynek elején konstatálja a magyar népzene egységességét „lényeges vonásai és főbb típusai tekintetében”. A dialektális eltéréseket „a régiségek megőrzése és az újítások elterjedése” révén előálló különbségek okozzák, ezért „vannak vidékekre jellemző – vagy jobban jellemző – stílusok és dallamtípusok is”. A bartóki négy dialektust kiegészítve az ötödikkel (Moldva) megállapítja, hogy ezek további „kisebb dialektusokra” [sic] tagolódnak. A Szilágyságot a harmadik dialektus (Alföld) Felső-Tiszavidék elnevezésű aldialektusához sorolja. A negyedik (Erdély) belül a kisebb dialektusok: Kalotaszeg, Mezőség, Székelység, Bukovina, az ötödik pedig „Gyimes és Moldva” együtt. *A Magyar Népzene Tára VIII.* kötetének bevezetőjében Vargyas a dallamtípusok elterjedtségét „Bartók négy dialektus-területe” szerinti sorrendben ismerteti, s ezeket így nevesíti: „I. Dunántúl, II. északi sáv, III. Alföld, IV. Erdély, Bukovina (Moldva).⁵⁴

1998-ban jelent meg az a hangzó album, amelynek szerkesztői célul tűzték ki, hogy két CD-lemeznyi keresztmetszetet nyújtsanak a magyar népzene egészéről, az öt népzenei dia-

⁵⁰ Részletezését lásd a következő, *A néptánc kutatás Erdély-értelmezései* című részben.

⁵¹ MNA I kísérőfüzete 5. A sorozatról s ennek kapcsán a népzenei dialektusterületekről 1995. május 6-án rendezett konferencia nyomtatásban megjelent előadásai: Tari Lujza 1995a, 1995b; Paksa Katalin 1995; Sárosi Bálint 1995; Pávai István 1995b, 2002.

⁵² MNA V és VI kísérőfüzetei.

⁵³ MNA VII 12.

⁵⁴ MNT VIII/A 7.

lektus szerint, amelyeket így határoznak meg: 1. Dunántúl, 2. Észak, 3. Alföld, 4. Erdély és Bukovina, 5. Gyimes és Moldva.⁵⁵ Paksa Katalin egy évvel később kiadott magyar népzene-történetében a zenedialektusok szerint tagolt földrajzi mutató ugyanezt az öt nagy területet sorolja föl, azzal a különbséggel, hogy Bukovina mellett Gyimest is Erdélyhez sorolja, amelynek további kisebb tájegységei: Szilágyság, Kalotaszeg, Mezőség és Székelyföld.⁵⁶

Népzenei szempontból Szilágyság Erdélyhez való tartozásának vitatottsága miatt fontos figyelembe vennünk Almási István véleményét, aki évtizedekig kutatta a területet, s közreadta e táj népzenei monográfiáját. Almási is hangsúlyozza a Szilágyság és az Érmellék elhatárolásának nehézségeit. Monográfiájában ezért az ún. Belső-Szilágy falvaira szorítkozik, megadva azokat a szélső településeket, amelyek ebbe még beletartoznak. Belső-Szilágyon belüli kisebb tájegységekként Tövishát, Kraszna környéke és a Felső-Berettyó mente szerepel, amelyek „sem a zeneélet formái, sem a dallamanyag tekintetében nem mutatnak jelentős különbségeket”. Legfontosabb számunkra Almásinak az a megjegyzése, hogy a részben szamosháti, részben bihari nyelvjáráshoz való tartozás, valamint a Felső-Tisza vidéki népzenei hatások ellenére „Belső-Szilágy a zenefolklór szempontjából az erdélyi népzenei dialektushoz tartozik”.⁵⁷

A néptánc kutatás Erdély-értelmezései

A magyar néptáncra vonatkozó első összefoglalások zömmel irodalmi adatok feldolgozására szorítottak, jobb esetben kevés recens anyagra is támaszkodva, de ez nem volt elég ahhoz, hogy a tájszemlélet is markánsan megjelenhessen bennük.⁵⁸ A táncdialektusok kérdéskörével behatóbban elsőként Martin György foglalkozott, aki a dialektusterületek meghatározásának szempontrendszerét is kidolgozta. „A 60-as évek derekára jutottunk el odáig, hogy megfelelő mennyiségű adat birtokában egy előzetes vázlatot készítsünk, amit később egyre pontosabban s részletezőbben igyekeztünk kidolgozni” – írja.⁵⁹ A magyar néptánc kutatás keretében a táncdialektusok kialakítása nyilván a zenedialektusok mintájára történt, ám a két tudományág fejlődése közötti időbeli eltolódás miatt a jóval fiatalabb tánc kutatás már kezdetben kifinomultabb rendszert alkotott, amely természetesen csak részben egyezik a zenedialektusokra vonatkozó, amúgy sem teljesen egységes, de fővonalában mégis összefüggő elképzelésekkel.

A hetvenes évek elején megjelent összefoglalásában Martin három nagy táncdialektust alapít meg: I. nyugati- vagy dunai, II. középső- vagy tiszai, III. keleti- vagy erdélyi. Utóbbin belül, „eddigi ismereteink alapján” hét „kisebb egység”-et különít el: 1. Kalotaszeg, 2. Mezőség, 3. Székelyföld, 4. Hétfalusi csángók, 5. Gyimesi csángók, 6. Bukovinai székelység, 7. Moldvai csángók. A Mezőségen belül három további „kisebb egység”-et határoz meg: 1. „a terület nyugati részén (Szamos- és Borsa-völgy)”, 2. „a terület déli részén a Maros balparti, a Maros- és Küküllő-közi ún. kutasföldi és a Küküllő-menti szórványmagyarság”, 3. „a kelet-mezőségi terület (Torda-Aranyos, Maros-Torda megyék, Sármás és Marosludas környéke) már a marosszéki székelység tánc kultúrájához jelent átmenetet”. A székelység táncainak ismertetésén belül a marosszéki táncrend két változatát említi, az egyiket Mezőbándról, a másikat Sár-

⁵⁵ Olsvai Imre – Rudasné Bajcsay Márta – Németh István (szerk.) 1998.

⁵⁶ Paksa Katalin 1999, 243–244.

⁵⁷ Almási István 1979, 7, 9–10, 16–17.

⁵⁸ Réthei Prikkel Marián 1924, Viski Károly 1937, Lajtha László – Gönyei Sándor 1943, Molnár István 1947, Kaposi Edit – Maác László 1958.

⁵⁹ Martin György 1980a 140.

patakról.⁶⁰ A két község közül a második nem a történelmi Marosszékhez tartozik, hanem a Felső-Maros mentéhez, lakói nem tartják magukat székelyeknek.⁶¹

Martin a marosszéki táncciklust részletesebben ismertető tanulmányában jelenik meg az a szemlélet, amely tánc szempontból indokoltan tartja Marosszéknek a Székelyföld többi részétől való elkülönített kezelését. „Ez a vidék a Mezőség és a Székelyföld átmeneti, vegyes lakosságú területe” – írja. Marosszék alatt nem csupán az azonos nevű történelmi székely szék területét érti, hanem a Maros Szászrégentől északra és délre eső völgyének falvait is, a Görgény vidékével együtt. A történelmi Marosszék ilyen irányú kiterjesztése hasonló az Erdély fogalom Trianon utáni bővüléséhez, amelybe az összes Romániához csatolt történelmi magyar területet beleértik, sőt gyakran a moldvai magyarokat is. Ennek a bővített Marosszék-értelmezésnek hasonló oka az 1876. évi megyerendezésben keresendő, amikor a székely székeket megszüntették, Marosszéket összevonták a történelmi Torda vármegye Szászrégen központú felkerületével, s ebből jött létre Maros-Torda megye.⁶² Martin szemléletében tehát Marosszék valójában Maros-Torda megyét jelenti. Talán ennek az értelmezésnek a kialakulásában az is közrejátszhatott, hogy akkoriban – mint maga is többször említi – a székelység tánc kultúrája és tánczenéje még kevésbé volt ismert, így az a tény is, hogy bár valóban sok hasonlóság mutatkozik a két szomszéd vidék, Marosszék és a Felső-Maros vidéke között, legalább ugyanannyira közel áll egymáshoz a történelmi Maros- és Udvarhelyszék is.⁶³

Martin György táncdialektológiai tájszemléletének további árnyalásához nagymértékben hozzájárult a Maros–Küküllők közötti terület feltárása, majd ennek külön táncdialektussá való nyilvánítása, s belső tagolódásának meghatározása:

„I. *A dialektus nyugati részét a délnek forduló Marosvölgy falvai, valamint az egyesült Küküllők torkolatvidéke jelenti*”; „II. *A dialektus középső, északi táját – Marosújvár, Marosludas, Radnót és Dicsőszentmárton között – Száraz-Vám-, Malozsa- vagy Ózd-völgye ill. Kutasföldre⁶⁴ vagy átfogóbban Felföld vagy Hegymegett néven emlegeti a vidék és a szomszédos területek népe*”; „III. *A harmadik keleti kisebb táj a Vizmellék: a Kis-Küküllő mintegy 70 km-es alsó völgyszakaszának falusora Balászfalvától Balavásárig*”.⁶⁵ *A Maros–Küküllő vidéki táncdialektus* című Martin tanulmány 1989-es posztumusz kiadásában ugyanez a felosztás található, viszont újdonság, hogy a vízmelléki táncrend észak-keleti rokonnaként „Felső-Maros vidéki (Szászrégen–Marosvásárhely környék) valamint a marosszéki – nyárádmonti táncciklusok”-at nevezi meg, vagyis megkülönbözteti a Felső-Maros mentét Marosszékétől.⁶⁶

Martin később egy részletesebb leírást is készített az erdélyi táncdialektusról, amely posztumusz jelent meg több kiadványban is. Ebben „9 részre tagolva” mutatja be a keleti- vagy erdélyi dialektust, s az egyes területek belső beosztását is tovább finomítja: a) *Kalotaszeg* ([1] Felszeg, [2] Alszeg, [3] Nádas mente, [4] Kapus völgye); b) *Mezőség* (1. Borsa- és Kis-Szamos völgye, 2. Észak-Mezőség, Nagy-Szamos, Sajó és Lápos völgye, 3. Nyugat-Mezőség, 4. Délnyugat-Mezőség, Torda vidéke és Aranyosszék, 5. Kelet-Mezőség); c) *Ma-*

⁶⁰ Martin György 1970–1972, 26–36, 104, 224–247.

⁶¹ Lásd még Kósa László 1998, 319.

⁶² Kósa László – Filep Antal 1983, 139.

⁶³ Martin György 1970; 1980b, 326.

⁶⁴ Almási István 1999 helyteleníti a Kutasföld, Kutasföldre tájmegnevezés használatát.

⁶⁵ Martin György 1982, 187–188, 190–192, 195, 201. Kiemelések Martintól.

⁶⁶ Karsai Zsigmond – Martin György 1989. 25.

ros–Küküllő vidék (1. Nagyenyed és Balázsfalva környéke, 2. Marosújtórtól és Marosludastól délre: Kutasföld, Száraz-Vám völgye vagy Hegymegett, 3. Dicsőszentmárton környéke: Vízmellék); *d) Marosszék* (1. Maros–Nyárad–Kis-Küküllő köze, 2. Székely-Mezőség és Szászrégen környéke); *e) Székelység* ([1] Csíkszék: Alcsík, Felcsík, Gyergyó, Kászon, [2] Udvarhelyszék: Partium, Sóvidék, Havasalja, Nyikó, Homoród mente, [3] Háromszék: Erdővidék, Szentföld, Szépmező); *f) Barcaság, hétfalusi csángók*; *g) Gyimesi csángók*; *h) Bukovinai székelység*; *i) Moldvai csángók*.⁶⁷

A körtáncok osztályozásánál Martin ismételten megállapítja, hogy az erdélyi táncművelés regionális tagoltsága nagyobb mértékű a többi nagy dialektusterületénél, ezért az Erdélyen belüli kisebb körtáncdialektusok, valamint körtánc típusok meghatározásánál más módszert és más szempontrendszert alkalmaz, mint a déli és az északi magyar körtáncdialektusok esetében. Az erdélyi körtáncok között Martin beosztásában a fenti tájegységeken kívül megjelenik Bihar is egyetlen, valamint a Szilágyság két adattal.⁶⁸ A szilágysági táncművelés feltáratlansága lehetett az oka annak, hogy Martin fenti beosztásaiban, a körtáncok kivételével, külön tájegységként nem találjuk a Szilágyságot sem az erdélyi, sem a tiszai táncdialektuson belül.

Az utolsó olyan publikáció, amelynek szerkesztésében Martin még részt vett (Pesovár Ernővel és Németh Istvánnal együtt), az előző részben már említett *Magyar Népzenei Antológia* sorozat első hanglezmezalbuma (*Tánczene*), amely az alábbi tájegységek szerint adja közre az anyagot az erdélyi dialektuson belül: Mezőség, Kalotaszeg, Maros–Küküllő-vidék, Moldva, Székelyföld, Gyimes, Bukovina. A sorrendnek nem kell különösebb jelentőséget tulajdonítanunk, hiszen minden bizonnyal ebben szerepet játszott az anyag elférte-tése a hanglezmezdalokon. Az viszont kiemelendő, hogy ezúttal Marosszék nincs különválasztva, sőt a Székelyföldön belül egyetlen udvarhelyszéki felvétel kivételével kizárólag a nem székely Felső-Maros menti terület zenéje hallható. A Maros–Küküllő-vidék esetében visszaköszön egy korábbi értelmezés, hiszen a terület megnevezésének szinonimájaként Dél-Mezőség szerepel az ismertető szövegben. Újdonság viszont a Szilágyság külön tájegységként való megjelenése, de nem az erdélyi, hanem a tiszai dialektuson belül, bár az ismertető hangsúlyozza a terület „kettős arculatát”, átmeneti jellegét, s a terület férfitancait az erdélyi és a tiszai dialektus megfelelő tánc típusainak kontaminációjaként értelmezi.⁶⁹

Erdély, a néptánczenei kutatás nézőpontjából

A népi tánczene kutatása, mint a népzene- és a néptánc kutatás határán elhelyezkedő tudományág egyaránt figyelembe kell hogy vegye a zene és a tánc területén megfigyelhető táji sajátosságokat. Az előző két fejezet egybevetéséből viszont jól látható, hogy a népzene kutatás és a néptánc kutatás szemléletmódja számos ponton nem feleltethető meg egymásnak, így a két tudományág dialektus-elképzeléseinek pusztán egyesítése nem oldhatja meg a néptánczenei értelmezés kérdését. A népi tánczene területén végzett kutatásaim során gyakran szembesültem azzal a helyzettel, hogy a tánc és tánczene területén észlelt dialektális eltéréseket nem tudtam a fentiekben ismertetett felosztások egyikébe sem maradéktalanul beilleszteni. Ezért szükségesnek láttam egy tánczenei szempontú felosztást készíteni. A népi tánczene szemszögéből nézve minden olyan kisebb tájat érdemes külön számon tartani,

⁶⁷ Martin György 1990, 393, 430–452; 1995. 27, 105–128; 1997. 212, 251–274.

⁶⁸ Martin György 1979, 193.

⁶⁹ MNA I., 24–30.

amelyen belül egységes a tánc- és a tánczene stílusa, azonos a táncciklus (táncrend) felépítése, ugyanazok a tánc típusok fordulnak elő, illetve hiányoznak, az ott játszott zene ugyanebben a formában (táncok sorrendje, tempó stb.) a szomszédos vidékek lakóinak nem vagy csak részben felel meg. A népi tánczenét játszó falusi hangszeregyütteseknek tájanként eltérő típusai alakultak ki, de ennél még fontosabb, hogy egy-egy ilyen együttes szolgáltatói működése egy elég jól meghatározható területre korlátozódik, zeneileg pedig egységes előadói stílust képvisel. Ha a zenekar egy viszonylag távolabbi falucsoport tánczenei igényeit nem tudja teljesértékűen ellátni, akkor az a vidék már nem tartozik az ő közvetlen tánczeneszolgáltatási területéhez. Ezért a tánczenei kistájak behatárolásánál a fentiekben kívül a zeneszerek működési területének vizsgálatára is érdemes támaszkodni. Ezt a vizsgálatot fontos úgy a zeneszerek, mint az őket megfogadó közösségeken belül elvégezni. Természetesen vannak olyan hangszeregyüttesek is, amelyek több, eltérő táncrendű vidéket is a helyi elvárásoknak megfelelően ki tudnak szolgálni. Ilyenkor viszont ők maguk is tudatában vannak a táji eltéréseknek, s részben az ő verbális és zenei ismeretanyaguk feltérképezése alapján is tisztázhatóak a kistájak határai, viszont ezt mindig egybe kell vetni az őket működtető közösségek körében végzett konkrét kutatásokkal.

A kisebb tájegységek több-kevesebb hasonlóság alapján nagyobb egységekbe vonhatók (főleg a könnyebb áttekinthetőség kedvéért), amelyek viszont nem képeznek egységes hierarchiát, gyakoriak az átmeneti területek, az olyan részegyezések, amelyek például a férfitáncok szemszögéből nézve az egyik, a párostáncok oldaláról a másik nagyobb tájhoz való tartozást indokolják. A kis- és nagytájak között néha közepes tájegységeket is meghatározhatunk, de ez nem minden esetben szükséges. Néha egy-egy kistáj önmagában annyira elkülönül, mint két nagytáj. A tánc- és tánczene esetében gyakran még a tempó is igen erősen meghatározhat táji jellegű árnyalatokat, míg a dallamrepertoár nem annyira elsődleges tényező, mint amennyire azt a zenedialektus területeknél a fent idézett kutatások, elsősorban énekes anyagra támaszkodva, annak tekintették.

A tánc és a tánczene vizsgálatának ezt a szempontrendszerét követve, a történeti közigazgatási egységeket és a lakosság hovatarozás-tudatát is figyelembe véve alakítottam ki a kistájak alábbi tánczenei rendszerét, lehetőség szerint figyelembe véve szelektív módon a magyar néprajz-, népzene- és néptánc kutatás eddigi eredményeit, illetve a saját terepkutatásaim nyomán szerzett tapasztalataimat (210. l.):

Vármegyei magyarság:

Szilágyság: Berettyó-Felvidék, Kraszna vidéke, Tövishát

Felső-Szamos-vidék: Nagy-Szamos melléke, Kis-Szamos melléke

Kalotaszeg: Alszeg, Felszeg, Nádas mente, Kapus környéke

Kalotaszeg-Mezőség átmeneti területei: Kolozsvár környéki kisnemesi falvak, Erdőalja, Fenes völgye

Mezőség: Észak-Mezőség, Belső-Mezőség, Dél-Mezőség, Kelet-Mezőség

Aranyosvidék: Jára és Hesdát völgye, Torockó vidéke, Aranyosszék

Maros-Küküllők vidéke: Hegyalja, Kutasföld, Alsó-Vízmellék, Felső-Vízmellék

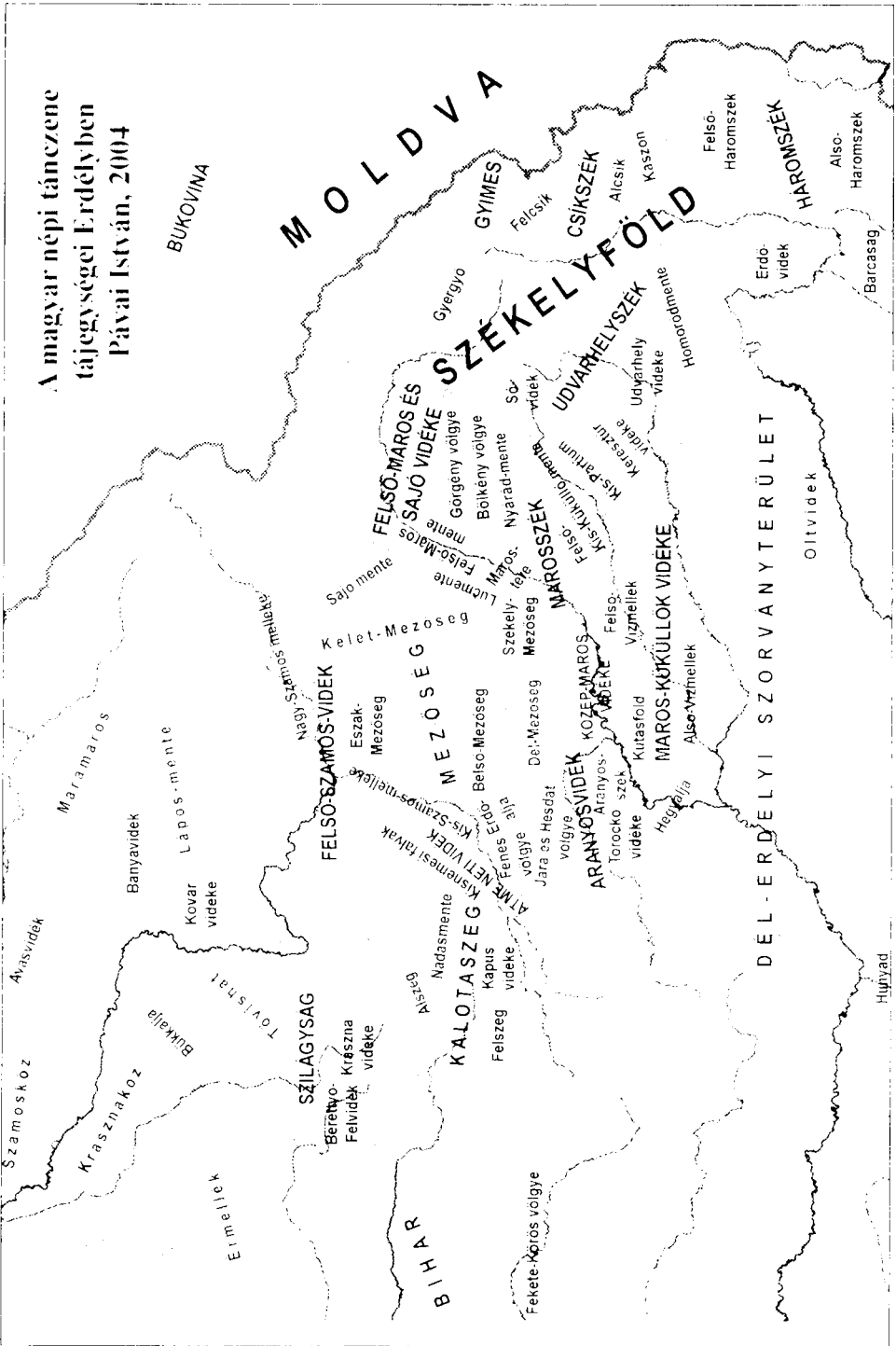
Maros és Sajó vidéke: Déli Felső-Maros mente, Luc mente, Bölkény völgye, Görgény völgye, Északi Felső-Maros mente, Sajó melléke

Székelyföld:

Marosszék: Marosszéki Mezőség, Marostere, Nyárad mente, Kis-Küküllő mente

Udvarhelyszék: Sóvidék (részben Marosszéken), Kis-Partium, Keresztúr vidéke, Homoród mente, Udvarhely vidéke

Csikszék: Gyergyó, Felcsík, Alcsík, Kászon



Háromszék: Alsó-Háromszék, Felső-Háromszék, Erdővidék

Székelységről önállóan népcsoportok területei: Bukovina (és a későbbi aldonai, erdélyi és dunántúli telepek), Gyimes (és alcsiki kirajzásai)

Dél-erdélyi szórványok: Barcaság, Oltvidék, Hunyadi (nem székely) magyarság.

A fentiekön kívül, az észak-nyugati átmeneti terület lenne részben idevonható, amely változó módon a történelem során is gyakran tartozott részben vagy egészen Erdélyhez. Ehhez tartozik a történelmi Máramaros, továbbá a Közép-Szamos-vidék, amelynek kisebb tájegységei: Avasvidék, Krasznaköz, Bükkalja, Bányavidék, Kővár vidéke, Lápos mente (utóbbi a középkorban is a történelmi Erdélyhez tartozott, Belső-Szolnok vármegye részeként). A magyar népi tánczene szempontjából ezek a kistájak egyértelműen a felsőtiszavidéki dialektus nyúlványai, román szempontból viszont erőteljesebben erdélyies, ugyanakkor részben biharias, részben máramarosias jellegűek.

A hagyományörzés területenként és koronként különböző mértéke, a polgárosulás differenciált érvényesülése, továbbá a rendelkezésre álló adatok területenként eltérő mennyisége és minősége következtében nem lehetséges a fenti tájegységek természettudományos pontosságú behatárolása, minden település egyértelmű besorolása, hiszen számos településen egyáltalán nem is végeztek idevonatkozó vizsgálatokat. Ezért a terepkutatások folytatásával, az archívumokban rejtőző anyagok fokozatos feltárásával minden bizonnyal tovább finomítható az itt megrajzolt kép.

*

A fentiek alapján az erdélyi nagytáj néprajzi, népzenei és néptánc vonatkozású értelmezéséről összefoglalóan elmondhatjuk:

Erdély földrajzilag és történelmileg, s ennek következtében néprajzilag is meglehetősen egységes terület, amely viszont markáns belső differenciáltsággal rendelkezik, az ismert táji, rendi és etnikai tagoltság miatt. A hegyszorosok tájkán a szomszédos (nem erdélyi) területekkel való érintkezés és a demográfiai mozgások eredményeként átmeneti övezetek alakultak ki. Részben ez okozza ezeknek a területeknek hol ide, hol oda sorolását a szakirodalomban (Szilágyság, Gyimes, Bukovina stb.). A belső tagolódás értelmezése a néprajz-, népzene-, és néptánc kutatáson belül, illetve a magyar és a román folklórkutatás szemszögéből eltérő lehet, sőt egyazon szakterületen belül is változik a feltártság vagy a választott szempontok függvényében.

A népi kultúrát kutató különböző tudományágak egymástól részben eltérő módon határozzák meg Erdély néprajzi határait és belső tagolódását, illetve eleve számolnunk kell a pontos behatárolás esélytelenségével, átmeneti sávokkal, amelyek részben az egyik, részben a másik tájhoz kötődnek.

Ugyancsak különböző eredményre jutunk, ha a behatárolást egyik vagy másik etnikumra vonatkoztatjuk. Más-más etnikum kutatásának szemszögéből nézve ezek a néprajzi tájak nemcsak elnevezésben, hanem elrendezésükben részben vagy egészen eltérőek is lehetnek. Ezért nem beszélhetünk például a román néprajz vonatkozásában Székelyföldről vagy Kalotaszegről, hiszen ezek a magyar többségi lakosság közé ékeltek román szórványok valamely közeli vagy távolabbi román néprajzi táj kirajzásai.

Ugyanakkor számolni kell azzal, hogy az etnikumok közötti kulturális csere mellett az évszázadok folyamán helyileg, nemcsak az egyének, hanem a közösségek szintjén is történt etnikumváltás, ami az egyik etnikum kultúrájának a másikéba való átvitelét eredményezte. Ez a jelenség a beszélt nyelvtől független tánc és tánczene esetében hangsúlyozottabban ér-

vényesült. Erdélyben (és Moldvában) egész falucsoportok vannak, ahol a lakosság románul beszél, ugyanakkor kimutathatóan ezek a közösségek korábban magyar nyelvűek voltak. A moldvai román nyelvű (magyarul nem beszélő) katolikusok egy része körében él a magyar származástudat, a környékbeli ortodox románság „lemagyarozza” őket, mert az ottani regionális tudat a katolikus = magyar, ortodox = román sztereotípiákat alkalmazza.⁷⁰ Az erdélyi elrománosodott, s egyúttal ortodox hitre tért magyarok körében ritkább a származástudat megőrzése, ám kultúrájuk vizsgálata a magyar néprajz szempontjából is erősen releváns, így nem utalható kizárólag a román néprajzi kutatás témakörébe. Ezért az Erdélyben egyúttal élő, a történelem során változó arányokban keveredő etnikumok népi kultúráját célszerű a dialektológiai kutatások keretében is együtt szemlélni, ami nem könnyű feladat, hiszen például a román és a magyar folklórkutatás között lényeges szemléletbeli eltérések tapasztalhatóak, az egyes vidékek feltártságának szintje különböző, s a gyűjtött adatok feldolgozottságának mértéke sem azonos. Ezért az egy-egy etnikumra vonatkozó kutatási eredmények egybevetése mellett szükség van olyan vizsgálatra is, amely már a terepkutatás szintjén felvállalja egy-egy kisebb területen élő többféle etnikum kultúrájának egyidejű feltérképezését. A Bartók, Lajtha és Martin által ilyen szemlélettel megtett első lépések folytatásától várhatjuk az erdélyi nagytáj részletesebb, kifinomultabb dialektológiai feltárását.

Irodalom

- ALMÁSI István 1979
Szilágysági magyar népzene. Bukarest.
- ALMÁSI István 1984
 „Jagamas János zenetudományi és pedagógiai művei”. In Jagamas János: *A népzene mikrokozmoszában. Tanulmányok*. Sajtó alá rendezte, az utószót írta és a függeléket összeállította Almási István. Bukarest, 235–236.
- ALMÁSI István 1999
 „A »Kutasföld« tájnév”. In *Zenetudományi Írások 1998*. Szerkesztette László Ferenc. Bukarest, 211–215.
- ANDRÁSFALVY Bertalan 1989
 „Népmozgások Magyarországon a XVIII–XX. században”. *Honismeret* 6. 10–16.
- ANTAL Imre 1992
Gyimesi krónika. Budapest.
- BALASSA Iván – ORTUTAY Gyula 1979
Magyar Néprajz. Budapest.
- BALOGH Balázs – FÜLEMILE Ágnes 2004
Társadalom, tájszerkezet, identitás Kalotaszegen. Budapest.
- BARTA Gábor 1987
 „A történelmi Erdély és határai”. In *Erdély és a Részek térképe és helységnevtára*. Készült Lipszky János 1806-ban megjelent műve alapján. Szerkesztette Herner János. Szeged, 207–216.
- BARTÓK Béla 1924/1966
 „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Közreadja Szöllösy András. Budapest 1966, 101–250.
- BARTÓK Béla 1934/1999
 „Népzene és a szomszéd népek népzeneje”. In *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneiről és a népzene-kutatásról*. Közreadja Lampert Vera. Lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit. Budapest 1999, 210–269.

⁷⁰ Részletesebben lásd Pávai István 1995a, 1996, 1999.

- BARTÓK Béla, ifj. 1955
„Apámról”. In *Zenatudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 281–285.
- BARTÓK Béla, ifj. (szerk.) 1981
Bartók Béla családi levelei. A szerkesztő munkatársa: Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest.
- BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán [1923]
Erdélyi magyarság. Népdalok. Budapest.
- BÁTKY Zsigmond – GYÖRFFY István – VISKI Károly 1933
A magyarság tárgyi néprajza I. A Magyarság Néprajza I. Sajtó alá rendezte Czákó Elemér. Budapest.
- BÁTKY Zsigmond 1905
„Magyarország néprajza”. In *A föld és népei V. Magyarország*. Budapest, 173–237.
- BORSOS Balázs 2003
„A magyar nyelvterület kulturális régióinak számítógépes meghatározása a Magyar Néprajzi Atlasz térképei alapján. Előzetes eredmények.” In Vargyas Gábor (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom XXI*. Budapest. 31–60.
- DEMÉNY János (szerk.) 1976
Bartók Béla levelei. Budapest.
- DOBSZAY László 1984
A magyar dal könyve. Budapest.
- DOBSZAY László – SZENDREI Janka 1988
A magyar népdaltípusok katalógusa I. Budapest.
- DOMOKOS Pál Péter 1941
A moldvai magyarság. Harmadik kiadás. Kolozsvár.
- DOMOKOS Pál Péter (összeállította) 1981
Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarokkal. Népdalok, népmesék, népszokások, eredetmondák a magyar nyelvterület legkeletibb széléről. Budapest.
- FARAGÓ József – JAGAMAS János (szerk.) 1954
Moldvai csángó népdalok és népballadák. Bukarest.
- HOFER Tamás 1991
„Kulturális pluralizmus”. *Ethnographia* 3–4, 225–230.
- JAGAMAS János 1956
„Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien”. In: *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*. Budapest, 469–501.
- JAGAMAS János 1957
„Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien.” In: *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*. Editio secunda. Budapest, 459–491.
- JAGAMAS János 1977
„Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez. Zenatudományi Írások.” 25–51.
- JAGAMAS János 1984
Szemelvények Trunk népzenejéből. In: Jagamas János: *A népzene mikrokozmoszában*. Tanulmányok. Sajtó alá rendezte, az utószót írta és a függelékét összeállította Almási István. Bukarest. 208–227.
- JAGAMAS János – FARAGÓ József 1974
Romániai magyar népdalok. Bukarest.
- JÁRDÁNYI Pál 1961
Magyar népdaltípusok I–II. Budapest.
- KAPOSI Edit – MAÁ CZ László 1958
Magyar népi táncok és táncos népszokások. Budapest.

KARÁCSONY Zoltán 1997

„Inaktelke táncfolklorisztikai felfedezése, és annak hatása a legényes hagyományozódására”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1996–1997*, 120–129.

KARSAI Zsigmond – MARTIN György 1989

Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest.

KEMÉNYFI Róbert 2004

Földrajzi szemlélet a néprajztudományban. Debrecen.

KODÁLY Zoltán 1923/1982

„A zenei folklóre fejlődése”. In: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest, 1982, 29–30.

KODÁLY Zoltán 1927/1982

„Mit akarok a régi székely dalokkal?” In: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest, 1982, 29–30.

KODÁLY Zoltán 1993

Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest.

KÓS Károly dr. 1957

„Magyar néprajzi tájak hazánk területén”. *Művelődés* 2, 32–34.

KÓSA László 1991

„Erdély néprajza”. *Ethnographia* 3–4, 198–211.

KÓSA László 1998

Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920). Harmadik, bővített kiadás. Budapest.

KÓSA László – FILEP Antal 1983

A magyar nép táji-történeti tagolódása. Negyedik, változatlan kiadás. Budapest.

LAJTHA László – GÖNYEI Sándor 1943

„Tánc”. In *A magyarság néprajza IV. 2.* kiadás. Sajtó alá rendezte Visky Károly. Budapest, 76–131.

LAJTHA László 1947/1992

„Megemlékezés Bartók Béláról”. In *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest, 275–278.

LAJTHA László 1954

Széki gyűjtés. Budapest.

LOSONCZI Ágnes 1969

A zene életének szociológiája – Kinek, mikor, milyen zene kell? Budapest.

MARTIN György 1970

„A marosszéki táncciklus”. *Táncművészeti Értesítő* 1, 5–35.

MARTIN György 1970–1972

Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Budapest.

MARTIN György 1979

A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest.

MARTIN György 1980a

„Táncdialektusok és történeti táncdivatok”. In *Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. Néprajzi csoportok kutatási módszerei*. Szerkesztette: Paládi-Kovács Attila. Budapest, 137–148.

MARTIN György 1980b

„A páros táncok hagyományos rendje a marosszéki táncciklusban”. In *Magyar néptánc hagyományok*. Szerkesztette Lelkes Lajos. Budapest, 325–340.

MARTIN György 1982

„A Maros–Küküllő vidéki magyar táncdialektus”. *Zenatudományi Dolgozatok 1982*, 183–204.

- MARTIN György 1990
„Magyar táncdialektusok”. In *Magyar Néprajz VI.* Szerkesztő: Hoppál Mihály. Budapest, 390–452.
- MARTIN György 1995
Magyar tánc típusok és táncdialektusok. 2. átdolgozott kiadás. Budapest.
- MARTIN György 1997
„Magyar táncdialektusok”. In Felföldi László – Pesovár Ernő (szerkesztette): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyománya.* Budapest 1997, 209–274.
- MISKOLCZY Ambrus 1991
„Az archaizmus értelmezései. (Mítoszok vagy modellek?)” *Ethnographia* 3–4, 217–222.
- MNA = Magyar Népzenei Antológia 1985
I. Tánczene. Szerkesztette MARTIN György, NÉMETH István, PESOVÁR Ernő. Hungaroton, LPX 18112–16 hanglemezzal. Budapest.
- MNA = Magyar Népzenei Antológia 1986
II. Észak. TARI Lujza – VIKÁR László. Hungaroton, LPX 18124–28 hanglemezzal. Budapest.
- MNA = Magyar Népzenei Antológia 1993
V. Kelet 1. Szilágyság, Kalotaszeg, Mezőség. Szerkesztette SÁROSI Bálint és NÉMETH István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- MNA = Magyar Népzenei Antológia 1995
VI. Kelet 2. Székelyföld. Szerkesztette SÁROSI Bálint és NÉMETH István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- MNA = Magyar Népzenei Antológia 2004
VII. Moldva és Bukovina népzeneje. Szerkesztette DOMOKOS Mária, NÉMETH István. Hungaroton Records – Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- MNT = A Magyar Népzene Tára 1966
V. Sírátók. Sajtó alá rendezte KISS Lajos és RAJECZKY Benjamin. Budapest.
- MNT = A Magyar Népzene Tára 1992
VIII/A/B Népdaltípusok 3. Sajtó alá rendezte VARGYAS Lajos. Budapest.
- MOLNÁR István 1947
Magyar tánc hagyományok. Budapest.
- OLSVAI Imre – RUDASNÉ BAJCSAY Márta – NÉMETH István (szerk.) 1998
„Hallgassátok meg, magyarim...”. *Keresztmetszet a magyar népzeneiről.* HCD 18234–35. Hungaroton Classic, Budapest.
- OLSVAI Imre 1998
„Zene”. In *A magyar folklór.* Szerkesztette Voigt Vilmos. Budapest.
- OLSVAI Imre 2004
„Adalékok Járdányi Pál életművéhez”. *Magyar Zene* 2004, 203–210.
- PAKSA Katalin 1995
„Az alföldi népzenei dialektus”. *A Magyar Kodály Társaság Hírei XVII,* 17–18.
- PAKSA Katalin 1999
Magyar népzene története. Budapest.
- PALÁDI-KOVÁCS Attila 1991/2003
„Erdély néprajza. (Hozzászólás Kósa László cikkéhez)”. In Paládi-Kovács Attila: *Tájak, népek, népcsoportok. Válogatott tanulmányok.* Budapest 2003, 56–61.
- PÁLFI Csaba 1970
„A Gyöngyösbokrétá története”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970,* 115–161.
- PÁLFI Csaba 1981
„Kecsetkifalud a Gyöngyösbokrétában”. *Tánc tudományi Tanulmányok 1980–1981,* 317–331.
- PÁVAI István 1995
„A moldvai népzenei dialektus”. *A Magyar Kodály Társaság Hírei XVII,* 20–23.

- PÁVAI István 2002
 „The Folk Music of the Moldavian Hungarians”. In *Hungarian Heritage*, Volume 2, Numbers 1–2, 42–48.
- RAJECZKY Benjamin (szerk.) 1969
Magyar népzene I. Hungaroton LPX 10095–98 hanglemezzel. Budapest.
- RAJECZKY Benjamin (szerk.) 1972
Magyar népzene II. Hungaroton LPX 18001–04 hanglemezzel. Budapest.
- RAJECZKY Benjamin (szerk.) 1982
Magyar népzene III. Hungaroton LPX 18050–53 hanglemezzel. Budapest.
- RÉTHEI PRIKKEL Marián 1924
A magyarság táncai. Budapest.
- SÁROSI Bálint 1995
 „Az erdélyi népzenei dialektus”. *A Magyar Kodály Társaság Hírei XVII*, 19–20.
- SZALAY Olga 1988
 „A moldvai dialektus néhány sajátossága Veress Sándor gyűjtése alapján”. *Zenatudományi Dolgozatok 1988*, 183–202.
- TARI Lujza 1995a
 „A magyar népzenei dialektusok a Magyar Népzenei Antológia hanglemezsorozat tükrében”. *A Magyar Kodály Társaság Hírei XVII*, 11–13.
- TARI Lujza 1995b
 „Az északi népzenei dialektus”. *A Magyar Kodály Társaság Hírei XVII*, 13–17.
- TÓTH Zoltán 1991
 „Társadalmi formák és problémák gyűjtőmedencéje”. *Ethnographia* 3–4, 223–225.
- VARGYAS Lajos 1981
A magyarság népzeneje. Budapest.
- VARGYAS Lajos 1986/1999
 „Nemzeti kultúra – világkultúra. Vargyas Lajossal beszélget Ittész Mihály”. In: Vargyas Lajos: *Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Néprajzi, zenei, irodalmi tanulmányok második gyűjteménye.* Budapest, 1999, 108–119. Első megjelenés: *Forrás* 1986/7, 1–11.
- VERESS Sándor 1931
 „Népzenei gyűjtés a moldvai csángók között”. *Ethnographia* 3, 133–143.
- VIKÁR Béla 1943
 „Erdélyi út a fonográffal”. In Gunda Béla (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára.* Budapest, 88–96.
- VISKI Károly 1937
Hungarian Dances. Budapest–London.
- WILHEIM András 2000
Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Wilhelm András. Budapest.

Sipos János

MTA Zenetudományi Intézet

Beszámoló karacsáj-balkár népzenei gyűjtéseimről*

1944. március nyolcadikán
Napjaink feketék lettek,
A békésen éldegélő balkár falvakat
Nyomorúságba taszították.
Minden ház mellé katonát állítottak,
A népet jog nélküli tömeggé tették.
Egyesek sírnak, mások jajgatnak,
Szenvednek az elhagyott haza miatt.
(karacsáj népdal)

2000 óta végzek kutatásokat a Kaukázusban és Törökországban élő karacsájok és balkárok között, eddig több mint 800 dallamot vettem fel tőlük. Jelen cikkemben a Kaukázus északi oldalán található Karacsáj-Cserkesz Köztársaságban és a Kabard-Balkár Köztársaságban élő karacsáj-balkárok közötti első, 2000-es utam néhány eredményét mutatom be.

A török népek nyelvének összehasonlító kutatása komoly eredményeket ért el, azonban a török népzene egymáshoz való viszonyáról és a zenei rétegek történelmi vonatkozásairól keveset tudunk. Mivel a zene és a nyelv az emberi lét más-más dimenzióját tükrözi vissza, joggal remélhető, hogy együttes tanulmányozásuk maradandóbb eredményeket ad, mint ha csak az egyik vagy másik megismerésére szorítkoznánk. Fontos az is, hogy a kutatás ne szűküljön le egy kisebb területre vagy egyetlen államra, mert a népzene számos rétege areális jelenség, és folyókhoz, hegyekhez hasonlóan nem veszi észre a határokat, mikor egyik országból a másikba lép.

Kutatásaim során meghatározva az alapvető zenei rétegeket és összefüggéseket igyekszem megismerni a török nyelvű népek zenéjét, majd a zenéket összehasonlítom egymással, és ha lehet, óvatos történeti következtetések levonására is kísérletet teszek. Megvizsgálom azt is, hogy az igen összetett, és régebbi rétegeiben keleti eredetű magyar népzene dallamaihoz található-e hasonlóság.

A szkeptikus olvasó közbevetetheti, hogy bajos a török vagy a magyar őstörténetre vagy az etnogenezisre következtetni mégoly kiterjedt areális kutatások anyagából is, hiszen nem-hogy ezer évekre, száz évre sem látunk pontosan visszafelé a népzene történetében. Ebben sok az igazság, de tudjuk, hogy a 20. századot megelőző, szervezett iskolahálózat, mozi, rádió és különösen televízió nélküli időkben a kulturális változás sebessége nagyságrendekkel lassabb volt. Ezen kívül úgy tűnik, hogy egyes rétegek, pl. a siratók és általában a szabaddabb ritmusban énekelt *parlando-rubato* dallamok nagy fennmaradó erőről tesznek tanúságot. Általánosan elfogadott az is, hogy nagy, koherens dallamcsoportok kialakulásához többnyire sok-sok év kell, és rendszerint tovább is maradnak fent. Bizonyos műfajok esetén tehát mégis lehet esély a múltba való visszapillantásra, főleg, ha őket számos, többé-kevésbé eltérő, de stílusosan összefüggő dallam, vagyis egy dallamréteg illetve dallamstílus képviseli.

* Ez a cikk a Sipos János (2001), „Report on my Expedition in the Caucasus”, in Károly L. – Kincses Nagy É. (szerk.): *Néptörténet – Nyelvtörténet. A 70 éves Róna-Tas András köszöntése* (Szeged, 155–184.) kötetben megjelent angol nyelvű cikk bővített, magyar változata.

Egy nagy területen végzett szinkron kutatás a történeti vonatkozások megfejtése nélkül is értékeket mutathat fel. A megbízható adatközlőktől jó minőségben gyűjtött, jól adatolt, a legújabb módszerekkel archivált anyag, az egységes feldolgozás, valamint az összehasonlító igényű elemzés segítségével sok mindent megtudhatunk az egyes népek jelenkori zenei kapcsolatairól. Ily módon megismerhetjük egy nagy, összetett etnogenezisű terület zenei viszonyait, képet kaphatunk a nyelvi és a zenei relációk közötti összefüggésekről is. A török népzenék megismeréséhez még ma is alapvető fontosságúak az expedíciók, mert sok nép zenéjéről nincsenek megbízható monográfiák, és a meglévő publikációk sokszor a legalapvetőbb kérdéseinkre sem adnak választ.

A kutatott terület egyes népei több-kevesebb kapcsolatban vannak a magyarság kialakulásával is. Példaképpen említhetjük a kazakokat, hiszen a nyugatra vándorolt kunok a magyarságba olvadtak be, Ázsiában maradt törzsek pedig a kazakok etnogenezisében vettek részt.¹ Ugyanilyen fontos az Észak-Kaukázus területe, ahol a Kárpát-medencébe való bevonulás előtt a magyarság huzamosabban élt a Kazár Birodalom keretein belül.²

A kaukázusi gyűjtés tehát olyan átfogó areális vizsgálat egyik állomása, mely speciális magyar vonatkozások felderítésével is kecsegtet. A népekben és nyelvekben sokszínű kaukázusi terület teljes feltérképezésére nem vállalkozhattam: északon elsősorban a karacsáj-balkárok, délen az azerik között gyűjtöttem.³ Ugyanakkor az észak-kaukázusi gyűjtést fontos kontroll-anyaggal egészítettem ki. A 19. század végén és a 20. század elején az oroszok elől nagyobb számban menekültek karacsáj-balkárok Törökországba, majd a kaukázusi népek 1944-es Belső-Ázsiába deportálása újabb menekülthullámot indított. Ellentétben a gyorsan asszimilálódó egyéb törökországi kisebbségekkel, a főként Konya és Eszkisehir környékén élő karacsáj-balkárok a mai napig erősen ragaszkodnak hagyományaikhoz.⁴



1. kép: Térkép a területről

¹ Golden 1992, Mándoky 1993.

² Róna-Tas 1999.

³ Nem részletezve most néhány kisebb avar, zahur, tat, ill. hegyi zsidó gyűjtést, melyet Azerbajdzsánban végeztem, valamint Észak-Kaukázusban a kabardoktól gyűjtött dallamokat.

⁴ Andrews 1989, 121.

A kaukázusi magyar kutatásokról

A térképre pillantva szembetűnik, hogy a Kaukázus északi előtere kitüntetett stratégiai helyen van az eurázsiai sztyeppén való kelet-nyugat irányú közlekedésben. A Kászpi-tó és az Ural hegység miatt itt összeszűkül a sztyepp, ezért a nagy népvándorlások népei, többek között a hunok és avarok itt haladtak át nyugatabbra levő céljaik felé, majd birodalmuk felbomlása után egyes csoportjaik ide tértek vissza.

A magyar őstörténetben, a magyarság kifermálódásában e területnek nagy jelentősége van. Itt volt a Don–Kubányi őshaza, ahova a magyarok az 5. században ogur török csoportokkal együtt költöztek, majd a Kazár Birodalom rendszerébe beilleszkedve folytatták az intenzívebb állattartó és földműves kultúrára való áttérést. Újabban csatlakozott néphez illoen északon határvédő funkciókat láttak el, délnyugaton pedig az alánokkal kerültek érintkezésbe. Talán az alán–magyar fejedelmi házasságokra utalva itt játszódik krónikáink elbeszélése, melyben a Meotisz vagyis az Azovi-tenger ingoványaiban elrabolják Dula alán fejedelem lányait, akik azután Hunor és Magor feleségei lesznek. Mindenesetre ezen a területen a magyarok kapcsolatba kerültek onogurokkal, szabiokkal, törökkel, török-kazárokkal, bolgárokkal, alánokkal és nyilván más népekkel is, mielőtt 670 körül az Etelközbe vonultak, majd onnan a kabarokkal együtt egy besenyő támadás miatt 895-ben a Kárpát-medencébe érkeztek.

Nem véletlen tehát, hogy őseink érdeklődtek a terület iránt. Béla király támogatásával 1232 táján egy Ottó nevű domonkos szerzetes néhány társával a krónikákban említett magyarok felkutatására indult. Célját el is érte, és minden bizonnyal azokkal a Kaukázus környékén élő magyarokkal találkozott, akikről Bíborbanszületett Konstantin császár (959) is



2. kép: Az ősmagyarság vándorlása és a Don-Kubányi őshaza térképe (Róna-Tas 1996, 249)

említést tett, megjegyezve, hogy a Kárpát-medencei magyarsággal követek útján érintkeztek.⁵ Útmutatásai nyomán indultak el 1235-ben Julianius és társai újabb expedíciójukra. Ők azonban már nem akadtak Ottó magyarjainak nyomára, ezért északra fordultak, és a Volga mellett valóban rátaláltak egy másik magyar népcsoportra.⁶

Ettől az időtől egészen a 18. század végéig nem történt újabb magyar kutatás a Kaukázusban. A 18. század végén és a 19. század elején azonban az öntudatra ébredő magyarság közgondolkodásának központjába került az őshaza kutatása, az ázsiai rokon népek felkérése. Az első komolyabb magyar kutató a vidéken Ógyallai Besse János volt, aki 1829-ben jutott el a Kaukázusba. Besse, akinek határozott véleménye szerint itt volt a magyarok őshazája, csatlakozott ugyan az Elbrusz megmászásához és sok népcsoportot megismert, de nem talált értékelhető magyar vonatkozásokat.⁷

1895-ben vezetett expedíciót a Kaukázusba majd Közép-Ázsiába gróf Zichy Jenő. Noha a gróf melengetett bizonyos reményeket, az expedíció tagjai a 19. század végén már nem a kaukázusi magyarokat akarták megtalálni.⁸ Dolgukat nehezítette az is, hogy nem tudtak oroszul, ami már akkor közlekedő nyelv volt, és természetesen nem ismerték a számtalan kaukázusi nyelvet sem.⁹ Igaz, az expedíció egyik tagja, szentkatolnai Bálint Gábor elkészítette a kabard nyelv rövid leíró nyelvtanát, de kabardul ő sem beszélt jól. Mégis megindulhatott volna a Kaukázus-kutatás, de az 1905-ös oroszországi forradalom és az I. világháború megváltoztatta az itteni viszonyokat is, nagyon megnehezítve a személyes kutatást, így a II. világháború végéig csak Fettich Nándor magyar régész jutott el Tbiliszibe.

A II. világháború után a Kaukázus déli oldalán fekvő Grúziával és Örményországgal kezdett kialakulni tudományos és kulturális kapcsolat, de ez sem sikerült úgy, ahogy annak idején a Zichy-expedíció tagjai elképzelték. 1966-ban Erdélyi István meglátogatta Azerbajdzsán, Dagesztán, Grúzia és Észak-Oszétia több múzeumát és kutatóhelyét, majd később Csecsenföldet is, 1978-ban pedig egy kisebb kutatócsoporttal bejárta Észak-Oszétiát, a Kabard–Balkár Autonóm Köztársaságot és a Kubán völgyét.¹⁰

Czeglédy Károly, a budapesti Eötvös Lóránd Tudományegyetem Arab filológia tanszék vezetője kaukázusi tanszékcsoporthoz szeretett volna szervezni.¹¹ A kutatók azonban főként az örmények (Schütz Ödön) és a grúzok (Tompos Erzsébet, Istvánovits Márton, Bíró Mária) kultúrájával foglalkoztak. Tardy Lajos kultúrtörténész is elsősorban grúziai tanulmányokkal foglalkozott.¹²

Noha még néhány kisebb jelentőségű tanulmányút megvalósult, a helyi magyar szempontból való érdekessége ellenére jelentős kutatásokra és terepmunkákra a Zichy-expedíció

⁵ Konstantin császár e munkáját feltehetőleg 952-re fejezhette be. Könyvének eredetileg nem volt címe, első kiadója Meursius nevezte el 1611-ben *De administrando imperio*nak. RTA 1996, 57.

⁶ Részletesebb leírás pl. a Kaukázusi magyarok: *Magyarok Krónikája*, 1996, 97.

⁷ Vásáry 1972.

⁸ Cholnoky 1905, Zichy J. 1897 és 1900, Zichy J. 1899, Erdélyi 2000, 274–285.

⁹ A nyelvi viszonyokról röviden most csak annyit, hogy az Észak-Kaukázusban függőleges nyelvi tagolódás érvényesül. A steppe és az alsó régió nyelvei lett a *lingua franca* a lejjebb fekvő legelőkön, amerre a többnyelvű pásztorok kereskedtek, illetve télen letelepedtek. Mielőtt az oroszok meghódították a térséget, itt török népek domináltak, a Dél-Kaukázusban az azerik, északnyugaton és középen a nogajok, északkeleten pedig a mongol kumüök. A hatást fokozta egyes török népek fejlettebb politikai szervezetsége is. Ezen okokból az Észak-Kaukázusban is erős volt az eltörökösödés. Ez a tendencia az orosz forradalom utáni évtizedig még erősen érezhető volt.

¹⁰ Részletesebben Erdélyi 2000.

¹¹ Czeglédy 1955.

¹² Tardy 1971, 1973, 1988.

óta magyar részről nem került sor, és a megvalósult kutatások, látogatások javarésze is inkább a Kaukázus déli oldalát érintette. Mindennek ismeretében talán még jelentősebbnek mondhatók összehasonlító igényű kaukázusi és törökországi karacsáj-balkár kutatásaink.

A karacsáj-balkár népről

A Közép-Kaukázus területén az Orosz Föderációhoz tartozó Karacsáj-Cserkesz és a Kabard-Balkár Köztársaságoknak a Kaukázus felé eső déli területein lakik a karacsáj-balkár nép. A karacsájok és balkárok egy nép, közös török nyelvvel, történelemmel és kultúrával.¹³ Nyelvük a török nyelvek kipcsak csoportjának kaukázusi ágához tartozik.¹⁴

A karacsáj-balkár nyelvnek a történelmi fejlődés során két fontos nyelvjárása alakult ki. Az egyik a karacsáj területen és a balkár terület Bashan és Csegem völgyeiben beszélt dialektus; a másik nyelvjárást a balkár terület Cserek völgyében beszélik, de a Holam valamint Bezengi völgyekben beszélt nyelv is a Cserek dialektus hatása alatt van (3. kép).¹⁵



3. kép: Térkép a karacsáj-balkár területről.

¹³ A karacsájok és balkárok külön népként való felfogásában oroszul szerepet játszott Wilhelm Pröhle 1916-ban megjelent *Balkarische Studien* cikke. Pröhle csak a balkár terület Cserek völgyében végzett kutatásokat.

¹⁴ Szamoljovics cikkében a karacsáj-balkár nyelvet a török dialektusok z ága y alcsoportjának a *tav-, bol-, kalgan* csoportjába sorolja. Ez azt jelenti, hogy a Karacsáj-Balkárban régi török *azak/adak* „láb” helyett *ayak; tag* „hegy” helyett *tav; olmak* „lenni” helyett *bolmak* és *kalan* „maradó” helyett *kalgan* szerepel.

¹⁵ A területeknek megfelelően a karacsáj-balkárok magukat karacsájnak, baszhaninak, csegeminek, holaminak, bizingiinek vagy malkarnak nevezik. A karacsáj-balkárok egymást *alannak* hívják. Más népek többek között a következő neveket adták nekik: *kara cserkesz* (tatár), *gorszkij tatar* vagy *kabardej* (orosz), *kusha* (kabard, adige, cserkesz), *akaracs* (abház), *asson* (osztét) stb. Az első európai híradás róluk 1404-ben Johannes de Galonifontibus érsektől származik, aki „kara cserkeszeknek” nevezte őket.

Vallás

A 18. századig a karacsáj-balkárok nomádok voltak animista hittel, mely szerint minden tárgynak, természeti erőnek lelke, szelleme van. A szunnita iszlám hit Hanafi ágát a késő 17. És a korai 18. században kezdték terjeszteni közöttük a krími tatárok és a kubáni nogajok. A dagesztáni Samil-felkelés éveiben (1834–58) az iszlamizálódás felgyorsult, de hasonlóan más török népekhez az iszlám elfogadása után még sokáig hittek a természetfeletti erőknél, hegyi isteneiknek (pl. Eliya) ünnepeket rendeztek, táncoltak, áldozati állatot vágtak. Vannak szent fáik és szent forrásaik is. Az animizmus a 20. század elejéig élt közöttük, ennek a mai napig fennmaradtak nyomai hiedelemvilágukban, babonáikban és népdalaikban.

Etnogenezis

A karacsáj-balkárok eredetéről több, egymásnak ellentmondó elmélet van.¹⁶ Vsevolod Miller és Joseph Markwart óta a karacsáj-balkárokat a 7–8. században itt élt, majd a 12–13. században a hegyekbe visszaszorult kubáni bulgárokkal hozzák összefüggésbe.¹⁷ Mások szerint őseik azok a kazárok voltak, akik a 11. században a Terek felső folyása felé vonultak vissza, megint mások szerint a balkárok ibero-kaukázusi ősökkel vagy éppen finn-ugor ősökkel rendelkeznek. Olyan feltevések is vannak, hogy korábban a Krím-félszigeten laktak, és a 15–17. században költöztek a Kaukázus vidékére.

A karacsáj-balkár etnogenezis sok más népéhez hasonlóan igen összetett. A történelem előtti időkben a Kaukázus hegyeiben bevándorolt anatóliai és mezopotámiai törzsek, görög és római kereskedők, kimmer-szkíta proto-türkök jelentek meg, az ő közvetlen hatásuk azonban ma már nemigen mutatható ki.

Ugyanakkor a karacsáj-balkár etnogenezisben és a társadalmi-kulturális formák kialakulásában fontosabb szerepet játszottak hun–bulgár, alán, kazár és kipcsak török törzsek.

A *hunok* Közép-Ázsiából nyugat felé haladva Kr.u. 370–375-ben átlépték a Volgát, és meghódoltatták az Észak-Kaukázusban lakó kubáni alánokat.¹⁸ A nyugati hunok egyik ága, a bolgár törökök a 3–4. században a Kaukázus északi oldalán levő Kubán területre telepedtek le. 558-ban az avarok egyik része a bolgárokkal együtt a Duna vidékére vonult, más részük pedig 671-ben Asparuk vezetésével a mai Bulgária területére ment, ahol idővel beolvadt a többségi szlávokba. A Kaukázusban maradt kubáni bolgárok az alánokkal és adigekkel éltek tovább.¹⁹

Ásatásai alapján az orosz A. Miller a karacsáj-balkárokat a *kara bulgárok* leszármazottjainak tekinti.²⁰ Az utóbbi időkben a Kaukázusban talált rovásírásos emlékeket a bolgár török nyelvből próbálják megfejteni.

A balkár és a grúz hagyományok szerint a karacsáj-balkárok ősei valaha az Észak-Kaukázusban, a Kubán sztyeppéin éltek, majd mongol törzsek támadása miatt a hegyek felé szorultak vissza.²¹

¹⁶ A balkárok történetéről való adatok forrásai: Golden 1992, Kakuk 1976, Pritsak 1959, NUPI, Centre for Russian Studies, www.nupi.no, *Encyclopaedia of Islam, The Columbia Encyclopaedia*.

¹⁷ Miller (1881–1987). A *balkár-malkár* név hangtanilag megfelel a *bulgárnak*, azonban a két nép közötti kapcsolat jellegét nem ismerjük.

¹⁸ Geousset 1980, 88.

¹⁹ Avcioglu 1982, 720.

²⁰ A karacsáj-balkár-bulgár etnikai és társadalmi-kulturális kölcsönhatására utaló ásatás például a Humara falu közelében egy régi bulgár város maradványai, Töben Csegem és Laskuta fálvakban talált emlékek vagy Kasha Tav közelében a bulgár típusú temetők.

²¹ A grúz hagyományokról l. Waxušti Bagrationi herceg (1695–1772) művei.

Ugyanezen hagyományok szerint, mielőtt legkorábban a 11. században nyelvileg kipszakizálódtak, az alánokkal (*asz-jász* nép) éltek politikai közösségben, és azok erős hatása alá kerültek.²² Valóban több jel is mutat arra, hogy egy iráni alán elem is részt vett kialakulásukban, talán olyan, mely korábban elkaukáziasodott. A karacsáj-balkár földrajzi nevek jelentős részének alán eredete van, pl. *dan* 'folyó' vagy *g'am* 'szoros'. Az oszétok a balkárokat *asziagnak*, a karacsájok *asznak*, a szvanok *ovszinak*, a megréliánok pedig *alaninak* hívják. Ezek a szavak mind az *alan-asz* (*jász*) szóra utalnak. A karacsáj-balkárok egymást alannak nevezik.²³ Abul-Fida (†1331.) jegyzi meg az Észak-Kaukázusról, hogy „az alanok (al-^cAllân) törzse elkeresztényesedett törökök, számosan vannak a területen. ... Van egy hasonló szokású és hitű *asz* nevű török szomszédjuk is.”²⁴ Mind a karacsáj mind a balkár nyelvben számos digor-oszét jövevényszó van, noha a balkárokkal ellentétben a karacsájok az utóbbi évszázadokban nem érintkeztek közvetlenül az oszétokkal.²⁵

A soknemzetiségű Kazár Birodalom török népei is fontos szerepet játszottak a karacsáj-balkár etnogenezisben, a kazár kultúra a Kazár Birodalom népeinek kultúrájára nagy hatással volt. A karacsáj-balkár nyelvre és kultúrára azonban a legerősebb hatást kétségtelenül a *kipszak* (kuman) törökök gyakorolták, akik a 12–13. században az Észak-Kaukázus legjelentősebb politikai erejét képviselték, majd Dzsingisz kán mongol seregei elől 1223-ban többségük északra menekült, egy részük pedig a bulgárokkal és alánokkal együtt a Kaukázusba vette be magát.²⁶ A karacsáj-balkár etnogenezisben ez az esemény igen nagy jelentőségű volt; a kipszakok etnikai és kulturális hatását ásatások, temetők, szobrok tanúsítják. A sztyepei területekkel való kapcsolatuk tükröződik az állattartással összefüggő gazdag hagyományokban is, a második világháborúig az állattartás volt a fő foglalkozásuk, termékeik az egész Kaukázusban híresek voltak.

A karacsáj regék, mondák és a népköltészet is vall a nép kialakulásáról. Ezek, ha nem is feltétlenül megbízható, de elgondolkodtató adatokat szolgáltatnak. A népetimológia a „karacsáj” elnevezést egy *Karcsa* úr nevéből származtatja, aki népével a Krimből jött, és a kabardokkal – kisebb harcok után – szövetséget kötött. A karacsáj mondák szerint Karcsa népéhez grúz (hubiy), szvan (özden), abaza (tram) és kabard (tohcuk) törzsek is csatlakoztak.

A szomszéd népekkel való keveredést mai kutatások is alátámasztják. Erős volt az oszétokkal való kapcsolat, amit mindkét nyelvben számos jövevényszó tanúsít.²⁷ Jellemző adat például, hogy 1875-ben a karacsáj Mara völgy Ogari Mara és Töben Mara falvaiban 981 karacsáj, 35 abház, 10 kumük, 22 nogaj, 32 grúz-svan élt. A kisebbségek azután fokozatosan beolvadtak a többségi karacsájok közé.

A történeti, nyelvi és társadalmi kutatások szerint tehát a karacsáj-balkár törökök etnikai gyökerei a háromezer évvel ezelőtt itt élt kimmerek és szkíták után a Kr. utáni első évektől kezdve hun-bulgár, kazár, alán és főleg kipszak török törzsekre vezethetők vissza, és erős kölcsönhatást tapasztalhatunk a szomszédos kaukázusi népekkel is. Az etnogenezisben

²² Az alánok, akikre a kínai források török törzsként hivatkoznak (Eberhard 1942, 153) a Kr.u. első években érkeztek Közép-Ázsiából a Kaukázus alsó-kubáni területére. A karacsáj-balkároknak erős kapcsolatuk volt a kartvéliai szvanokkal is, amit számos családi név mutat.

²³ A karacsáj-balkárok egyik önelnevezése a *tawli* „hegyi”-n kívül nem világosak.

²⁴ Abu'l-Fidá, *Taqwīm al-Buldān*, 203.

²⁵ L. Miller (1881–1887), Schmidt 1932 és Abaev 1933.

²⁶ Harmadik csoportjuk nyugatra vándorolva a mai Bulgária területén a Dunai Bolgár birodalmat alapította meg, majd fokozatosan beolvadt a többségi szlávokba.

²⁷ Dzidzoev 1992, 49.

részt vevő népek arányáról azonban kevés biztosat tudunk, talán éppen ehhez szolgáltathat adatokat a nagy areákra kiterjesztett összehasonlító zenei kutatás, melynek mostani vizsgálatunk is egy kis lépése.

Újabb kori történelem

Az újabb kori karacsáj-balkár történelem megértéséhez tudni kell, hogy a terület az oroszok és az oszmánok számára is stratégiaileg fontos volt. Itt van a Kaukázus legmagasabb csúcsa, és a jelentős hágók mind délre, mind az Észak-Kaukázus felé mintegy ellenőrző erődként szolgálnak.

Az oroszok már a 18. században elkezdték a Terek mellék-folyó völgyei felső szakaszainak elfoglalását, előlük a karacsáj-balkárok egy része 1885-ben, majd 1905-ben Törökországba vándorolt. Egyúttal azonban a cári Oroszország végét jelentő 1917-es forradalom a kaukázusi népeknek a függetlenség reményét hozta. 1917 márciusában létrehoztak egy Kaukázus-hegyi Ideiglenes Uniót, hangsúlyozva, hogy az eltérő nyelvek ellenére a kaukázusi népek közös kultúrával, hagyománnyal, életfelfogással rendelkeznek, ezért politikai egységben kell egyesülniük, melyen belül az egyes népek teljes autonómiát élveznek.²⁸ A független alakulat kikiáltása ellen azonban megmozdultak az oroszok, ukránok és kozákok.

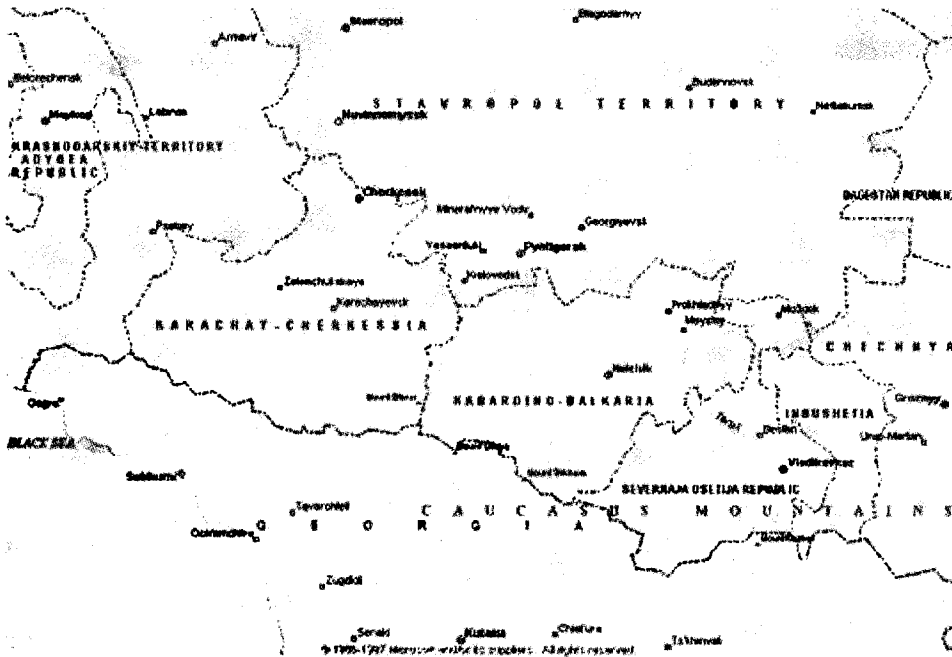
Függetlenségük védelmében a kaukázusi népek 1918-ban Törökországtól kértek segítséget. 1918 májusában megalakult az Egyesült Kaukázusi Köztársaság, melyet az oszmán állam elismert, és Enver Pasa egyezményben katonai segítséget és az új állam védelmét ígérte meg.

Az oroszokat érzékenyen érintette, hogy a Kaukázuson-túli Konföderáció megalakulásával elveszthetik a kaukázusi „élet forrásához”, vagyis a bakui kőolajhoz vezető utak ellenőrzését. Lenin Dagesztán felől a Vörös Hadsereget küldte, másik oldalról az angolok által támogatott fehér orosz és örmény seregek támadtak Dél-Kaukázusra, ám a törökök visszaszorították őket, és elfoglalták a Dél-Kaukázust és Dagesztánt. Közben a Nyugat-Kaukázusban a tereki és kubáni kozákok a helyi népességet fokozott nyomás alá helyezték, ezért a török sereg oda is bevonult. Az I. világháborúban vesztes oszmán állam végül kénytelen-kelletlen elhagyta a Kaukázust, és visszavonult régi határai mögé. A kaukázusi népek egyedül maradtak Oroszországgal szemben, mely a területet uralma alá hajtotta.

A szovjet rezsim 1920-ban vette át a balkárok fölötti irányítást, és 1921-ben a „Balkar okrug”-ot a Hegyi Szovjet Szocialista Köztársasághoz (Gorskaya ASSR) csatolták. Még ugyanezen év szeptemberében a balkárokat a kabardokhoz csatolva megalakult a Kabard-Balkár Autonóm Terület, decemberben pedig a Kabard-Balkár majd a Karacsáj-Cserkesz Autonóm Köztársaság.

1936-ban ismét új politikai felosztást látunk: Adige (Krasznodarhoz tartozik), Karacsáj-Cserkesz (Sztavropolhoz tartozik), valamint a Kabard-Balkár, a Csecsen, az Ingus és a Dagesztáni Autonóm Köztársaság. Így a nyelvileg, kulturálisan, történetileg és etnikai gyökereiket tekintve egybe tartozó karacsájokat és balkárokat közigazgatásilag elválasztották egymástól. Az „oszd meg és uralkodj” elv alapján ugyanez történt a cserkeszekkel is, akiket adige, kabard és cserkesz néven három különböző közigazgatási egységbe osztottak (4. kép). Megindult a terület eloroszosítása, és míg 1926-ban a Karacsáj A.T.-n a népesség 81%-a karacsáj volt, a későbbi években ez 30%-ra esett vissza.

²⁸ Ilyen célú és hangulatú összejevetelen mi is részt vettünk 83 évvel később, 2001-ben.



4. kép: A terület politikai térképe

Az oroszok nem gyarmatosították a karacsáj-balkárokat, hanem kumük, oszét, hegyi zsidó településeket hoztak létre, és egyre nagyobb számú orosz költözött ide a legelőket fokozatosan termőföldre változtatva. Ez nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a karacsáj-balkárok fokozatosan megkezdjék az áttérést a nomád életről a letelepült mezőgazdasági életformára.

A megindult kolhozosításnak a karacsájok fegyveresen álltak ellen, ezért Sztálin a „szovjet nép kegyetlen ellenségének” nevezte őket. A karacsáj-balkárok a 2. világháborúban az oroszok ellen harcoltak. A németek a velük szimpatizáló és a harcokban mellettük önkéntesen résztvevő karacsáj-balkároknak megígérték a vallásszabadságot, a kolhozok helyett mezőgazdasági szövetkezetek létrehozását és a karacsáj-balkár nép egyesítését. Az észak-kaukázusi népek meg szerették volna alapítani az Egyesült Kaukázusi Köztársaságot, azonban ezt a területet a németek gyarmatnak szánták. Mikor 1942 vége felé a németek kivonultak, velük tartott egy adige-kabard, karacsáj-balkár és oszét emberekből álló 15000-es önkéntes sereg is. Amint a németek kivonultak, az oroszok 1943 januárjában támadásba lendültek, tankokkal, bombázókkal, ágyúkkal, és az összes karacsáj falut lerombolták.

Kitelepítés

A háború után 1944–45-ben a megszálló németekkel való kollaborálás vádjával az oroszok 1,5 millió, főként muzulmán embert deportáltak, a balkárokon és a karacsájokon kívül volgai németeket, krími tatárokat, kalmüköket, csecseneket, ingusokat és mesketeket. A kitelepítendő népeket összetertelték, és teher- valamint marhavagonokban Üzbegisztánba, Kazakisztánba, Kirgizisztánba és Szibériába szállították őket. Kitelepítéskor csak az öre-

gek, nők és gyermekek voltak otthon, a fronton harcoló férfiakat később küldték utánuk. Egyes becslések szerint az emberek két-ötöde, más becslések szerint a népesség fele halt meg a deportálás során. Területük egy részét a Grúz S.S.R.-hez, a maradékot pedig a Kabard Autonóm S.S.R.-hez csatolták. Egy ideig még különálló népnek sem ismerték el őket, a falvak, tavak, folyók neveit is grúzra vagy oroszra változtatták.

1956-ban Hruscsov a karacsájokat részben rehabilitálta, és 1957-ben, 14 év száműzetés után többségük visszaköltözhetett eredeti területeikre. A megérkezés nem volt minden probléma nélküli. A visszaköltözők nagyon nehéz gazdasági állapotban voltak, ráadásul falvaikat felégették, többet közülük már nem is vettek újra birtokba.²⁹

Újra megszületett a Karacsáj-Cserkesz A.T., ami ismét a felszínre hozta az etnikai problémákat. A karacsájoknak nem adták meg a jogaikat, és a kitelepítés után még harminc évvel is hazaárulónak, haramiáknak nevezték őket. Az újságokban a karacsájokat megbízhatatlannak, rendszerellenesnek nevező cikkek jelentek meg, ami fokozta az oroszok, cserkeszek, abházok velük szembeni ellenséges érzületét. Ellenük hozták fel azt is, hogy a 2. világháború alatt egy orosz iskola 150 tanulóját megölték. Ezt az alaptalan vádat csak sokkal később vonták vissza.

1989-ben rehabilitálták őket, és a következő években a karacsájok és a cserkeszek többször is próbálkoztak etnikai függetlenséggel, de hiába. 1990-ben kihirdették a Karacsáj Köztársaságot, de ezt az oroszok nem ismerték el. A Szovjetunió szétesésével a Karacsáj-Cserkesz A.T. a Karacsáj-Cserkesz Köztársaság státuszát vehette fel, ami viszont a cserkeszek egységét nehezítette meg.

1993-tól a területet az orosz lakosság fokozatosan elhagyta és Oroszországba vándorolt. A megüresedő falvakba a hegyi részekről karacsájok költöztek be, és a karacsáj terület nemsokára a Kaukázus hegységtől egészen Cserkeszk város környékéig terjedt. 1993-ban kárpótlást kaptak az elüldözöttek, sőt 1994-ben Jelcin kihirdette, hogy a kitelepítés miatt károsult karacsáj nép gazdasági és kulturális fejlődéséhez támogatást nyújtanak.

1995-ben Jelcin egy régi kommunistát, V. Hubijevet nevezte ki a Karacsáj-Cserkesz Köztársaság elnökének, majd a parlamenti választásokat is a kommunisták nyerték meg. 1996-ban megszületett az új alkotmány, és a karacsáj, cserkesz, abház, nogaj és orosz nyelveket fogadták el hivatalos nyelvként. Az orosz az etnikai csoportok közötti közlekedő nyelvként és a hivatalos okiratokban elfogadott egyetlen nyelvként határozták meg.

1999-ben valósulhatott meg az első független választás, ami a Karacsáj-Cserkesz Köztársaságbeli etnikai csoportok, elsősorban a karacsájok és a népesség 10%-át kitevő cserkeszek (adigék) között erős feszültségeket keltett, és a választást számos véres esemény előzte meg. Végül 1999-ben a népesség 40%-át kitevő oroszok valamint a cserkeszek és abházok ellenére, ha kissé gyanúsán is (85:12% arányban) a karacsáj jelölt nyerte meg a választásokat.³⁰ A térség egyik fő feszültségforrása továbbra is az, hogy egyrészt a karacsáj-balkár nép, másrészt az adige-cserkesz-kabard nép etnikai kulturális és nyelvi rokonsága ellenére közizgazgatásilag megosztott helyzetben él, és egyesülni akar.

²⁹ Pl. Ogari Teberdi falu 860 házból 145 maradt ép, Ucskulanban a 4000 házból 200. Még a sírköveket is beépítették a házak alapjaiba vagy éppen célbalövésre használták őket.

³⁰ Ez viszont a cserkeszek között teremtett feszültséget, akik a Karacsáj-Cserkesz Köztársaság kettéválását akarták, és 1999 őszére fegyveres összetűzés is kialakult. Putyin kapacitálását az elnökhelyettesi pozícióra a vesztes csecsen jelölt Derev nem fogadta el, és továbbra is az önálló Cserkesz Köztársaság megalapításával próbálkozott.

Gyűjtőút a kaukázusi balkárok és karacsájok között

2001 szeptember–októberében látogattuk meg Agócs Gergellyel a Kabard-Balkár és a Karacsáj-Cserkesz Köztársaságot. A lehetőséget az biztosította, hogy Szvetlana Dasieva, a Kabard-Balkár Állami Egyetem egyik rektorhelyettese meghívott bennünket a *Nalcsikban* tartott Nart eposz konferenciára és egy gyűjtőútra.³¹

Tudtuk, hogy a Karacsáj-tóba süllyesztett radioaktív anyagok veszélyesen szennyezik a környezetet, és hogy a tó megtisztítására tett erőfeszítések az anyagi hiánya miatt 1998-ban leálltak. Az is elgondolkasztó körülmény volt, hogy a csecsen–oroszháború *Nalcsiktól* alig száz kilométernyire zajlott, és a csecsenek a környező országokban is szedtek túsokat. De egy kutató, ha elszánta magát, akkor nekivág, és gépünk 2001. szeptember 25-én a magasba emelkedett Moszkva irányában, majd Moszkvából nyolcórás késéssel ugyan, de még aznap este egy másik géppel a kabard-balkár fővárosban, Nalcsikban voltunk.

Kétfős teamünkben én a balkár kommunikációt vállaltam, kezeltem a videót és a fényképezőgépet, Agócs Gergely oroszul kommunikált és a DAT-magnóval dolgozott. 250 dallamból álló kitűnő anyaggal térünk haza, melynek zömét megbízható adatközlőktől vettük fel hat balkár helyszínen (Kaskatau, Karasu, Bezengi, Yanikoj, Ogari Malkar falvak és egy lakodalom az úton) és három karacsáj faluban (Ogari Mara, Karacsajevszk, Teberda). Ehhez járult a fővárosban négy további helyszín: a Néprajzi Kutatóintézetben és a Nalcsiki Rádióban rendezett két gyűjtés, valamint két népzenei koncerten is készítettünk fontos felvételeket. Nemcsak törökségi népek dalait és hiedelmeit rögzítettük, hanem az ibero-kaukázusi nyelveket beszélő cserkeszektől és kabardoktól is gyűjtöttünk, sőt olyan törökországi és szíriai cserkeszektől is, akik a Nart-kongresszusra utaztak ide. Beszereztük a hozzáférhető népzenei kiadványokat, ezek azonban inkább a többségi kabardok folklórával foglalkoztak.³²



5. kép: Balkár lovas a Kaukázusban

³¹ A nartokról többet: *Narti, Malkar-Qaracay nart epos*, Moskva 1994.

³² Pl. *Narodnie pesni i instrumental'nye naigryši Adygov*, II, 1981, III/1. 1986, III/2 1990, Moskva.

Egy karacsáj-balkár népzenei réteg

Most egy karacsáj-balkár népzenei réteget mutatok be röviden. Már a gyűjtés elején feltűnt egy jellegzetes dallam, melynek variánsai később is mindenhol előkerültek. Ezekből az első hallásra hasonló dallamokból a gyűjtés végére két jelentős osztály bontakozott ki, az egyik eol-fríg a másik mixolid skálán mozgó dallamokat tartalmazott. A két osztályt 'iker-osztálynak' nevezhetjük, mert e mixolid dallamokat egy hanggal felfelé transzponálva az eol-frígesekéhez hasonló dallamvonalakat kapunk, amint ez a mixolid dallamok VII(4)VII és az eol-frígek 1(5)1 belső kadenciáiból a dallamok ismerete nélkül is sejthető. Jellemző dallamainak szövege alapján a könnyebb hivatkozás végett ezt a kettős dallamosztályt *Tas köprü* „Kőhid” osztálynak neveztem el. A dallamoknak számos közös tulajdonsága van, többek között az

- a) egyéni szövegrendezés,
- b) a parlando-rubato ritmus, melyből azonban mindig kielemezhető egy 6/8-os alap és
- c) a négyrészes zenei tagoltság, jellegzetes kadenciákkal, de sokszínű dallammozgással.

A szövegekben a páratlan sorok szótag száma 10, 11 vagy 12 (5+5, 5+6, 6+5, 6+6), a páros sorok pedig leggyakrabban 8-szótagosak (5+3). A szöveg igen ritkán rövidül, de a páratlan sorok néhány szótaggal bővíülhetnek. Az 5- és 6-szótagos részeket egyaránt *s*-sel jelölve az általános szótagképlet $s+s/s+3$. Ezt a szövegbeosztást a zene is követi, bár a sorok belső osztásai nem mindig plasztikusak. Minderre alább bőven mutatok példákat.

Ez a zenei osztály karakteresen eltérő dallamcsoportokból áll, melyeket kezdő motívumok illetve első részük magasságának sorrendjében mutatok be. A zenei rendezéshez elegendő az első rész vizsgálata, mert e dallamok második része vagy az első részt követi lejjebb, vagy viszonylag egyenletesen ereszkedik, tehát a változékony első résszel szemben többnyire nem befolyásolja döntően a dallam karakterét.

Az összesen 65 dallamot tartalmazó osztályban három alapforma van. Az első két forma (*a* és *b*) AB^{4-5}/AB ill. AB/AC szerkezeti képletei jól mutatják, hogy a második rész nagyban meghatározott az első rész által. A harmadik *c* forma utolsó sora rendszerint egy ereszkedő motívumot tartalmaz, tehát az AB/CD formák második része itt is egységesebb, kevésbé karakteres, mint az első rész.

	Szerkezet	1. rész	2. rész	%
a)	kétrészes kvart-kvintváltó	AB^{4-5}	AB	43% ³³
b)	kétrészes karakterű	AB	AC	29% ³⁴
c)	négyrészes karakterű	AB	CD	25%

Ismerkedjünk meg a dallamosztály csoportjaival. Minden fontosabb típusból egy dallamot közlök, és a könnyebb követhetőség végett a típusokat összefogó első dallamrész alkalmazásait külön ábrákon is bemutatom.

1. csoport: alacsony első rész alaphanggal. Az 1. csoportban levő dallamok első felének jellemzője az alacsonyan mozgó, az alaphangra akár többször is visszatérő, majd a 4/5. fokon véget érő dallammozgás.³⁵ A második részre is hasonló mozgás jellemző, ez azonban az alaphangon ér véget. E csoportban több dallamtípus szerepel, melyek között a fő különbség az első rész magasságában van. Az *a* és *b* típus közötti eltérés lényege az, hogy az *a* típus

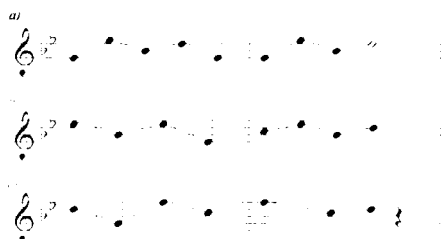
³³ Beleértve a gyakoribb AB^5CB és a ritkább AB^5AB , $A^{4-5}B^5AB$ formákat is.

³⁴ A , BAC , A_kBAC formákkal.

³⁵ Eol-fríg dallamoknál 5. fok, mixolid dallamoknál a 4. fok.

dallamai az alaphangon indítanak, és onnan ugranak fel az 5/6. fokra, és e dallamok első része összességében alacsonyabban mozog, mint az ereszkedő *b* típus dallamainak első része (*1.a-b séma, 1-2. kotta*). A *c* típus első része mindjárt az első harmadában leereszkedik az alaphangra, majd onnan akár oktávot is fölfelé ugrik. Ezután leereszkedik a 3-4. fokra, majd onnan hullámszik az alaphang tercére-kvintjére az első rész végén (*1.c séma, 3. kotta*).

Még egyszer felhívom a figyelmet arra, hogy, noha most főként csak eol-fríg dallamokat mutatok, ezek mindegyikéhez találhatunk mixolid párt is.



1a-b-c séma: Dallammozgás

mf (3a-24)

Ten - le - rim qa - tiş sü - gen mu - rat é - te.
 Da - ği men kel - ge - nem o - qur - ğa.
 O - qur mu - rat é - te bir şkol - ğa kel - sem da.
 Aw - ru - ru - ğu - mu bil - ge - nem.

1. kotta: Alacsonyabban mozgó, középén alaphangra leereszkedő első rész

mf (3a-23)

Dal me - nir a - nam da ba - la da kö - se - sin,
 Ol men - nen se - yir toy - ğan - dî.
 Halq - ğa ra - sîr da ber - gen za - man - da wa,
 Me - ni da tî - şin - da qoy - ğan - dî.

2. kotta: Az alaphangra középén magasabbról leereszkedő első rész

• 134 (1b-13)

Qo-lu - na tī - yağ a al - ğan - na, oy, tey - ri,
Min qoyn' i - zīn - dan bar - ğan - na,
Bar - sam al - lay - ğa wa ba - rīq - ma, oy, tey - ri,
Bar - ma - sam ūy - de qal - līq - mañ.

3. kotta: Alaphangra az első harmadában leereszkedő első rész

2. csoport: alacsony első rész alaphang nélkül. Egy számos variánssal rendelkező, közkedvelt, mixolid *Tas köprü* dallam első része végig a 2–5 sávban mozog 3–4 gerinccel, anélkül, hogy közben érintené az alaphangot. Az eol-fríg dallamok között ilyen dallammene-tüket nem találtunk.



2. séma: Dallamozgás

• 86 (2a-11)

Suw boy - nu - na bar - ğan - ma,
Suw bi - la bir - ge zī' - lar - ğa,
Bir - ek' iy - nar - la da men ayt - han - ma
Se - ni hal - le - ri - ni sī - nar - ğa.

4. kotta: Alacsonyan kezdődő első rész

3. csoport: 6-b3 sávban mozgó magasabb első rész. A *Tas köprü* dallamok között vannak olyanok, melyek első része a b3–6. fokok körül hullámszik. A dallam ereszkedésekkel kezdődik, majd egy kis hullámmal ér véget az 5. fokon. A második rész a 6. vagy 7. fokról ereszkedik le az 1. fokra, néha kétszer is.



3. séma: Dallamozgás

5. kotta: A 6–b3 sávban mozgó első rész

4. csoport: nagy ívű dombbal kezdődő típusok. A *Tas köprü* osztálynak ezek a dallamai alacsonyban kezdődnek, majd Eb-re illetve F/G-re ívelve az alaphang kvintjére érkeznek vissza. Gyakori a „domb majd ereszkedés” formájú első rész:

4. séma: Dallammozgás

5. csoport: magasabban kezdődő típusok. A *Tas köprü* osztály központi, talán legki-egyensúlyozottabb alakzatát, melyet a legtöbb gyűjtött dallam képvisel, a 8–4 sávban mozgó magasabb első rész, és eol–fríg dallamoknál 4(5)4, moxolideknél b3(4)b3 kadenciasor jellemzi. Az első rész alakja szerint mind az eol–fríg mind a mixolid dallamok két-két típusra oszthatók. Az egyik típus kezdete „kis domb + ereszkedés + ...”-sel, a másik típusé pedig „domb + domb-”bal vagy ritkábban „domb + ereszkedés-”sel jellemezhető. E dallamok gyakori formája a kvintváltó karakterű AB⁴⁻⁵AB és az ABCD. A kvintváltó és nem kvintváltó dallamok között a fő eltérés mindössze annyi, hogy a kvintváltóknál az utolsó rész alacsonyabb, míg a nem kvintváltóknál magas (6. és 7. kotta). A példaként a 7. kottában egy mixolid dallamot mutatok.

5. séma: Dallammozgás

130

Ha - si - fiz - da - gi - ze - ra - zai - da - ssaq. (1a-1)

U - taw - a - ar - te - na - ba - tad

A - raw - si - la - fiq - e - su - non - get - mey.

La - mi - a - man - bi - la - a - ta - di.

6. kotta: A központi típus 'domb + ereszkedés + domb' változata

164

Tau - qan - taw - la - ga ket - gen - di, a - lay. (2a-8)

Taw - ki - yik - le - ni ma - rar.

Ke - li - giz, qiz - la - wa, ma - biz - ba - ra - yiq.

Tau - qann' - al - li - na qa - rar - ga.

7. kotta: A központi típus „domb + ereszkedés” mixolid változata

Az eddig látott típusok többsége emelkedve kezdődött, de ebben az osztályban létezik jó néhány magasabbról ereszkedve induló dallam is. Ez utóbbiak első része többnyire két kisebb, a 7–8. fokokról a 4–5. fokokra történő ereszkedésből áll (8. kotta), de van példa az 'ereszkedés + domb' dallammozgásra is. Most is hasonló helyzet áll elő, mint az 1. a és b típusok esetén, melyek között a fő eltérés az volt, hogy az egyik típus dallamai az alaphangon indítottak, a másik pedig ereszkedett.

6. séma: Ereszkedő dallammozgás

$\bullet = 72$ (1a-20)



Za - mal da dey - le, Za - mal da dey - le,
 Mal - qar - da qaw - ğa sōz - le - ge.
 Way, qa - ra qal - la, qan žau - gand dey - le
 Za - mal - da col - pan köz - le - ge.

8. kotta: Ereszkedve kezdődő típusok

6. csoport: egy ion dallam. Ebben a dallamosztályban eddig két réteg haladt egymással párhuzamosan, az eol–fríg és a mixolid dallamok típusai. Egyetlen ide tartozó ion dallamot sikerült gyűjteni, ezt azonban igen hosszasan és variáltan énekelte egy megbízható adatközlőnek tűnő, a régebbi hagyományokat láthatóan mindenféle vonatkozásban őrző idős néni. Ezt az adatot tehát, bár egyedül áll az anyagban, mindenképpen figyelembe kell venni.

$\bullet = 130$ (1b-12)



Bi - la - bír, ey, a - dīr bol - šam ar a - lan
 Post - roy - ka - ğa sal - liq - maŋ.
 Da sen de me - ni wa sū - yūp el - šen ğa
 Qa - čī - rīp ar a - lay al - liq - maŋ.

9. kotta: Do-végű ereszkedő Tas köprü dallam



6. kép: Balkár férfiak a buszmegállóban

Mint láttuk, a történelmi adatok megengednék, hogy a magyar és a karacsáj-balkár népzene egyes rétegei között akár genetikai összefüggések is legyenek. Felmerül a kérdés, hogy léteznek-e hasonlóságok a magyar és a karacsáj-balkár népzene között.

Pentaton fordulatok a kaukázusi karacsáj-balkár népzében

Vizsgáljuk meg először, hogy vannak-e pentaton nyomok e népek népzenejében, hiszen ilyen összetett etnogenezis, melyben az egyébként szintén sok százból összetett kaukázusi és iráni népek mellett török népek is részt vettek, ezt elképzelhetővé teszi.

Az egyes rétegeiben erősen pentaton magyar népzenevel szemben a karacsáj-balkár népzene alapvetően nem pentaton; a dallamok többségében a 6. és a 2. fok fontos szerepet játszik. A teljes anyagban mindössze öt olyan dallam van, mely mindvégig pentaton karakterű, és két dallamban szerepel több pentaton fordulat. A többi esetben legfeljebb a dallam elején, a dallam végén illetve a sorvégeken hallunk egyes pentaton megoldásokat.³⁶

A *Tas köprü* osztály 4. csoportjában van két erősen pentaton dallam, melyben a 2. és 6. fokok csak hangsúlytalan, átfutó szerepben tűnnek fel. Ezekhez bizonyos vonatkozásokban hasonló dallamok találhatók a magyar népzene ereszkedő pásztordalai, ill. emelkedő nagy ambitusú dalai között is. Itt azonban inkább csak egyes zenei megoldások véletlenszerű hasonlóságáról beszélhetünk, mint genetikusan megalapozott dallam-összefüggésekről.³⁷

Kvintváltás és a Tas köprü dallamosztály

Tudjuk, hogy egyes népek, többek között a magyarok népzenejében a kvintváltás fontos szerepet játszik, különbséget kell azonban tennünk a gyakori és a szórványos, a határozott és a részleges/ esetleges, valamint a pentaton és a nem pentaton kvintváltás között.³⁸

Már utaltunk rá, hogy a legnépesebb *Tas köprü* osztályban (5. csoport) a nem-pentaton kvintváltás szélesen elterjedt, de halvány formában található meg. Itt nem karakteres motívumok kvarttal-kvinttel lejjebb történő megismétlését látjuk, magasabb és alacsonyabb részek közötti többé-kevésbé véletlenszerű párhuzamokat. Az osztály dallamaiban a pentatónia csak nyomokban lép fel; az eltérő hangsor, dallamvonalak és szerkezetek miatt ezek a dallamok nem hasonlítanak a magyar kvintváltókhoz.

A többi eol-fríg és mixolid dallam közül egy variáns-csoportot és egy dallamot vehetünk legalább részlegesen kvart-kvintváltónak. A variáncsoport dallamainak első része a 8–5. fokok között mozog, majd a 4/5 fokon zár. A második rész, ahogy azt gyakran látjuk a kvart-kvintváltó dallamoknál, magasan kezdődik, majd beáll az első résszel való párhuzamos mozgás. A dalok formája A³⁻⁵A-val írható le (*10. a kotta*). A másik ide tartozó dallam máso-



10. a kotta: Magasabb dallamok

³⁶ Dallam elején F-B-C, F-D-C, D-C-B-G, D-B-C-F, végén D-A-G-F, sorvégeken D-B-G, B-G-F, F-D-B, C-F, C-G.

³⁷ Pl. az egyik balkár dallam (Sipos-archívum, balkár/5a-7) hasonlatos az „Édesanyám rózsafája” magyar ereszkedő pásztordalhoz (típuszám: 18-079-00-01).

³⁸ Sipos 1997 305–317; 2001.

dik része rendhagyó módon hat-nyolc hanggal az első rész alatt kezd, majd itt is beáll a párhuzamos mozgás. A kvintváltós *Tas-köprü* dallamokkal ellentétben ez utóbbi dallam mixolíd skálája ellenére a kolomejka-jellegű ritmusával kissé jobban hasonlít egyes magyar kvintváltókra (10. b kotta).



10. b kotta: Magasabb dallamok

Ütempáros dallamok

Akárcsak Kazakisztánban vagy Azerbajdzsánban, a Korán-recitálás a balkároknál is a D-C-B trichordon mozog, C-n záródó egységekkel. Noha ez a zenei megoldás a magyar és más népek gyermekdalaiban is fontos szerepet játszik, úgy tűnik, a karacsáj-balkár népzeneben nem nyert teret. A karacsáj-balkár ütempáros népi dallamok többnyire mélyebb járásúak. Az ösvallás *Ozaj* és *Gollu* dallamai is forgás után C-n érnek ugyan véget, de a Korán-recitálástól, ill. a magyar gyermekdaloktól eltérően mélyebb járásúak, pl. a *Gollu* dallam a következőképpen hangzik: Es-Es-Esb D-D-D / C-C-C A F / B A-B / C C.

A balkár sirató

Sirató dallamok gyűjtése sehol sem könnyű, azonban a karacsájok és a balkárok földjén szinte megoldhatatlannak tűnt. A babonás hiedelem, hogy a sirató eléneklése tragikus események bekövetkeztét idézi elő, nem tette lehetővé a gyűjtést még olyan bizalmas, baráti légkörben sem, amelyben más helyszíneken már régen átszakadtak volna a pszichés gátak. Végül egy lakodalmi zenészként is szolgáló asszony énekelt siratót – igaz, szöveg nélkül. Jellemző, hogy még ezt is csak olyan feltétellel tette meg, hogy a férfiaknak ki kellett menniük a szobából, csak a nők és mi, gyűjtők maradhattunk bent. A többi asszony reakciójából, és az ének közben beálló siratós hangulatból megállapíthattuk, hogy az előadás hiteles volt.

A többször is eléneklert sirató dallam alapvetően a pentaton F-D-C-B-G-F skála részskaálán ereszkedik, és van kétsoros változata is, melyben az első sor G-F-D-C-B *do*-pentatonjára a második sor D-C-B-G-F *so*-pentatonja válaszol.³⁹ Elgondolkodtató, hogy ebben a határozottan nem pentaton dallamvilágban éppen a siratónak van pentaton hangsora. Vannak olyan nem-sirató dallamok, melyek mutatnak bizonyos hasonlóságokat a magyar, anatóliai, ill. azeri siratók kisformájával, amennyiben az két motívumból épül fel, melyek közül az első (G)-F-Es-D-C, a második pedig F-Es-D-C-B penta-tetrachordon ereszkedik (11. kotta).

³⁹ Török népek sirató dallamai között közlök egy karacsáj siratót Sipos (2004, 242) és magyar–karacsáj sirató párhuzamot mutatok Sipos (2004, 243).



11. kotta: Magyar siratóhoz hasonló karacsáj dallam

„Pszalmodizáló” dallamok

Egyes hét- és nyolcszótagos karacsáj-balkár dallamok karakteres csoportot alkotnak. Jellegzetességük, hogy két rövid részből épülnek fel, az egyik rész Es/D□ B ereszkedést (A), a másik pedig D□ G ereszkedést valósít meg (B). Ez a két zenei sor különböző formákat létrehozva variálódik, többek között AB BB, BABB-ABBB-AABB, AAAB+B+, BBBB-ABBB-ABAB stb. formákban. Mindez az általánosabb pszalmodizáló stílus felé vezethetne, mert ha a dallamok első sorait kettéosztjuk, pszalmodizáló dallammeneteket kapunk – igaz, igen rövid 4 sorral (G-D-D-D / Es-D-C B / C-D-D-C / B-B-As G). A dallamok 3–4. sora pedig nem más mint az alaphangra ereszkedve történő leereszkedés újbóli megerősítése (C-C-B-B / C-A-G G illetve B-B-C-As / G-G-G G). Úgy tűnik azonban, ez a zenei stílus itt nem született meg teljes variativitásában.

Hasonló dallamokkal és fejlettebb változataikkal az azeri, anatóliai vagy a magyar népzeneben is bőségesen találkozunk. A karacsáj-balkár dallamok egy része vallási dal, ugyanakkor az, hogy sok közöttük az altató, arra utalhat, hogy ősbib formával lehet dolgunk. A tulajdonképpeni népdalok között ez a forma hiányzik, talán onnan szorult ide vissza (12. a–b kotta).

Ső-züm' a-wa-lî: bis-mil-lah,

É-kin-çi: Al-ham - dul-il-lah,

Sa-lat - sa-lam pay-ğam-bar-ğa,

Ah-lu-su-na, as-hat-la-ğa.

12. a kotta: Vallási dallam

$\text{♩} = 72$ (3b-21)

Ból-law-ból-law, bö-le-yim,
 San' ah - šī - līq ti - le - yim.
 Jan - dan süy - gen jan ba - lam,
 A - dam bo - lup kō - re - yim.

12. b kotta: Altató

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy egy-két formai egyezéstől eltekintve alig van hasonló dallam a magyar és a karacsáj-balkár népzeneben. A legelterjedtebb *Tas köprü* dalamosztály egyetlen dallamához sem lehet magyar párhuzamot állítani, még a kvintváltó formájúakhoz sem. Bizonyos nyomok, pl. a pentaton sirató, vagy a kvintváltó szerkezet fontossága azonban arra utal, hogy régebben más jellegű zenei megoldások is lehettek a karacsáj-balkároknál, melyek az összetett etnogenezis során viaszorultak, eltűntek. Fontos lenne ismerni a szomszéd népek, pl. az oszétok, kabardok, cserkeszek népzenejét is ahhoz, hogy további következtetéseket vonhassunk le.⁴⁰

A kutatást semmiképpen nem tekintem lezártnak, és Törökországban a Konya és Eszkisehir környékén élő karacsájok között tovább folytatjuk kutatásainkat.



7. kép: Három karacsáj generáció: nagymama, unokája és leánya Teberdában

⁴⁰ Pl. a kabard népzeneben a *Tas köprü* dallamnak sok variánsa található meg.

Néhány balkár dal szövege

A szövegekben a következő speciális jeleket alkalmazom. ()-be teszem azokat a hangokat, amelyeket nem mondtak ki, pl. ha a *čigiwču édim* a dalban *čig'wč' é m*-nek hangzik, akkor ennek a jelölése: *čig(i)wč(u) é(di)m*. Az irodalmítól eltérő formák után zárójelben feltüntettem az irodalmi alakokat is, olyan módon, hogy a szükséges számú egyező szótagokat kötőjellel helyettesítem. Pl. ha a *süygönle* 'szerelmesek' helyett a labializáció miatt *süygönle* hangzik el, akkor ezt *süygönle (-gen-)* -nek jelölöm. A járulékos hangokat illetve töltelékszavakat aláhúzással (da, wa), az érthetetlen részeket pedig három ponttal (...) jelöltem.

1. kotta. Siratóének egy diák korai halálára

Énekelte Murtazov Asadullah (1910) és Atabiev Magomed (1930) Ogari Malqarban

Teŋlerim qatış šü(y)gen murat éte,
Dagı men kelgenem oqurğa.
Oqur murat éte bir školğa kelsem da,
Awruŋum bilgenem.
Tišina da čabıp alay da čig(i)wč(u) é(di)m,
Senir izleydile desele,
Awruwum da biraz da mažal boluwč(u) éd(i) da
Teŋlerim da suray kelseler.

Szándékom volt, hogy a barátaimmal
Tanulhassak, azért jöttem.
A tanulás reményével érkeztem az iskolába,
De tudtam, hogy beteg vagyok.
Kifutottam az utcára,
Ha azt mondták, engem keresnek,
Betegségem is enyhült,
Mikor barátaim rólam kérdezősködtek.

2. kotta. Szerelmesdal csaszтусka formában

Énekelte Murtazov Asadullah (1910) és Atabiev Magomed (1930) Ogari Malqarban

Süygönle (-gen-) deyle wa, süygön (-gen) da deyle,
Süygönle (-gen-) da qayda, biz qayda?
Men da süygönlikge (-gen--), ol süymeyd(i), deyle da,
Quru men süygönlen (-gen-) ne fayda.
Qolumdagı dar alay a palatok,
Men süygönime (-ge--) bereme.
Dag süygönimi (-ge--) da ö elegemin (---nin) da,
Men anasinnan (---dan) köremen.

„Szerelmesek” mondják, „szerelmesek”
Hol vannak a szerelmesek, hol vagyunk mi?
Hiába szeretek én, ő nem szeret,
Elepedek a szerelemtől, hasztalan.
Kezemben selyem kendőcske,
Kedvesemnek adom.
Szeretóm elfordult tőlem,
Az anyja miatt nem láthatom.

3. kotta. Szerelmesdal. Énekelte Gilyahova Ariukiz Aževna (1900) Karasuban

Értte(n)likd(e) é(r)tte turğanni, le
. . beš namaz(in) qılğanni,
Alsam allayni wa allıqma, oy teyri,
Almasam bilay qallıqma(ŋ).
Qoluna tiyağ a alganna (---ni), oy, teyri,
Miŋ qoyn(u) izindan barğanna,
Barsam allaya wa bar(l)ıqma, oy, teyri(i),
Barmasam üyde qallıqmaŋ.
Arbazina fayton a kirgenni, oy teyri,
Oneki tilni bilgenŋi.
Barsam allayğa wa bar(l)ıqma, oy teyri(i),
Barmasam üyde qallıqmaŋ.

Nagyon korán kelőt,
Ötször imádkozót,
Ha megnősülök, biz' isten ilyet veszek el,
Visszatartom magam, ha nem ilyen.
Aki botot vesz a kezébe és ő, istenem,
Ezer juhot terelget,
Ha férjhez megyek, biz' isten csak ilyenhez,
Másképp inkább otthon maradok.
Akinek udvába hintót hajt,
Aki tizenkét nyelvet tud,
Ha férjhez megyek, biz' isten csak ilyenhez,
Ha nem megyek, bizony otthon maradok.

4. kotta. Egy legény panaszai a szerelemlről. Énekelte Holamhanova Afuažan (1963) Bezengiben

Suw boynuna barğanma
Suw bla brge Ž(y)larğa.
Bir-ék(i) inarla da men aythanma
Seni halleriŋi sinarğa.

Kimentem a folyópartra,
Hogy a vízzel együtt sírjak,
Néhány szerelmesdalt énekelek,
Hogy megtudjam, hogy vagy.

Seni hallerini sinasam, hanim,
Amannan (--dan) aman Žaša sen,
Sennen (-den) igisin daği tapmasam,
Izlerne (--de) dep aylanama sen.

DŽin taragan qiyin boladi,
Taray bilmegen qollağa.
Éretten sayin çiğip qarawčem
Sen a Žorowče (Žirügen) Žollağa.

Ha megtudom, hogy vagy, kánom,
Ha te a rossznál is rosszabb vagy,
Nálad jobbra míg nem lelek,
Addig nem udvarolok.

Nehéz a gyapjúkártolás,
Kezeknek, amelyek nem tudnak fésülni.
Minden nap kijártam és néztem
Az utakat, amelyeken jársz.

6. kotta. Szerelmesdal a nalčiki rádió felhívató folklor-csoportjának előadásában

Bašibizdagı ariw Žuldzučuq,
Ol tawla artına batad.
Ariw sıfatıñ esimnen (--den) getmey (ket-),
Tanjım aman bla atadı.

Men Žolga çiğip, allıña wa qaray,
Éki közümnem (--den) bošayma,
Ul süymekligin élge wa bilinip,
Bolmaz qayğığa wa qalğanma.

A fánk fölötti szép csillagoeska
A hegyek mögé búvik.
Szép arcod nem megy ki az emlékezetemből,
Szenvedések közt virrad rám.

Kimegyek az útra, téged várlak,
Két szemem kimerült.
Fiú, rajongásodról tud az egész falu,
Nagy aggodalomban vagyok.

7. kotta. Lirai dal Tauqanról (részlet). Énekelte Roza Teppeeve (1949) Bezengiben

Tauqan tawlaga ketgendi, alay (-lan)
Taw kiyikleni mararğa.
Keligiz, qızla wa, ma biz barayıq
Tauqann(i) allına qararğa.

Taukan elment a hegyekbe,
Hegyi szarvasokra vadászni,
Gyertek lányok, menjünk,
Menjünk ki Taukan elé!

8. kotta. Sirató ének. Énekelte Bašiev Maštay Mahmutovič (1928) Ogari Malqarban.

Žamal da deyle, Žamal da deyle,
Malqarda qawğa sözlege.
Way, qara qalla (qan-), qan Žaugand deyle
Žamalda čolpan közleye.

Quru da qanadan išlenpend deyle
Ullu Malqarnı köpürü.
Qaysı oruslu bolur édi anam,
Žan (meni) Žamal imir ökülü.

Meni Žamal im, woy, woy, ketkendi (--gen)
Ol Arustovha (Iras--) qumača.
Žamal im kelse, oy, men barlıqma
Ullu Malqarğa quwanča.

Beszélnék Zsamalról, beszélnek Zsamalról,
Haragos balkár szókkal.
Jaj, azt mondják megteltek fekete vérrrel
Zsamal gyönyörű szemei.

Azt beszéllek, száraz deszkából megépítették
Nagy Balkár föld hidját.
Anyám, vajon melyik orosz volt
Lelkem Zsamalom védőügyvédje?

Az én Zsamalom, jaj, elutazott
Rosztovba szövetért.
Ha megjön Zsamal, én is elutazom
Ünnepre Nagy Balkáriába.

9. kotta. Szerelmesdal. Énekelte Gilyahova Ariukiz AŽevna (1900) Karasuban

Bilabır (brigadir), ey, adır (alay) bolšam ar alay
Postroykağa salliqlıman.
Da sen de meni wa süyüp elsen ğa
Qačırıp ar alay allıqlıman.

Da tübündeyi (-gi) atčigın, ға Žaši,
Bardıralıqlıma Žürüşin.
Kesim süymegellej (--en-) tiysem (-sen) a Rasul aņ
(Ži)yrma Žilg(a) éttirme (-di) süzöysün (-dü).

Da tübümdegi atčigım a, qızı,
Bardıralıqlıma Žörüşin (Žü-).
Kesip süymegellej (--el-) tiysem da, oy, qızı,
On dŽilg(a) édirirme (ét---) süzüsün (südüsün).

Ha brigádvezető leszek,
Elviszlek az építkezésre,
Ha te is szeretsz,
Elrabollak, úgy nőszülök meg.

Az alattad levő lovacskádat, legény,
Meg kell zaboláznod, csak sétáljon.
Ha akaratom ellenére hozzám érsz, a Próféátára,
Húsz évre elítéltetlek téged.

Az alattam levő lovacskámat, te lány,
Megzabolázom, sétáljon.
Ha akaratod ellenére hozzád érek, te lány,
Tíz évet börtönben fogok ülni.

12. kotta. Zikr – vallási ének. Énekelte Budaeva NürŽyhan Xuseevna (1928) Nalčikban

Sözüm(ü) awalı bismillah,	Első szavam „Allah nevében”
Ékinči(si) alhamdulillah,	A második „hála Allahnak”
Salat-salam payğambarga (fay---),	Üdvözlét, dicsőség a profétának,
Ahlusconi, ashatlaga (-hab--).	Rokonainak, tanítványainak!
Aŋa tabig bolallağa (-lan-),	A hozzá hűségeseknek,
Din dŽolunda turğallaga (-gan--),	A vallás útján megmaradóknak,
Razı bolsun sıylı Allah,	Legyen hozzájuk kegyes a szent Allah!
Din dŽolunda tursun illah.	Maradjanak meg a hit útján!
Namaz haqın- nan (--dan) söyleyim,	Hadd beszéljek a namazról
Tilibizde nazm(u) aylayın,	Versben a mi nyelvünkön.
Adamla anjılar ücün,	Hogy az emberek megértsék,
DŽirekle dŽumuşar ücün.	Hogy a szívek meglágyuljanak!

13. kotta. Bölcsődal. Énekelte Gelyaeva Liza (1938) Ogari Malqarban

Böllaw-böllaw, böleyim,	Beli-beli, bepólyállak,
Saŋ(a) ahşılıq tileyim.	Csupa jót kérek számodra.
Žandan süygen dŽan balam,	Lelkemnél drágább picinyem,
Adam bolup köreyim.	Hadd lássam, ahogy felnősz.
Žan imdan süygen balam,	Lelkemnél drágább gyermekem,
Sense dŽirek süygenim.	Megédesítettem a szívemet.
Sen irahat bolmayın,	Ne légy nyugtalan,
Tinčliq tapmayd dŽiregim.	Mert az én szívemben sem lesz nyugalom.
DŽiregimi quwanči,	Szívem öröme,
DŽaşawumu dŽubanči.	Életem gyönyöre,
Naqut-nalmas taşçıgım,	Kövecském gyémántból és rubintból,
Gokka hans balačıgım.	Virág gyermekecském.
Bölley-bölley, böleyim,	Beli-beli, bepólyállak,
Saŋ(a) ahşılıgı (ahşılıq) tileyim.	Csupa jót kérek számodra.

Bibliográfia

- ABAEV, V. I. (1933)
„Обščіе элементы в языке осетин, балкарцев, и караѳевцев”. *Jazyk i Myşlenie* 1, 71–89, Lenin-grad.
- ABU'L-FIDĀ
Taqwım al-BuldĀn.
- ALLWORTH, E. ed. (1967)
Central Asia, A Century of Russian Rule. New York: Columbia University Press.
- ANDREWS, P. A. (1989)
Ethnic Groups in the Republic of Turkey. Berlin.
- AVCIOĞSLU, D. (1982)
Türklerin tarihi. Istanbul.
- BESSE, J. (1838)
Voyage en Crimée, au Caucase en 1829 et 1830. Marseille.
- BOROS J. (1980)
Kaukázus – a népek hegye. Budapest.
- CHOLNOKY J. (1905)
„Zichy Jenő gróf harmadik ázsiai utazása”. *Földrajzi Közlemények*, VI. k., 207–210.
- CZEGLÉDY K. (1955)
„Kaukázusi hunok, kaukázusi avarok”. *Antik Tanulmányok* 1955/2, 121–140.
- DUMÉZIL, G. (1976)
„Mondák a nártokról”. In: *Az oszét eposz és mitológia*. Moszkva.

- DZIDZOEV, V. (1992)
Kuzey Kafkasya Halkları Arasındaki Tarihi İlişkilere Bir Bakış, Kafkasya gerçeği, Samsun, 49.
- EBERHARD, W. (1942)
Çin'in Şimal Komşuları. Ankara.
- Encyclopaedia of Islam*. CD-ROM Edition v. 1.0 1999, Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.
- ERDÉLYI I. ed. (1977)
 Les anciens Hongrois ont-ils été dans le région du Kouban? In *Les anciens Hongrois et les ethnies voisines à l'Est. Studia Archeologica VI.*, 1977, 249–252.
- ERDÉLYI I. (1991)
 „Avarok, Kaukázus”. In: *Keletkutatás*, 1991. ősz, 52–54.
- ERDÉLYI I. (2000)
 „Szádeczky-Kardoss Lajos naplója és az első Zichy-expedíció”. In *Zichy expedíció – Kaukázus, Közép-Ázsia 1895, Szádeczky-Kardoss Lajos útinaplója*. Budapest, 274–285.
- GEOUSSET, R. (1980)
Bozkır İmparatorluğu. Istanbul.
- GOLDEN, P. B. (1992)
An Introduction to the History of the Turkic Peoples. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- JOHANSON, L., – CSATÓ, É. (1998)
The Turkic Languages. London and New York.
- KAKUK Zs. (1976)
Mai török nyelvek. Budapest.
 „A keleti magyarok felkutatása”. In *A magyarok krónikája*. Budapest 1996, 97.
- KODÁLY Z. (1937–1976)
A magyar népzene, 1. kiadás Budapest 1937, 7. kiadás 1976.
- KRADER, L. (1966)
The Peoples of Central Asia. 2nd ed. The Hague: Mouton.
- KSZ = Keleti Szemle
- LACH, R. (1926–1952)
Gesänge russischer Kriegsgefangener. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. Kl., Sitzungsbericht.
- LE CALLOCH, B (1993)
 „Jean Charles de Besse, l'éternel voyageur”. *Bulletin des Langues Orientales*. Paris, 155–173.
- LINDNER, R. (1982)
What was a nomadic tribe? Bloomington.
- MÁNDOKY K. I. (1993)
A kun nyelv magyarországi emlékei. Karcag.
- MILLER (1881–1887)
Osetinskie éjtudy 1–3, Moskau.
- Narodnie pesni i instrumental'nye naigryši Adygov*. Tom 2 (1981), Tom 3/1 (1986), Tom 3/2 (1990), Moskva.
- Narti, Malkar-Qaraçay nart epos*. Moskva 1994.
- NUPI, Centre for Russian Studies (www.nupi.no), *Encyclopaedia of Islam, The Columbia Encyclopaedia*.
- PRITSAK, O. (1959)
 „Das Karatschaische und Balkarische”. Deny, J. – Gronbech, K. – Scheel, H. – Togan, Z. V. (eds.): *Philologiae Turcicae Fundamenta I*. Wiesbaden, 340–368.
- PRÖHLE, W. (1909)
 „Karatschaische Studien”. In *KSz. 10*, 215–304.
- PRÖHLE, W. (1914–16)
 „Balkarische Studien”. In *KSz. (1914–15) 15*, 165–276, *KSz 16 (1915–16)*, 104–243.

- RÓNA-TAS, A. (1991)
An Introduction to Turkology. Szeged.
- RÓNA-TAS A. (1996)
A honfoglaló magyar nép. Budapest: Balassi Kiadó.
- RÓNA-TAS, A. (1999)
Hungarians and Europe in the Early Middle Ages. An Introduction to Early Hungarian History. Budapest.
- SAMOLYOVIČS, A. N. (1922)
Nekatorie depolneniya k klassifikatsii turetskikh yazikov. Petrograd.
- SAYGUN, A. A. (1976)
Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Budapest.
- SCHMIDT, G. (1932)
„Über die ossetischen Lehnwörter im Karatschajischen”. In *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, B. 27: 43, Helsinki.
- SIPOS, J. (1997)
„Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music”. In *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*. Szeged, 305–317.
- SIPOS, J. (2000)
In the wake of Béla Bartók in Anatolia. Budapest: European Folklor Institute.
- SIPOS, J. (2001)
Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- SIPOS, J. (2001)
„Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai”. *Ethnographia* 112. évf., 1–2. szám, 1–80.
- SIPOS, J. (2004)
„Néhány megjegyzés a magyar népzene török-mongol kapcsolataihoz”. In *Az Idő rostájában, tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*. I. kötet. Budapest: L'Harmattan Kiadó.
- SZENDREI J. – DOBSZAY L. (1988)
A magyar népdaltípusok katalógusa I–II. Budapest.
- TARDY L. (1971)
Régi magyar követjárások keleten. Budapest.
- TARDY L. (1973)
„Az első európai híradás Madzsar városáról”. *Magyar Nemzet* 1973. május 6. és 11.
- TARDY L. (1988)
Kaukázusi magyar tükör. Budapest.
The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition, 2001. Columbia University Press.
- VARGYAS L. (1981)
A magyarság népzeneje. Budapest.
- VÁSÁRY I. (1972)
Ó-gyallai Besse János kaukázusi tudósításai. Budapest.
- ZICHY J. (1897 és 1900)
A magyar faj vándorlása. Budapest.
- ZICHY J. (1899)
„Oroszországi és kelet-ázsiai expedícióim”. *Budapesti Szemle*, 201–216.

A táncfolklorisztikai adatok leírásának és kiadásának terve és szabályai az egyéniségi elv figyelembevételével

Bevezető

Az összehasonlító tánc kutatás alapját az egységes szemlélettel gyűjtött, lejegyzett, értelmezett és közreadott táncos forrásanyag jelenti. A közös szemlélet fontos eleme az egyéni és közösségi szempontok figyelembe vétele. Ennek hiánya ugyanannak a táncjelenségnek egymástól nagyban különböző értelmezését eredményezheti. Erre a nemzetközi és a hazai szakirodalomban is számos példát találunk. A hazai példák közül a legtanulságosabb a Lugossy Emma, a Szentpál Olga és a Martin–Pesovár féle fölfogás különbözőségéből eredő eltérések. Lugossy a táncok közreadásánál nem tulajdonított különösebb jelentőséget a táncrögtönzések során fölmerülő egyedi motívumváltozatok különbségeinek. Pontos lejegyzésüket és elemzésüket a lakodalmi táncok közreadása során *A Magyar Népzene Tára* 3/B kötetében és más kiadványában nem tartotta fontosnak. Számára a változatok közös vonásait megtestesítő „alapmotívumok” voltak a meghatározók:

A sokféle változat között alapformának az minősül, amelyben a legjellegzetesebben, legtisztábban megtalálhatók az illető motívumtípus szerkezeti tényezői. Ilyen szempont szerint tekinthető a sokféle csárdásmotívum közt az oldallépéses csárdás alapformának.¹

Martin és Pesovár generációja méltán illetve kritikával ezt a szemléletet, mert számukra a motívumtípusok a nagyszámú egyedi motívumváltozathoz formai és funkcionális szempontok szerint meghatározott csoportokat (típusokat) jelentik, nem pedig a változatok konkrét megvalósult formáinak figyelembe vétele nélkül, előzetesen megállapított mozgássémákat. Az „alapforma” fogalmát Martinék az ismétlés útján képzett bővített motívumok alapját képező egyszerű motívumra tartották fenn.²

Szentpál táncelemző- és leíró rendszerében szintén fölfedezhetjük az „alapmotívum,” „alapmotívumsor,” ill. „alapszakasz” fogalmakat, ami Lugossy mozgáseleméleti megközelítéséhez hasonló fölfogásra utal.

Egy-egy tánc elemzésénél az egyszerűség okáért kiemeljük, és alapmotívumnak nevezünk egy bizonyos motívum variánsai közül valamelyiket, vagy, mert a legpregnansabb (ha nem lehet választani, akkor a legelőször előforduló formát mondjuk alapmotívumnak). De több tánc rokon motívumainak vizsgálatánál nem beszélünk alapmotívumról, csak változatokról egy motívumtípuson belül, mivel nem lehet megállapítani, hogy melyik az eredeti forma; a variánsok csak ugyanannak a modellnek más-más megjelenési formái.³

Szentpál fölfogása csak részben egyezik Lugossyével. Ő a folklórelmélet hatására tartózkodik az előzetes általánosításoktól, ill. bizonytalan eredet-meghatározásoktól a táncok szerkezeti összehasonlítása során. Az „alapmotívum” fogalmával az egyedi táncfolyamatok egy típusba tartozó motívumváltozatainak első előfordulását jelöli, feltételezve, hogy a töb-

¹ Lugossy 1960, 188.

² Martin 1964, 82, 383.

³ Szentpál 1961, 10.

bi ennek variálását jelenti. Ez a mechanikus elképzelés nem állja meg a helyét. A táncos egyéniségek gyakorlatában valóban előfordulnak olyan új szerkezeti elemek (alkalmi motívumok, szakaszok), ún. invariánsok, amelyek a későbbi elfogadás és gyakori használat esetén válnak a közösségi tudás részévé. A táncos szocializáció során előfordul, hogy egy újonnan tanult mozdulat egy ideig önmagában áll, invariánsként szerepel az egyedi táncrögtönzésekben.⁴ Ezekben az esetekben megragadható a későbbi megfigyelések során, hogy a motívum hogyan válik népes motívumcsaláddá, de „alapmotívummá” minősítése akkor sem volna helyénvaló. A táncos egyéniségek gyakorlatában a kiindulás általában nem egy-egy készen átvett vagy kigondolt mozdulatsor. Ebbe az irányba Szentpál kutatásai még nem terjedtek ki az 1950-es években, s így ennek megítélésére nem volt meg a kellő tapasztalata.

A nemzetközi szakirodalomban leszűrt tapasztalatok alapján elmondhatjuk, hogy a kutatók rendszerint saját táncanyaguk sajátosságait tartják mérvadónak. A félig kötött, kollektív módon járt délkelet-európai vagy kaukázusi lánc-körtáncok közreadásánál a fő kritériumok: a térforma, a haladási irány, az összefogódzás módja és a tánc kísérezőnéje. A tánc a fűzészzerűen és ad libitum (tetszés szerint) ismételt „alaplépés” révén valósul meg, amelyet a tánc során változatos formában variálnak nemük, koruk, s a körben elfoglalt helyük szerint, a kör-, ill. lánc-szabta lehetőségek között. A kutatók azonban a kiadásnál rendszerint nem veszik figyelembe az alaplépések egyéni variációit, amint ezt például a Janković nővérek hatalmas szerb, ill. Liszicijan tekintélyes örmény táncgyűjteményében látjuk.⁵

A nyugat-európai, nagymértékben kötött térformációs páros táncok (kadrillok, kontra-táncok) és a 19. századi körben járt forgó páros táncok (keringő, polka, mazurka, schottisch) rendszerezésének alapját a szerkezeti elemek (motívumok, frázisok, részek, tételek) cizellált rendszere és a kíséradalokkal (dallam és szöveg együttesével) való programszerű összefüggése adja.⁶ A szerkezetet a különféle fogásmódok, térformációk, szólások és a kíséradalok változásai tagolják. Az egyéni kreativitás az előadásban főleg a tételek és a táncok ciklusba rendezésének szintjén jelentkezik, a „táncmester” személyéhez kapcsolódva.

Az európai táncrégiónak ilyen mérvű eltérései a táncalkotás módjában sok gondot okoztak az 1964 és 1980 között működő Terminológiai munkabizottságnak (a Nemzetközi Népzenei Tanács [IFMC] keretében), amelynek célja egy egységes fogalomrendszer és közös módszertan kidolgozása volt. A többévtizedes munka eredményét összefoglaló *Syllabus* kényszerű kompromisszumok és felesleges általánosítások nyomát viseli magán. Emiatt sehol sem alkalmazható maradéktalanul.⁷ A *Syllabus* vitathatatlan eredményeire építve 1990-ben új egyeztető munka kezdődött az ICTM Etnokoreológiai kutatócsoportjának budapesti szimpóziumán. A William C. Reynolds kezdeményezésére itt megalakult a „Strukturális elemzés” munkacsoport Adrienne Kaeppler amerikai táncantropológus vezetésével. Ez az univerzális és a helyi sajátosságok reális meghatározására törekszik, tekintetbe véve a táncalkotás egyéni és közösségi vonásait is hamarosan kiadásra kerülő monográfiájában.⁸

A forrásanyag kritikai kiadásának terve a magyar néptáncutatásban az 1940-es évek végi és az 1950-es évek eleji elképzelések nyomán az 1960-as évek közepén körvonalazódott először.⁹ Az akkor megfogalmazott elvek lényegében nem változtak. Ma is elfogadjuk, hogy:

⁴ Martin 1964, 137, 392.

⁵ L. Janković – D. Janković 1933–1964; Liszicijan 1958.

⁶ Kröschlova 1992.

⁷ IFMC 1972.

⁸ Kaeppler 2005.

⁹ Morvay 1949, Morvay–Pesovár 1954, 5–12; Martin 1965, 255–256; 1977c, 174–176.

A néptáncok forráskiadása nem vállalkozhat a Magyar Népzene Tára köteteihez hasonló, minden változat közlésére törekvő összkiadás megvalósítására, mert a legegyszerűbb táncfolyamat lejegyzése is munkaigényesebb egy hangszeres zenedarab partitúrájának elkészítésénél. Tartalmaznia kell azonban a gyűjtött anyag teljes katalógusát, az adatok minősítését és viszonyítását a közölt táncokhoz. Az anyagközlést három részletességi fokozatban célszerű megvalósítani:

- a) A legjellemzőbb változatok teljes, a zenével szinkron közlése jelenti a forráskiadás gerincét.
- b) Ezt a még fontos, de rövidítve közölhető táncadatok részletei, motívumai és kíséredallamai egészítik ki.
- c) A közlésre már nem kerülő táncok katalógusa pedig a legfontosabb néprajzi, zenei és koreográfiai jegyekre való utalásokkal biztosíthatja az áttekintés teljességét.¹⁰

A néptánc kutatás akkori generációja a forráskiadást három egymást kiegészítő és párhuzamosan megvalósítandó feladatként képzelte el. Az első a tánc típusok szerinti, a második a tánc régiók, táncos egyéniségek szerinti; a harmadik az előző kettő tanulságait összegző, szintetizáló monográfiák megvalósítása. A *tánc típusok szerinti forráskiadás* fő célja tánc kincsünk törzsanyagának történeti rétegek, műfajok, típusok szerinti monografikus feldolgozása a fő európai történeti tánc műfajok keretében értelmezve. A *regionális táncmonográfiák* egy régió, etnikai csoport, egy helyi közösség tánc kultúrája egészének, vagy egyetlen táncos egyéniség tudásának teljes bemutatására törekszenek. Ezekben helyet kapnak olyan néprajzi, szociológiai, történeti, esetleg pszichológiai kérdések is a helyi táncos társadalom, a táncélet, táncésközlet, és a tánczenei repertoár jellemzése kapcsán, amelyekre a típusmonográfiákban nem lehet ill. nem szükséges kitérni. Az *összefoglaló munkák* a típusmonográfiák és a regionális áttekintések az általánosabb néprajzi, művelődéstörténeti, tánc történeti tanulságok leszűrését célozzák annak érdekében, hogy a néptánc kutatás eredményei tágabb körben is felhasználhatókká váljanak. Itt is szükség van a forráskiadást szolgáló, megfelelően válogatott adatbázis közlésére.¹¹

Martin az ún. minősített összkiadás, a forrásérték szerinti adatválogatás fenti elveit maradéktalanul megvalósította a *Magyar körtánc és európai rokonsága* c. könyvében 1979-ben, amelyben e tánc típus (az énekes női körtánc és műfaji rokonsága) monografikus feldolgozását adja. Ezek megvalósítására törekszik a Lányi Ágoston, Martin György, Pesovár Ernő készítette táncmonográfia, *A körverbunk története, típusai és rokonsága* is (Budapest 1983), amely a „verbunk” típus egy regionális altípusát mutatja be. Pesovár ettől kissé eltérő módon, nem az egyes tánc típusok szerint, hanem egy tágabb műfaji keretben – az európai páros táncok összefüggésében – igyekszik bemutatni és értelmezni a magyar páros táncokat, jellemző táncpéldákkal illusztrálva mondandóját.¹² Erre törekszik a tervezett s hamarosan megjelenő *Ugrós* monográfiában is. Ez a közlésmód számos fontos összefüggés megvilágítására alkalmas, azonban nem teszi fölöslegessé a tánc típusok, a regionális altípusok és táncos egyéniségek szerinti forráskiadás jellegű anyagközlést.

A korábbi forráskiadó program szellemében – a *Somogyi táncok* példáját követve – születtek viszont a Vas megye, ill. a Rétköz tánc hagyományát középtevő regionális monográfiák, valamint a már fentebb bemutatott egyéniségmonográfiák.¹³ E körbe tartozik Martin *Bag táncai és táncélete* c. falumonográfiája.¹⁴ Kaposi Edit könyve egyfajta „gyűjtői monográfia” mintapéldáját adja, amelyben egyetlen kutató anyaga jelenik meg pályájának elem-

¹⁰ Martin 1977, 174–175.

¹¹ Lásd Martin 1970, 1974; *Magyar Néprajz* VI. kötet táncfejezete, Felföldi–Pesovár 1997.

¹² Pesovár 1997.

¹³ Karsai–Martin 1989, Martin 1983, 2004.

¹⁴ Martin 1953.

zése, értékelése keretében. Számos kisebb tanulmány született, amelyek célja egy-egy regionális- vagy egyéniség-monográfia előkészítése, előtanulmány formában való elindítása.

A tánc kutatás jelenlegi generációja a forráskiadás korábbi tervét néhány módosítással vette át. Erre az indítást Martin 1970-es évek végén és 1980-as évek elején megjelent cikkeiből, hátrahagyott írásaiból, szóbeli instrukcióiból és saját új tapasztalataiból vette. A módosítás lényege abban van, hogy a jelenlegi kutatás a korabbinál nagyobb hangsúlyt helyez a táncos egyéniségekre, nem csorbítva a táncos közösség, a közösségi tánc kultúra jelentőségét. Az egyéniségi elv, a korábbi koncepció egy fontos elvének erősebb hangsúlyozása az utóbbi évek kutatásában hatással van a kutatás minden fázisára a gyűjtéstől az elemzésen, rendszerezésen át a forráskiadásig. A táncanyag értelmezése során nem elegendő csak a történeti tánc típus keretében való összehasonlítás. A megbízható következtetések érdekében az adatok hármassá – a táncos egyéniségek teljes táncanyaga, a regionális altípusok és az átfogó történeti táncműfajok keretében való – értelmezésére van szükség. Ez pedig megköveteli az eddig tervezettnél sokkal több táncos egyéniség teljes táncanyagának monografikus feldolgozását. A minta ehhez Martin két posztumusz egyéniség-monográfiája, az 1989-ben a tanítványok által kiadásra előkészített Karsai Zsigmond kötet és a nemrég megjelent Mátyás István-monográfia.¹⁵ E kötetekben Martin fölhívta a figyelmet a módszer finomításának lehetőségeire, de a kérdéssel való beható foglalkozás révén a mostani kutatógeneráció is számos ponton fejlesztette tovább a téma sokoldalú megközelítésének módszereit.

A forráskiadás alapvető feltétele a tánc kutatás dokumentumainak – a filmen megörökített és közérthető jelrendszerrel lejegyzett tánc adatoknak – egységesen szabályozott formában való előkészítése. Ehhez az elvi alapot az Akadémiai Kiadó által 1974-ben kiadott szabályzat – *A népköltési (folklor) alkotások kritikai kiadásának szabályzata* – és az MTA Zenetudományi Intézetében kialakított táncrendszerezési módszer és a néptáncok forráskiadásának eddigi gyakorlata adja. Az 1974. évi nemzetközi jelentőségű szabályzat érdeklődésének középpontjában, alapjában véve a népköltési alkotások vannak, de a megfelelő helyeken, szükség szerint mindig hivatkozik a táncra, zenére és más folklor ágazatokra, amelyek a hagyományos kultúrában nálunk előfordulnak. Ahhoz, hogy a forráskiadás további munkálataiban egyértelmű, világosan meghatározott, könnyen hozzáférhető elvek szerint történhessen a néptánc kutatásban, szükség van a különféle formákban, elszórta lerögzített elvek összegyűjtésére és rendszerbe foglalására.¹⁶

1. A szabályzat használata

A tánc kutatásban a további forráskiadás számára a *Szabályzat* általános rendelkezésein túl Martin: *Motívumkutatás – motívumrendszerezés* (1964), *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok* (1970), *A magyar körtánc és európai rokonsága* (1979) c. Könyveit, *A mezősegi sűrű legényes* c. füzetét (1985) és Karsai–Martin: *Lőrincréve táncélete és táncai* (1989) c. kötetét tartjuk irányadónak. Mintaként használhatók még Pesovár: *Tánc hagyományunk történeti rétegei* (2003) és *A magyar páros táncok* (1997), Pesovár–Lányi: *A magyar nép táncművészete* (1974), Lányi–Martin–Pesovár: *A körverbunk története, típusai és rokonsága* (1983) és Lányi: *A friss csárdás jellemző motívumai* (1962) jelentős táncanyagot közreadó kiadványok. Martin első említett könyve a regionális monográfiára, a második az antológiaszerű áttekintő kiadásra, a harmadik egy tánc típus keretén belüli ún. „minősített összkiadásra,” a negyedik pedig a „szótárszerű egyéni tánc katalógusra” ad mintát. Pesovár köny-

¹⁵ Karsai–Martin 1989, Martin 2004.

¹⁶ Ezzel hozzájárulhatunk a Szabályzat leendő új változatának kiegészítéséhez. Balogh–Voigt 1974.

vei a „táncfolyamatonkénti motívumtár” kiadásának elvét követik a szerkezeti képlettel és a kísérődallammal való egységben. Lányi írása egy motívumcsalád teljes anyagát felölelő összkiadás példája.¹⁷

2. A szabályzat javaslata

2.1. Bevezetés

2.1.1. A szabályzatot alkalmazni kell a magyar néptáncok forráskiadásában, de használatát javasoljuk más tudományos igényű kiadás, számítógépes adatbázis, intézményi vagy magángyűjtemény létrehozásánál.

2.1.2. A szabályzat célja, hogy az ebben lefektetett elvek szerint létrehozott gyűjtemények, adatbázisok, illetve az eszerint elvégzett forráskiadás alapul szolgálhasson a néptánc anyagra vonatkozó magyar és nemzetközi kutatásoknak, s egyúttal segítse a szélesebb társadalmi érdeklődés (oktatás, közművelődés, revival mozgalmak) színvonalas kielégítését.

2.2. Tartalmi kérdések

2.2.1. A néptánc alkotások kritikai kiadása az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archivumában található különféle típusú dokumentumokra (film, fotó, írásos jegyzet, interjú, zenei lejegyzés, tánclejegyzés) épül, de figyelembe veszi a magángyűjteményekben és más intézmények archívumaiban őrzött ilyen jellegű anyagot is.

2.2.3. E dokumentumok többsége olyan táncalkotásokat örökít meg, amelyek a hagyományos kultúra termékének tekinthető, ill. annak volt tekinthető. A forráskiadás jelen szabályzata elsősorban ezekre vonatkozik. Ha nem-folklór táncadat kerül kiadásra, azt világosan megkülönböztetve, a megfelelő indoklással ellátva kell közreadni.

2.2.4. A forráskiadás céljából készülő dokumentumgyűjtemények alapvetően a következő szempontok szerint rendezett tánc- és tánczenei adatokat tartalmazzanak:

- a) tánc típusok, táncműfajok; történeti rétegek szerint;
- b) táncdilektusok, régiók, etnikai csoportok, helyi közösségek településtípushoz kötődően;
- c) egy-egy táncos adatközlő teljes dokumentumanyaga;
- d) egy-egy tánckutató teljes gyűjteménye;
- e) egy-egy motívumtípus ill. motívumcsalád teljes anyagának gyűjteménye;
- f) tánc történeti dokumentumgyűjtemény (képi, szöveges, kottás anyagok).

2.2.5. A néptáncok forráskiadását a nemzetközi tánc kutatásban legelterjedtebb Lában táncjelíró rendszerrel kell végezni. Ez biztosítja nemzetközileg is a közérthetőséget. Ha a tánc dokumentálása, ritka esetben, eredetileg nem filmen, hanem szöveges lejegyzéssel történt, s kiadása szakmai szempontból indokolt, akkor mind az eredeti leírást, mind az annak alapján készült táncjelírást a főszövegben kell közölni a könnyebb összevethetőség érdekében. Ha a forráskiadás más jelíró rendszerrel lejegyzett, máshol megjelent román, ukrán, orosz, örmény stb. összehasonlító anyagot is tartalmaz, a táncot a főszövegben Lában táncjelírással átírva kell közölni. Ha technikailag megoldható, az eredeti lejegyzést a jegyzetben vagy a függelékben lehet mellékelni az eredeti megjelenés bibliográfiai adataival együtt. Ha van rá mód, az átírást össze kell vetni az eredeti táncdokumentummal (filmmel).

2.2.6. Kerülni kell az olyan lejegyzések újraközlését, amelyek a szakmai céloktól idegen rövidítéseket és kontaminációs törekvéseket, szerkezeti átalakításokat tartalmaznak.

2.2.7. A táncadatokat, a tánc „többdimenziós,” komplex jellegére való tekintettel, a szinkron jelenségekkel (zenével, szöveggel) együtt, partitúrában kell közölni a főszövegben.

¹⁷ *A Magyar Népzene Tára* III. B kötetében 1955-ben Lugossy által közreadott jelentős táncanyag s más hasonló írásai elvi és módszertani hiányosságok miatt erre a célra csak korlátozottan alkalmasak.

2.2.8. A tánc és tánczenei adatokat a sokoldalú értelmezhetőség kedvéért részletes jegyzetapparátussal kell ellátni (szempontjait lásd „A filológiai apparátus” c. fejezetben.)

2.2.9. Ha a filmfelvétellel párhuzamosan fotók is készültek a gyűjtés során, vagy lehetőség van a filmkockákról megfelelő minőségű állóképek készítésére, a forráskiadásban érdemes közölni azokat a táncadat illusztrálására.

2.2.10. A számítógépes adatbázisként honlapon vagy DVD-n való közzététel esetén lehetőség van a táncadat alapját képező eredeti film digitalizált formában való megjelenítésére, ami növeli a kiadás illusztratív erejét. Könyv formátumban való forráskiadásnál a videó-melléklet hasonló célt szolgálhat.

2.2.11. A forráskiadásban közölt táncadatok értelmezhetőségét segíti, ha az alapvető információkon túl a rájuk vonatkozó adatközlői megjegyzéseket, gyűjtői megfigyeléseket, a gyűjtőnapló megfelelő részleteit, esetleg más, másodlagos anyagokat is mellékelünk. Ezeknek a főszövegtől elkülönítve, a jegyzetekben vagy a függelékben adjunk helyet. Ide kerüljenek a táncadatok ritmikai, plasztikai, dinamikai jellemzőiről, szerkezeti sajátosságairól és ezek összefüggéseiről készült összevető táblázatok, diagrammok.

2.2.12. A kiadásra váró táncadatok nagy száma és a kiadás idő-, munka- és helyigényes volta miatt szükség van a forráskiadási egységek (monográfiák, kötetetek) tartalmának előzetes, globális megtervezésére. A tartalmi tervezés első fázisaként el kell végezni a táncadatok teljesség, hitelességi fok és forrásérték szerinti értékelését. Ilyen módon az adatokat három csoportba érdemes sorolni. Az elsőbe a teljes formában közölhető, teljes értékű adatok, a másodikba a részben kiadható, csökkent értékű adatok, a harmadikba a közlésre értelmetlen, csak említésre méltó, jelentéktelen variánsnak minősíthető adatok kerülnek. Ezzel a módszerrel egy ún. „minősített összkiadást” valósíthatunk meg, amely alkalmat ad más kutatóknak a szelekció módjának és mértékének megítélésére, az adatok ellenőrzésére és a kutatói szubjektivitás utólagos lemérésére, esetleg korrigálására.

2.2.13. A forráskiadást az előző módon minősített adatok alapján egyéniségi-, regionális- és típusmonográfiák egymást kiegészítő, párhuzamosan megvalósított rendszerben kell végrehajtani a szükségtelen másodközlések elkerülése érdekében.

2.2.14. Az egyes táncalkotások közlésének, a kötetben belüli elrendezésének három jellegzetes módszere alakult ki. Az első a táncalkotások teljes terjedelemben való közlése a dallammal, szöveggel, közvetlen kommentárokkal együtt, partitúra-szerű megformálásban a rendelkezésre álló adatok teljes katalógusának megadásával. A második a „tánckatalógus”, a harmadik a „táncfolyamatonkénti motívumkatalógus” forma.

2.2.14. A „tánckatalógus” formában – az egyes szerkezeti elemek jelentős variánsainak szótárszerű elrendezése révén – megvalósított összkiadása képviseli a legkoncentráltabb forráskiadási formát. Az ilyen tánckatalógusban a táncfolyamatok nem jelennek meg a maguk teljességében, csak a jelentős motívumváltozatok formai-funkcionális szempontok szerint motívumcsaládokba rendezett csoportjai és a jelentős táncszakasz-változatok. Ezekből a teljes táncfolyamatok szerkezeti vázlata alapján bárki rekonstruálhatja az eredeti folyamatokat. A tánczene és szöveg itt külön jelenik meg. A tánc, zene és szöveg összefüggését összevető táblázatokból ismerhetjük meg. („Jelentős motívumváltozat” az, amely karakteresen különbözik az azonosnak nevezhető motívumváltozat-csoporton belül a többi változattól. Minden jelentős motívumváltozatnak lehet számos – szinte azonos formában megjelenő – „jelentéktelen” változata. Ezek újraközlése fölösleges.¹⁸ Elég egyetlen válto-

¹⁸ Martin 1964, 167–168.

zat mellett jelezni az előfordulás gyakoriságát az adott mintában.) A szótárszerű elrendezést az egyetlen magból álló egyszerű motívumok és a több motívummagból álló kombinációk első magja alapján kialakított motívumcsaládok elrendezése révén valósíthatjuk meg. A motívumcsaládok a kezdő gyökök jellege alapján követik egymást. A sort a lábgesztusokból álló, ún. ismétlőtámasztékú gyökök által meghatározott motívumcsaládok nyitják meg. Ezeket követik azok, amelyekben egy-egy szabadláb gesztust testsúlyváltás követ, vagyis támasztékszerkezetüket egy ismétlő- és egy váltótámaszték kombinációja jellemzi. Azután a csak váltótámasztékú gyökök motívumcsaládjai következnek. Az utolsó csoportba a támasztékszerkezettől függetlenebben alakuló csizmaverő, csapásoló motívumok családjai tartoznak. Ez a módszer legeredményesebben a több jelentéktelen variánssal rendelkező, kicsiszolt motívikájú, főleg kombinációs módszerrel alkotott tánc típusoknál (pl. erdélyi leányesek) és homogénebb, egy táncos teljes anyagát bemutató kiadásokban alkalmazható.

2.2.15. A táncfolyamatonkénti motívumkatalógusban a részletes szerkezeti képlet és a táncdallam alapján rekonstruálhatja a kiadvány használója a teljes táncot, a kisebb szerkezeti egységeket, ill. a tánc és a zene összefüggését. A szerkezeti képlet segít a változatgazdagság, az egyes változatok gyakoriságának, szerkezeti-funkcionális sajátosságainak, a változatképződés tendenciáinak megítélésében. Ezekre a tanulmányban utalás történik (az egyes táncokra és az egész korpuszra vonatkozóan). Ez a forma az előzőnél kevésbé koncentrált, de a célnak jól megfelel. Főleg a különböző karakterű, de összetartozó (pl. történeti réteg, műfaj) táncadatok egyedi sajátosságainak bemutatására alkalmas.

3. A kritikai kiadás szerkezete

3.1. A táncadatok kiadásának központi részét a szinkron jelenségeivel együtt közölt táncadatok és a rájuk vonatkozó elsődleges információk adják. Ezért ezek kerülnek a kiadás főszövegébe. A táncközlésekre vonatkozó magyarázatoknak, elemzéseknek, szerkezeti képleteknek a jegyzetben (esetleg a függelékben) van a helyük a táncokra, a táncosra, a gyűjtőkre és a gyűjtésre vonatkozó másodlagos adatokkal. A táncadatra vonatkozó illusztrációk (fotók, rajzok stb.) általában a függelékbe kerülnek. Indokolt esetben azonban ezek is a főszöveg részét képezhetik, úgy, hogy ne zavarják a táncadat közlésének egységességét.¹⁹

3.2. A főszöveget bevezető tanulmány előzi meg, amely a kötet célját, tartalmi jellemzését és keletkezéstörténetét adja. Egyéniségmonográfiában ide kerül a táncos életrajza, ill. önéletrajza és testi-szellemi adottságait, társadalmi státuszát, helyzetét, a helyi kultúrába való beágyazottságát jellemző adatok. Regionális monográfiában itt ismertetjük a régió településtörténetére, demográfiájára, nemzetiségi, felekezeti, foglalkozási viszonyaira, hagyományos kultúrájára vonatkozó adatokat. Típusmonográfiában itt ismertetjük a típus szélesebb történeti, műfaji keretét, elterjedését, formai-funkcionális és zenei sajátosságait.

3.3. A táncközléseket a rájuk vonatkozó jegyzetek, magyarázatok követik. A jegyzetapparátust összefoglaló tanulmány nyitja meg, amelyben térképek, diagramok, összevető táblázatok, mutatók segítségével összegezni kell a közölt táncanyag általános sajátosságait, és ismertetni kell a fő magyar és nemzetközi párhuzamokat. Ezután következnek a jegyzetapparátusnak az egyedi táncalkotásokra s a táncok szerkezeti elemeire vonatkozó tételei. A jegyzeteket függelék követi az illusztrációkkal (képi, szöveges, zenei), s a kötetben nem közölt, de említeni szükséges táncdokumentumok adataival. Ezután a szokásos irodalomjegyzék, tárgy-, név- és helynév-mutató, rövidítésjegyzék, táj- és fogalomszótár következik.

¹⁹ Az elsődleges és másodlagos információk részletezését lásd a főszövegről, a jegyzetapparátusról és a függelékéről szóló fejezetekben.

3.4. A kötet végén az idegen nyelvű összefoglaló áttekintést ad a másnyelvű olvasónak, szakembernek a kiadás céljáról, tartalmáról, s eligazítást ad az illusztrációs anyagok (táblázatok, térképek, diagramok) tartalmáról, valamint a mutatók, jegyzékek használatáról.

3.5. Ha a forrás különböző műfajú táncokat tartalmaz, akkor célszerű az adatokat történeti rétegek, típusok, regionális altípusok, régiók szerint csoportosítani, ahogy az Martin *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* (Budapest 1970 és a „Tánc” c. írásában a *Magyar Folklór* Budapest 1979) c. egyetemi tankönyvben találjuk. A regionális altípusok sorrendjét nyugatról keletre haladva, a nyugati, középső és keleti táncdialektus sorrendjében ajánljuk meghatározni. Előfordulhat, hogy a táncadatokat érdemes az egy régióban élő táncos egyéniségek, s azon belül a helyi táncrendben való előfordulás sorrendjében közzétenni. Azonban akkor is utalni kell a tánc típusba, ill. regionális altípusba való tartozására.

3.6. Ha egy kiadásban többféle nemzetiségű táncanyag van, azok a főszövegben a megfelelő típusba, ill. regionális altípusba kerüljenek, de külön mutató készüljön a táncokról nemzetiségek szerint. Ez megkönnyíti az áttekinthetőséget.

3.7. A forráskiadás szerkezetének fentebb leírt módja egy ideális forma, amely a közölt anyagok sajátos természete szerint megváltoztatható.

4. Főszöveg

4.1. A főszöveget a zenével és szöveggel közölt táncadatok teszik ki. Az így közölt adat alapszövegnek minősül, amelytől az eltérést a későbbi kiadásokban jelölni kell. A korábbi, nem forráskiadás célú közlésekben megjelent táncadatok jóváhagyott, revidált, rekonstruált változatai a forráskiadásban válnak „alapszöveggé”, amelyre később hivatkozni kell.

4.2. A főszövegben az egyedi táncadatokat egymástól világosan elkülönítve, sorszámmal ellátva, az elsődleges adatokkal együtt kell közreadni. Elsődleges adatoknak tartjuk azokat az alapvető (a felvétel helyét, idejét, alkalmát, a tánc helyi és típusnevét, származási helyét, a táncosok nevét, korát, foglalkozását, a dokumentum archívumi számát, a gyűjtők, s a lejegyző nevét jelölő) adatokat, amelyek a táncadat identitását legnyilvánvalóbban meghatározzák. Példa erre Jakab József magyarórdi táncos rögtönzésének adatolása:

1. tánc

Magyarórd (Ozd) (Alsó Fehér megye), Maros–Küküllő vidék, 1979

helyszíni táncgyűjtés

„Pontozó”, „Csürdöngölő” (Maros–Küküllő közti pontozó)

Jakab József (1930), földműves, falusi közműves

Gyűjtők: Varga Zoltán, Michaleczky Sándor, Szakács Domokos.

Lejegyző: Fügedi János

MTA Ft. 1013.21, Tit. 1249

4.3. Az azonosan ismétlődő adatokat értelemszerűen lehet rövidíteni vagy elhagyni úgy, hogy minden adat összes elsődleges jellemzője egyértelműen megállapítható legyen.

4.4. A néptánc adatok forráskiadásánál filológiai változatnak tekinthetjük ugyanarról az egyedi táncalkotásról – táncfolyamatról – korábban készült lejegyzések változatait. A változatok különbségei a Lábán táncjelíró rendszer folyamatos tökéletesítéséből eredő helyesírási, a lejegyző javító szándékát tükröző mozdulathelyességi vagy a szinonimaként alkalmazott (de ugyanúgy helyes) jelek mássági problémáiból adódnak. Ennek elbírálása előzetes összehasonlítást igényel. A filológiai változatok közül csak az aktuális forráskiadás céljára revidált, az érvényes helyesírással korrigált legújabb változatot kell közölni a főszövegben. A többire a jegyzetben kell hivatkozni a forrás és a lejegyző nevének feltüntetésével. Indokolt esetben más változatok is közölhetők a jegyzetben vagy a függelékben.

4.5. A közlendő táncanyagban a folklorisztikai változatok kiválogatásának és értékelésének módját a 2.2.12–2.2.14. pontokban ismertettük.²⁰

4.6. A táncadatok közlésekor nem nélkülözhetjük azokat a technikai jellegű információkat, amelyek a tánc rögzítéséhez kapcsolódnak, és meghatározzák az adat minőségét, teljességét. Ilyenek a kényszerű megállások, fénybeszűrődések, csonka kezdés vagy befejeződés. Ezeket a főszövegben az előfordulás helyén, a tánclejegyzés mellett kell jelölni, az esetleges kísérőszöveg írásmódjától világosan megkülönböztetve.

4.7. Teljes táncalkotások folyamatos közlése esetén a táncírás letről felfelé futó rendszerével párhuzamosan partitúra-szerűen kell közölni a zenekíséretet és a szöveget. A szöveg lehet az énekelt dalszöveg, esetlegesen elhangzó táncszó vagy a tánc közvetlen nézőitől származó, prózai formában elhangzott biztatás, kritika, megjegyzés. Jelezni érdemes a kísérőzene szokásostól eltérő változásait (glisszandók, vastaghúros játék, ujjal való pengetés a hegedű húrjain stb.), amelyek a zenész és a táncos közötti intenzívebb kapcsolattartást jelzik. Hasonló jelentőségű a táncos és a zenész közötti alkalmankénti szemkontaktus (a táncos erősen a zenészre néz), a tapssal való tempókorrekció, tempóadás. Ezek táncjelírással való lejegyzése túlságosan bonyolult és nehezen visszaolvasható. Ezért a fontos kísérőjeleléseket az ilyen kommentárok írásmódjára fenntartott formában, a partitúra mellett, írásban vagy valamilyen egyezményes jellel kell közölni.

4.8. A táncadat közvetlen illusztrálását szolgáló rajzok, fényképek, amelyek a filmről vagy a filmezéssel párhuzamosan készültek, a főszövegbe kerülnek a táncközlés alá. Ugyanott jelezni kell a helyhiány, nyomdatechnikai okok vagy más ok miatt a függelékbe került hasonló illusztrációk pontos helyét.

4.9. A szótárszerű tánckatalógusban ezeknek a társjelenségeknek partitúraszerű közlésére nincs mód, de a jegyzetben vagy az elemző tanulmányban külön ki kell rájuk térni, hogy a táncalkotás létrejöttének egyedi alkalmára, a táncalkotás pillanatnyi környezetére következtetni lehessen. Az illusztrációkat (fotókat, rajzokat), azonban a motívumcsaládok mellett a főszövegben érdemes közölni.

4.10. A sorszámmal elkülönített táncadatokon belül a szerkezeti egységek azonosításának többféle részletességű fokozata használható.

a) A legrészletesebb az, amikor a tánc- és táncdallam lejegyzést ütemenként arab számokkal látjuk el. A dallamok ütemeinek sorszáma a kottasorok fölött, a táncoké a vonalrendszer mellett balról vagy összevonva a táncírás alatt egy hegyére állított négyzet alakzatban áll.²¹ Arab sorszámokkal láthatjuk el a táncfolyamatban (a folyamatkatalógusban) előforduló motívumokat is előfordulásuk sorrendjében a táncírás bal szélén. A jelentős variánsoknál a szám mellé az abc kisbetűi járulnak. Ezeket a kisbetűk bal alsó sarkába írt arab számokkal oszthatjuk alá. A jelentéktelen variánsok az első előforduláskor kapott számot változatlan formában kapják. A motívumsorok, táncszakaszok számozása római számokkal történik, s a számozás a táncírás bal oldalára kerül egy téglány alakzatba.

b) A tánckatalógus-típusú kiadásban a közölt motívumvariánsok „rendszámot” kapnak, amelyeknek első száma a motívumcsaládot, a második a morfológiai csoportot, a harmadik a szerkezeti funkciót, a negyedik a motívumtípus sorszámát jelöli. A rendszám után szereplő latin nagybetűk a motívum jelentős variánsaira, az abc kisbetűi pedig a jelentéktelen motívumvégi, ütemelőző-kapcsoló változásokra utal. A rendszám mellett több jellemző adat

²⁰ A népköltészet és néptánc szerkezeti kötöttsége, ill. oldottsága közötti különbség miatt a folklorisztikai változat fogalma nem teljesen azonos. Ezért a gyűjteményben a változatok számozása különböző lesz.

²¹ Pesovár-Lányi 1974, 100–104.

segíti a motívum azonosítását: a támasztékritmus-, a támasztékszerkezet-mutatóval, a motívum előfordulási gyakorisága teljes anyagban és azoknak a táncszakaszoknak a sorszáma, amelyekben a motívum előfordul. A táncszakaszok rendszámozása a szakaszkezdő motívumcsaládok sorszáma, a szakaszkezdő motívumtípusok alcsoportszáma és a belső tartalom és fölépítés szerinti szakasz típusok abc rendje alapján történik. A szakaszoknak a táncfolyamatokban való előfordulási gyakoriságát és helyét külön kell jelölni.²²

4.11. A szerkezeti egységek jelölésének lényege, hogy a motívumok, motívumsorok, szakaszok minden kétséget kizáróan azonosíthatók legyenek a közölt anyagon belül.

5. Helyesírás

5.1. Az egyedi táncalkotások forráskiadásánál az adatokat a nemzetközileg elfogadott és alkalmazott Lábán táncjelírással közöljük.²³

5.2. Az első Lábán táncjelírással lejegyzett táncadat megjelenése (1947.) óta nemzetközileg is jelentős néptáncanyag jelent meg Magyarországon e jelrendszer alkalmazásával.²⁴ A lejegyzések többségét Szentpál Mária, Lányi Ágoston, Martin György és Fügedi János készítették. Közülük hárman hivatásos lejegyzők, kintográfusok. Az egyes lejegyzések a lejegyző rendszer adta alternatív lehetőségek, a táncmozdulatok értelmezésének módja, a lejegyzés céljai, a lejegyzők előképzettsége, elmélyültsége és a rendszer fejlesztésével járó helyesírás-változások szerint különböznek egymástól.²⁵

5.3. A forráskiadásnál a legfrissebb helyesírási szabályok szerint készült tánclejegyzéseket használjuk akkor is, ha olyan táncok kerülnek be a kötetbe, amelyek korábbi helyesírással készültek és megjelent formájukat revideálni s át kell írni az új helyesírás szerint.

6. A filológiai apparátus

6.1. Az apparátus a népköltési alkotások kiadásához hasonlóan négy fő részből áll:

- a) bevezető rész, azaz a táncalkotások kiadásának egészére, előzményeire, folytatására, kapcsolódásaira vonatkozó tudnivalók;
- b) a táncalkotások textológiai jellemzése, a közreadásra kerülő táncalkotások műfaji keretének, származási területének ismertetése, a gyűjtő, adatközlő stb. Bemutatója;
- c) történeti, folklorisztikai, néprajzi stb. jegyzetek a táncok szerkezeti elemeihez;
- d) a táncalkotásokhoz és részeihez kapcsolódó szövegkritikai megjegyzések.

6.2. Az általános bevezető rész tisztán filológiai jellegű. Célja a rendelkezésre álló források és a sajtó alá rendező-eljárás ismertetése. Ki kell térni a források lelőhelyének megnevezésére, létrejöttük módjára, a válogatás, előzetes értékelés szempontjaira. Utalni kell más hasonló kiadásokra, amelyeket figyelembe kellett venni a forráskiadás megtervezésénél.

²² Martin–Karsai 1989.

²³ A rendszer leírását lásd Lábán 1956, 1975; Szentpál Mária: *Táncjelírás I–III*. Budapest, 1973; Lányi Ágoston: *Néptáncolvasókönyv*. Budapest 1978, 1999; Hutchinson 1954, 1970, 1973.

²⁴ Lásd Antal 1983; Németh Gabriella 2001 (az előzőt kiegészítő szakdolgozat). A 20. század első felében kísérlet történt a képsorozattal való táncközlésre, ennek használhatósága nem érte el a Lábán táncjelírását.

²⁵ Szentpál Mária minuciózus lejegyzéseiben a mozdulatok precíz leírására törekedett, ami gyakran nehezé tette a visszaolvasást. Ő számos újítási javaslatot tett a Lábán Táncjelírás Nemzetközi Tanácsában (ICKL), amelyeket nemzetközileg el is fogadtak. Martin és Lányi rövidítések és egyszerű jelkombinációk alkalmazására törekedtek a könnyebb olvashatóság, s a tudományos folyóiratokban való használhatóság érdekében. A rövidítések pontos, részletekbe menő feloldását előjegyzésekben adták meg. Az újítások közül csak a néptánc közlések szempontjából legszükségesebbeket fogadták el. Lejegyzéseik hitelességét a terepélmények és az adatközlőkkel való kapcsolataik erősítették. Fügedi János a kétféle felfogás szintézisére törekszik. Ő is részt vesz a nemzetközi szervezet rendszerfejlesztő munkájában.

Világosan ki kell fejteni a kiadásban követett helyesírási elveket, s azokat a néprajzi, folklorisztikai elgondolásokat, amelyek alapján a kötet fölépült.

6.3. Az egyes táncfolyamatokra vonatkozó jegyzetek tartalmazzák a táncalkotások tartalmi, formai-szerkezeti, ritmikai sajátosságaira vonatkozó magyarázatokat, és utaljanak a forráskiadás mutatóira, ahol a közölt adatok összefüggéseire is fény derül. Ilyen mutatók, pl.: a ritmusmutató, kinetikai és plasztikai mutató, a struktúrátípusok mutatója, a kísérodallamok szövegmutatója stb. Az egyes táncfolyamatokra vonatkozóan a jegyzetek a következő sorrendben közölnék anyagukat:

- a) a táncfolyamat sorszáma a főszövegben;
- b) az adatfelvétel körülményei (helye, ideje, alkalma, módja);
- c) az adat korábbi megjelenésének helye;
- d) a tánc helyi elnevezése, magyarázata;
- e) tánc típus, regionális altípus neve és rendszáma;
- f) az adatközlő(k) adatai (név, születési év és hely, foglalkozás, vallás, helye a közösségben);
- g) a gyűjtő(k) adatai;
- h) a lejegyző;
- i) a táncadathoz kapcsolódó archívumi számok;
- j) a táncalkotásra vonatkozó műfaji, formai-szerkezeti, funkcionális magyarázatok;
- k) egyéb tudományos irodalom a táncfolyamattal kapcsolatban;
- l) a táncadat tudománytörténeti jelentősége, hatása a kutatásra vagy más területen;
- m) a táncadat közvetlen párhuzamai Magyarországon (bibliográfiával);
- n) a táncadat nemzetközi elterjedtsége, párhuzamai (bibliográfiával);
- o) a táncadatra vonatkozó fényképek, kották, rajzok.

Feltehető, hogy a forráskiadásoknál és más, hasonló közzététel esetén nem mindig lehetséges vagy szükséges mindezen a szempontok figyelembe vétele. Azonban az adatok sorrendje legyen azonos az itt közölnivel, s a nemleges adatokat is ajánlatos föltüntetni.

6.4. A táncadatok egyes szerkezeti elemeihez (motívumokhoz, motívumsorokhoz, szakaszokhoz) fűzött magyarázatok:

- a) elnevezések (helyi és típusnév); b) rendszám; c) ritmus; d) támasztékszerkezet;
- e) morfológiai csoport; f) szerkezeti funkció; g) a típusok mennyisége;
- h) gyakoriság a közölt anyagban; i) az előfordulás helye a közölt táncanyagban;
- j) kapcsolódó fénykép, rajz stb.

6.5. Forráskritikai jegyzetek

6.5.1. A kritikai apparátus a forráskiadásokban általában tartalmazza a táncok és egyes szerkezeti elemeik korábbi kiadásával kapcsolatos összes adatot, a filológiai változatokat és a szerkesztő emendációjának indoklását. A néptánc kutatásban a kutatási terület adottságai folytán sokkal kevesebb a korábban kiadott értékelhető adat. Az 1947 (az első Lábántáncjelírással közölt táncadatok megjelenése) előtt nagyon ritka az olyan szöveges, rajzos, fényképes táncközlés, amely a mai forráskiadási igényeknek megfelelne. Még a rövid (másfél perces) filmrészleteket rögzítő Gönyey-filmek (az 1930-as évekből) s az azok alapján készült szöveges motívumlejegyzések is csak a később megismételt hangosfilmezések nyomán értelmezhető szerkezeti szempontból a maguk teljességében. Azok is csak akkor, ha kötött szerkezetű vagy számos kötöttséget tartalmazó rögtönzött táncról van szó. Ez a régészeti kutatáshoz hasonló aprólékos, összevető adatvizsgálat a néptánc kutatás korai korszakából vagy annak előtörténetéből származó adatok alapján még csak a kezdeteinél tart. Jó példa erre Martin rekonstrukciós munkája, amelynek keretében Molnár István 1941-ben Mátyás Istvánról és Karsai Zsigmondról készült filmfelvételét rekonstruálta saját későbbi

hangosfilmes táncrögzítései és szóbeli gyűjtései nyomán. Nem mindig tekinthetjük filológiai változatoknak az 1947 után megjelent különféle helyesírásokkal lejegyzett táncadatok. Az új közlések általában változatlan formában vagy az akkor legfrissebb helyesírással jelentek meg, revideálva a korábbi lejegyzést. A néptánc kutatás szemléletében a korábbi helyesírással lejegyzett 20–50 éves adatok nem jelentenek ugyanolyan forrásértéket, mint a népköltészeti alkotások 100–150 éves korábbi följegyzései.

6.5.2. Ha értékelhető filológiai változatok közlésére alkalom adódik, akkor a kritikai jegyzeteket a következő módon kell közölni:

- a) a főszöveg megfelelő lapjára és egységére utaló szám;
- b) a forrás rövidített jele;
- c) a főszövegtől eltérő variáns. Ha ugyanarra a táncadatra több filológiai változat is utalna, azokat érdemes a lejegyzés, ill. megjelenés időrendjében közölni, hogy a főszövegben lévő variáns előtörténete világosan dokumentált legyen.

6.5.3. A változatok közötti különbségeket minden esetben jelölni kell, s indokolni kell a főszövegben a korábbi kiadásokhoz képest végzett emendációkat is.

6.5.4. A táncadatokra vonatkozó kritikai jegyzeteket a szövegkritikai és zenekritikai jegyzetek egészítik ki.

6.6. A jegyzetapparátus elhelyezése.

6.6.1. A jegyzetek elhelyezésére többféle lehetőség van az apparátus terjedelmességétől, praktikus nyomdatechnikai okoktól vagy szakmai megfontolásoktól függően.

- a) A terjedelmes jegyzetapparátus helye általában a főszöveg után egy tömbben van.
- b) Ha a jegyzetapparátus nem túl nagy, akkor a főszöveg alatt a lap alján is elhelyezhető. Ilyenkor csak az egyéb történeti magyarázatok szerepelnek hátul.
- c) A jegyzetapparátus terjedelmesebb elemei (diagrammok, összevető táblázatok) a függelékbe is kerülhetnek a megfelelő utalásokkal.

7. Mutatók

7.1. A kiadványok végén szükség van az egész anyagot (nem csak a főszöveget) átfogó mutatókra, amelyek segítik az anyagban való tájékozódást.

7.1.1. A legalapvetőbb a betűrendes név- és tárgymutató. Ha egy kötet jelentős mennyiségű földrajzi nevet tartalmaz, a névmutatótól független, önálló földrajzi mutató is készülhet. A helynév megadásának módja a néptáncok forráskiadásában követi a népköltési alkotások forráskiadásában alkalmazott módszert.

7.1.2. A felsoroltakon kívül a néptánc kiadásban a főszövegben előforduló táncnevek és a jegyzetekben vagy függelékben közreadott interjúrészletek, paraszti önéletrajzok, népdalszövegek nem közismert tájszavainak magyarázatára tájszójegyzéket is kell szerkeszteni. A szakmai terminusok magyarázatát a fogalomszótár adja meg.

7.1.3. A kötetben való általános tájékozódást szolgálják a rövidítésjegyzék, a bibliográfia, az adatközlők, gyűjtők és lejegyzők névmutatója, a kép-, térkép- és mellékletjegyzék, valamint a tartalomjegyzék. A tartalomjegyzékben fel kell tüntetni a főszövegben teljes terjedelemben közreadott teljes értékű táncalkotásokat, a rájuk vonatkozó jegyzetek lapszámaival együtt, hiszen ez jelenti a forráskiadás központi anyagát.

7.1.4. Más mutatók is készíthetők a kiadvány anyagának jellege és célja szerint. Ilyenek például a szerkezeti egységek (motívumok, motívumsorok, szakaszok) ritmusmutatója, kinetikai és plasztikai mutatója, struktúrátípusok mutatója, a szerkezeti funkció szerinti mutató, a motívumgyökök és a zenei hangsúly viszonyának mutatója, az összetétel és motívum-

rokonság mutatója; a motívumgyökök, motívumok, táncszakaszok kapcsolódásának mutatója; a használati gyakoriság mutatója stb.

7.1.5. A teljes táncalkotásokat közlő kiadásoknál külön motívummutatóra, motívumtípus mutatóra, motívumsor, ill. táncszakasz-mutatóra, valamint tánc típus-mutatóra is szükség lehet. Szótárszerű tánc katalógusok esetén a motívumcsaládok táblázatai ezeket helyettesítik, de nem teszik fölöslegessé.

7.1.6. A tánc típusoknak és szerkezeti elemeiknek (motívumok, motívumsorok, táncszakaszok) nincs olyan nemzetközileg kidolgozott tipológiai rendszere Európában, mint a népköltési alkotásoknak. A Martin által elkészített rendszer – a tánc típusok, típuscsaládok és regionális altípusaik rendszere –, valamint az állandó rendszámokkal azonosított motívum-típus-szisztema egy jövőbeni nemzetközi rendszer alapját képezi.²⁶ Ezek használatát feltétlenül javasoljuk a forráskiadásoknál.

7.1.7. A magyar tánc típusok és regionális altípusaik rendszere:

Régi táncréteg

I. Leánykörtáncok

II. Eszközös pásztortáncok

1. Botoló 2. Kanásztánc 3. Seprűtánc

III. Ugrós táncok

1. Dél-dunántúli ugrós, 2. Duna menti ugrós, 3. Rábaközi dus, 4. Alföldi ugrós

IV. Erdélyi legényes táncok

1. Bukovinai ugrós, 2. Csíki féloláhos, 3. Közép-erdélyi legényes

- A. Mezőségi sűrű legényes, B. Maros-Küküllő vidéki pontozó, C. Kalotaszegi legényes

V. Lassú legényes táncok

1. Ritka legényes, 2. Erdélyi verbunk

- A. Székely verbunk, B. Közép-erdélyi verbunk, C. Marosszéki verbunk

3. Lassú magyar

- A. Maros-Küküllő közi lassú pontozó, B. Szamos-völgyi lassú magyar

VI. Régi páros táncok

Lassú sétáló páros táncok

1. Mezőségi lassú

- A. Széki lassú, B. Mezőségi akasztós, C. Lozsádi lassú

2. Gyimesi lassú magyaros

Forgó páros táncok

1. Gyimesi kettős, 2. Marosszéki forgató, 3. Erdélyi gyors forgós

- A. Széki forgós, B. Gyimesi sebes magyaros

Új stílusú táncok

VII. Verbunk táncok

1. Kötetlen szerkezetű szóló verbunk

- A. Felső-Tisza-vidéki verbunk, B. Dél-Tisza-vidéki verbunk, C. Vasvári verbunk

- D. Nyugati palóc verbunk, E. Sárközi – Duna-menti verbunk

2. Szabályozott szerkezetű verbunk

- A. Csallóközi-Szigetközi verbunk, B. Kapuvári verbunk, C. Kónyi verbunk, D. Kun verbunk

VIII. Csárdás táncok

1. Páros csárdás

- A. Duna-vidéki csárdás, B. Tisza-vidéki csárdás, C. Erdélyi csárdás

2. Hármás csárdás

- A. Mezőségi „szásztánc”, B. Felső-Tisza vidéki hármás csárdás, 3. Körscsárdás

²⁶ Martin 1996, 487–488, 523; Karsai–Martin 1989.

A motívumcsaládok beosztására vonatkozó példát lásd Martin György Karsai Zsigmond pontozó táncairól készült katalógusában.²⁷

7.1.8. A magyar táncdialektusok és kisebb táncrégiók rendje, amely a forráskiadásban közölt táncok földrajzi rendszerezését szolgálja:²⁸

1. Nyugati (vagy dunai) táncdialektus
 - 1.1. Északnyugati terület (Zobor vidék, Mátyusföld, Ipoly vidék, Nógrád megyei palócok, Galga mente)
 - 1.2. Csallóköz, Szigetköz
 - 1.3. Rábaköz
 - 1.4. Nyugat- és Közép-Dunántúl (Vas, Zala, Veszprém megyék)
 - 1.5. Dél-Dunántúl (Somogy- és Baranya megyék)
 - 1.6. Kelet-Dunántúl (Sárköz, Duna mente, Bácska, Szlavónia)
 - 1.7. Kalocsa-vidék
 - 1.8. Kiskunság, Solt- és Tápi vidék
2. Középső (vagy tiszai) dialektus
 - 2.1. Felső-Tisza vidék (Bodroghöz, Szatmár megye, Nyírség, Hajdúság, Szilágyság)
 - 2.2. Északkeleti Felvidék (Abaúj és Zemplén megyék)
 - 2.3. Keleti palócok és matyók
 - 2.4. Nagykunság, Jászság
 - 2.5. Dél-Alföld, Alsó-Tisza vidék
3. Keleti (vagy erdélyi) dialektus
 - 3.1. Kalotaszeg
 - 3.2. Mezőség
 - 3.3. Maros-Küküllő vidék
 - 3.4. Marosszék
 - 3.5. Székelység
 - 3.6. Barcaság, hétfalusi csángók
 - 3.7. Gyimesi csángók
 - 3.8. Bukovinai székelység
 - 3.9. Moldvai csángók

8. Függelék, melléletek

8.1. A függelék azoknak a dokumentumoknak a gyűjtőhelye, amelyek a főszöveg vagy a bevezető tanulmány illusztrálására, kiegészítésére szolgálnak, de közlésükre a megfelelő helyen nincs mód vagy szükség. Ide kerülhetnek a táncfolyamatok filológiai változatai, a képek, diagramok, statisztikai táblák, összevető táblázatok a táncosok, táncok, dallamok, táncalkalmak sajátosságairól, fotók, kották. Ide kerülhet a kötet anyagát képező teljes tánc-katalógus, amely tartalmazza a teljes terjedelemben közölt, a részleteiben közzétett és a csak hivatkozott táncok adatait. A táncadatok és melléleteik közlésére vonatkozó előírások főszövegben lévőkkel azonosak.

9. Idegen nyelvű kivonat

9.1. Fontos az idegen nyelvű kivonat, amelynek feladata, hogy röviden tájékoztasson a kiadás céljáról, fölépítéséről, s felhívja a nemzetközi szakmai közvélemény figyelmét a kötet tartalmára, a kiadvány jelentőségére.

9.2. Az összefoglalónak a nemzetközi kutatás szempontjait kell figyelembe venni, ezért eltérhet a magyar nyelvű bevezetőtől.

²⁷ Karsai–Martin 1989.

²⁸ Martin 1970; *Magyar Néprajz* VI, 390–451.

9.3. Ha a kötet kétnyelvű vagy ugyanaz az anyag külön kötetben idegen nyelven is megjelenik, a kivonat fölösleges. Ilyenkor a magyar és a másnyelvű kötet bevezetőjének kell értelemszerűen eltérnie.

Irodalomjegyzék

- ANTAL László (összeáll.) 1983
Néptáncközlések mutatója 1947–1981. Budapest.
- BALOGH Lajos – VOIGT Vilmos 1974
A népköltési (folklor) szövegek kritikai kiadásának szabályzata. Budapest.
- FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő (szerk.) 1997
A magyarság és nemzetiségeinek táncgyománya. Budapest: Planétás kiadó.
- HATCHINSON, Anne 1954
Labannotation. New York.
- JANKOVIĆ, Ljubica – JANKOVIĆ, Danica 1934–1964
Srbske narodne igre I–VIII. Beograd.
- KAEPPLER, Adrienne (szerk.) 2005
„Dance Structure: Perspectives of the Analysis of Human Movement” (megjelenés alatt)
- KARSAI Zsigmond – MARTIN György 1989
„Lőrincréve táncélete és táncai”. *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 10.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- KRÖSCHLOVA, Eva 1992
„Discussion contribution to the Foundation of the Structural and Form Analysis of folk Dances”
Studia Musicologica 34 (1992), 5–25. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- LÁBÁN Rudolf 1956
Principles of Dance and Movement Notation. London.
- LÁNYI Ágoston 1962
„Lippentős. A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai.” *Táncstudományi Tanulmányok 1961–1962*, 99–136.
- LÁNYI Ágoston – MARTIN György – PESOVÁR Ernő 1983
A körverbunk története, típusai és rokonsága. Budapest: Zeneműkiadó.
- LISZICIAN, Szrbui 1958
Sztarinnüe pljaszki i teatralnüe predstavljenija armjanskogo naroda. Tom I. Erevan, izdatel'stvo Akademii Nauk SZSZR.
- LUGOSSY Emma 1956
„A táncok rendje”. In Kiss Lajos (szerk.) *Magyar Népzene Tára* III/B. Lakodalom. Budapest, 1956, 417–660.
- LUGOSSY Emma 1960
„A magyar népi táncok mozgáselemei és motívikája”. *Táncstudományi Tanulmányok* 1959–1960, 167–210.
- MARTIN György 1955
„Bag táncai és táncélete”. *Néptáncosok Kiskönyvtára* 16–18. Budapest.
- MARTIN György 1964
Motívumkutatás – motívumrendszerezés. A sárköz-Duna menti táncok motívumkincse. Budapest: Népművelési Intézet.
- MARTIN György 1965
Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett táncutató munka eredményeiről. *Ethnographia* LXXVI, 251–259.
- MARTIN György 1970
Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Budapest.

- MARTIN György 1974
A magyar nép táncai. Budapest: Corvina.
- MARTIN György 1977
 „A magyar néptánc kutatás egy évtizede 1965–1975”. *Ethnographia* LXXXVIII. 165–183.
- MARTIN György 1979a
A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MARTIN György 1979b
 „Tánc.” In Ortutay, Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Budapest: Tankönyvkiadó, 477–539.
- MARTIN György 1983
 „A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca”. In *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–79*, 173–194.
Szeged
- MARTIN György 2004
Mátyás István. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata. Budapest: Planétás Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet .
- MARTIN György 1985
A mezőségi sűrű legényes. Budapest.
- MORVAY Péter 1949
 „A néptánc-kutatás két esztendeje”. *Ethnographia* LX. (1949) 387–393.
- MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő (szerk.) 1954
Somogyi táncok. Budapest.
- PESOVÁR Ernő (szerk.) 1990
 „Néptánc”. In (főszerk. Dömötör Tekla): *Magyar Néprajz* VI. Budapest: Akadémiai Kiadó, 185–527.
- PESOVÁR Ernő 1997
A magyar páros táncok. Budapest: Planétás Kiadó.
- PESOVÁR Ernő 2003
Táncagyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története. Szombathely: Berzsényi Dániel Főiskola.
- PESOVÁR Ernő – LÁNYI Ágoston 1974
A magyar nép táncművészete. Néptánciskola. Budapest.
- SZENTPÁL Olga 1961
 „A magyar néptánc formai elemzése”. *Ethnographia* LXXII, 3–55.

Fügedi János

MTA Zenetudományi Intézet

Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban

Tanulmányunkban a magyarszentbenedeki születésű Jakab József három pontozó¹ táncfolyamatát vizsgáljuk. Az elemzés bevezetőjeként röviden bemutatjuk a választott táncos egyéniséget és a táncfolyamatok kiválasztásának szempontjait. A munka elsődleges célja a táncszakaszok szerkezetének felállítása, a motívumhasználat módjainak bemutatása és a tánc nagyobb egységeinek megállapítása. Mindehhez előbb a táncot motívikailag szegmentálnunk kell, de a következő fejezetben felvázolt problémák miatt a motívumok rendszerezésre, katalogizálására itt nem törekszünk. A tanulmány végén összefoglaljuk a motívumhasználat, a szakaszfelépítés, és a táncok magasabb struktúráinak vizsgálatából levonható általános következtetéseket.

A motívumhatár megállapítás és a rendezés egyes problémái

A magyar néptáncok típusain belül a ritmikai határozottság, a mozgástémák jól felismerhető különbségei és az ismétlődések miatt a motívumok viszonylag könnyen azonosíthatók és különböztethetők meg egymástól. Minél határozottabb, kidolgozottabb egy tánc mozgáskészlete – mint például a legényes táncok esetében –, annál könnyebb az ismétlődő egységek azonosítása. Mégis, a motívumok formai meghatározásának módjában eltérést találhatunk Martin Györgyöz és Pesovár Ernőhöz köthető módszer,² valamint Szentpál Mária (1981) megközelítése között. Az eltérés egyik alapja a motívumhatár kritériumainak felállítása. Míg az előbbi kutatói szemlélet ugyan nyíltan nem mondja ki, de a motívumkezdet–motívumvég meghatározási gyakorlatából lesűrhetően a zenei ütemek szerint húzza meg a motívumhatárokat, addig Szentpál Mária (1981, 159) a koreográfiai elv mellett érvel, azaz úgy javasolja a motívumhatár megállapítását, ahogy az a mozdulatok logikus építkezéséből³ következik. Ez az alapelv Szentpál Máriánál arra vezetett, hogy számos mozgássor esetében a motívum kezdetének ne a főhangsúlyra, hanem az ütemelőzőre eső mozdulatot tekintse.⁴ A két szemlélet ütközőpontja elsősorban a rendkívül változatos mozgáskészletű legényes motívumai körül alakulhatott ki, mert e tánc típusnál számos olyan, többnyire 4/8-os vagy 8/8-os (esetenként 5/8-os, 6/8-os, 10/8-os) motívumot találhatunk, amelyre sem a Martin (1999, 24)⁵ által motívumhatárnak deklarált ritmikai augmentáció, sem a mindkét szemlélet által ugyancsak szegmentáló tényzőként elfogadott zárt (többnyire I.) pozíciós plasztikai zárlat⁶ nem jellemző. Ha az ilyen esetekben a zenei ütemkezdetet nem fogadjuk el

¹ A pontozóról mint a legényesek típusába tartozó férfítáncról részletesebben lásd Martin 1970–1972, Karsai–Martin 1989.

² Martin–Pesovár 1960, Martin 1999, Karsai–Martin 1989, Martin 2004.

³ Szentpál M. 1981, 161.

⁴ Szentpál M. 1981, 167–171.

⁵ Martin György 1964-ben első ízben kiadott *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse* c. könyvére az 1999-es újabb kiadás alapján hivatkozunk.

⁶ Szentpál M. é.n., 33.

szakaszoló kritériumnak, a motívumhatár indokolásához újabb, és véleményünk szerint elsősorban koreográfiai szempontokat kell bevezetni.

A hazai tánckutatók között Martin György és Karácsony Zoltán igyekezett rendszerbe illeszteni a legényes motívumokat. Martin elméletének alapja a motívumgyök szerinti rendezés,⁷ a motívumkezdetet jelentő gyököt pedig a zenei főhangsúly szerint határozta meg. Egymást követő munkáiban azonban a hasonló elvek szerint felállított motívumrend azonos mozgástartamú motívumcsaládjai eltérő azonosítót kaptak, ugyanis Martin (2004) Mátyás István magyarvistai (Kalotaszeg) táncosról készített monográfiájának hatalmas legényes motívumanyaga szétfeszítette a korábbi Karsai–Martin (1989) kötetben Karsai Zsigmond lőrincrévi (Maros–Küküllő vidék) táncos szűkebb motívumkészletű pontozóira felállított kereteket. A típusrend merev sorrendjébe illesztés nehézségei vezethették Karácsony Zoltánt (1992) egy bogártelki (Kalotaszeg) táncos legényes motívumainak rendszerezése során arra, hogy Martin rendszerét még a Mátyás-kötet megjelenése előtt, a kéziratot anyag ismeretében kissé átdolgozza. A támasztékszerkezet szerint megállapított motívumcsaládok rendszámát háromjegyre bővítve elegendően tág keretet kívánt teremteni ahhoz, hogy az újonnan felbukkanó, és a Mátyás István motívumkészletére megállapított motívumcsaládokba be nem sorolható motívumokat olyan rendbe illessze, ahol várhatóan újraszámozás nélkül is elhelyezhetők majd az odaillő motívumok. Martint követve Karácsony Zoltán (1992) is a főhangsúly szerinti motívumgyököt tekintette a tipológiai besorolás alapjának, és motívumhatárait az ütemvonalak szerint húzta meg.

Nyilvánvaló, hogy a motívum első mozdulataira alapozott Martin-rendekbe sorolásnál egészen más eredményre jutnánk, ha az ütemkezdet szerinti motívumhatár megállapítás helyett a Szentpál Mária (1981) által motívumkezdetnek választott ütemelőzőt vennénk kiindulási alpnak. A motívumhatár keltette konfliktus elvileg áthidalható azzal a megoldással, hogy a motívumkezdet–motívumvég meghatározást elváltasztjuk a rendbe sorolás ütemkezdethez kötött szempontjától. Egy-egy táncos, esetleg tánc típus – főleg a legényes – esetében a konzekvens zenei illeszkedés és az erősen formulákhoz kötött motívumhasználat miatt ezt különösebb kockázat nélkül megtehetjük. Martin (2004) is úgy vélhette, az ütemelőző játszhat bizonyos szerepet a motívumgyökben, mert a 31 motívumcsalád gyökének leírásában 13-nál feltüntette az ütemelőzőt – igaz, csak mint kiinduló helyzetet.

A főhangsúlyhoz kötött rendezés azonban nehézséget jelenthet a tágabb motívum összehasonlítás esetében. Csak érintőleges példaként említjük itt a méhkeréki minințelu⁸ 1. ábra szerinti, valamint a széki sűrű tempó⁹ 2. ábrán látható motívumát. Mindkét motívumban az egymást követő mozdulatok ugyanazt a támaszték–gesztus struktúrát mutatják, még a súlypont vertikális lüktetése is megegyezik, azaz formailag, koreográfiailag jószerivel ugyanarról a motívumról van szó, azzal a különbséggel, hogy a két motívumban a főhangsúlyhoz képest egy nyolcadnyi eltolódást találunk. Ha a gyököket a főhangsúly szerint állapítjuk meg, Martin Karsai Zsigmond pontozójára felállított rendjében¹⁰ a lényegében ugyanazon két motívum kétszer, egészen eltérő helyen kerülne be a tipológiába: az 1. ábra szerinti sűrű tempó figura a 6,¹¹ a 2. ábrán látható minințelu motívuma a váltótámasztékkal kezdődő 11

⁷ Martin (Karsai–Martin 1989, 76) a nyelvészeti párhuzam érdekében a motívum első mozdulatfázisaira motívum gyökként utalt.

⁸ MTA Ft.920.5 sz. tánc.

⁹ MTA Ft.952.3 sz. tánc, Tit.1178.

¹⁰ Igen meglepő, hogy a Mátyás-monográfiában (Martin 2004) közölt motívumrendbe ez a két mozgássor egyáltalán nem sorolható be.

¹¹ Karsai–Martin 1989, 92.

jelzetű típusba.¹² A példa nem egyedülálló, az összehasonlító motívumkutatás biztosan szembesül az egymáshoz koreográfiaileg rokonítható mozgás-struktúrák főhangsúlyhoz képesti eltolódásával. E motívumok főhangsúly szerinti rendbe sorolása szélsőséges esetben akár a mozgásegységek elemszámának megfelelő, lényegében ismétlődő rendi elemeket eredményezhet. Következésképpen a főhangsúlyi gyökökre alapozott besorolás tágabb keretek között motívumrendi redundanciához vezethet, ezért úgy véljük, a főhangsúlyhoz való viszony csupán a motívum egyik jellemzője, de nem abszolút meghatározási alapja.

Nem célunk e dolgozatban a motívumrendszerző törekvések tételes, részletekbe menő kritikája, sem új rendszer felállítása. A fentiekben csupán jelezni kívántuk az átfogó elmélet hiányát és annak okát, miért nem alkalmazzuk az itt bemutatásra kerülő motívumoknál az eddig kidolgozott rendszereket. Úgy véljük, a motívumrendszerzés elveit tovább kell fejleszteni, amelyhez a jelen munkát – egyéb eredményei mellett – adaléknak szánjuk.

A táncos és a választott táncfolyamatok

Jakab József¹³ 1930-ban született Magyarszentbenedeken. Tizenegy évesen szegődött munkába a szülőfalujával szomszédos Magyarózdra, ahol felnőtté válva véglegesen letelepedett. Elmondása szerint táncsal csak Magyarózdon kezdett „foglalkozni”. Volt kitől tanulnia az 1940-es, 1950-es években még virágzó hagyományos táncélet idején a jó táncos falu hírében álló Magyarózdon, kérdéseinkre a helybeliek mindig hosszan sorolták a nagytáncú „régii öregek” (csak férfiak) neveit. Jakab Józsefet kiemelkedő táncos tehetsége magasan kortársai fölé emelte. A pontozón kívül ismert és eljárt három másik férfitáncot, a szegényest, az öreges verbunkot („a Károly bácsi verbunkjának” vagy „a Puli Károlynak” nevezte a mozgáskészletében és tempójában a szegényesre hasonlító, de rövidebb, a kísérő zene sorszerkezetéhez illeszkedő, tripódikus szakaszokból álló táncot), a székely verbunkot, kiválóan tudta a csárdást. Vezette és tanította a helybeli, alkalmi táncsoportot, 2000-ben megkapta a magyarországi Népművészet Mestere díjat. A faluban sem a saját generációjában, sem az őt közvetlenül követő korosztályokban nem akadt hozzá mérhető táncos, a ma negyven év alattiak pedig a csárdáson kívül más hagyományos táncot már nem tudnak. Múltán tarthatjuk faluja utolsó kiemelkedő táncos egyéniségének.

Jakab József pontozóiról aránylag sok felvétellel rendelkezünk. Az MTA Zenetudományi Intézete Néptánc Archívumának filmtárában mintegy 10 pontozója található,¹⁴ és kb. kétszer ennyi, általunk ismert videofelvétel¹⁵ készült táncáról. Azonban e viszonylag nagyszámú felvétel mellett is kevés azok száma, amelyek teljes táncnak tekinthetők, azaz a felvétel tartalmazza mind a tánckezdést, mind a táncvéget.¹⁶ E kevésből választottuk a tanulmány végén közölt három táncfolyamatot.¹⁷ A partitúrákon a táncszakaszok kezdeténél rő-

¹² Karsai–Martin 1989, 102.

¹³ A jelen sorok írója Jakab Józseffel 1987-ben, első magyarózdai gyűjtőútja során ismerkedett meg, azóta számos alkalommal filmezte, szóban táncáról és életéről kikérdezte.

¹⁴ Leltári azonosító számukat Felföldi–Gombos (2001, 85) közli.

¹⁵ Ahogy Jakab József az 1990-es évek közepétől egyre ismertebb lett a magyarországi és az erdélyi néptáncmozgalomban, sokan keresték fel otthonában, gyakran hívták meg fesztiválokra, táncházatáborokba, amatőr és hivatásos táncegyüttesekhez, és valamennyi helyen felvették táncait. A róla készült videofelvételek teljes listája dokumentálatlan.

¹⁶ A táncvég alatt a tánc azon befejezését értjük, amikor a táncos nem valamely külső kényszerítő körülmény miatt állt le (pl. megszakad a kísérő zene vagy a felvételkészítés), hanem saját elhatározásából, mert úgy érezhette, végigmondta a táncnak azt a „szövegét”, amelyet az adott alkalommal elő akart adni.

¹⁷ E három táncfolyamat az 1999-ben a Budapesti Művelődési Központ által megrendezett IV. Nemzetközi Legényesverseny kötelező anyaga volt.

mai számmal jelöltük azok sorszámát, a vonalrendszerek bal oldalán pedig feltüntettük a motívumazonosítókat.

A motívumok

Martin (Karsai–Martin 1989, 76) a pontozó motívumcsaládokat két fő csoportra bontotta, az 1.–14. családba kerültek a lábfigurázó, a 15.–18.-ba pedig a csizmaverő-csapásoló motívumok.¹⁸ E főtéma szerinti megkülönböztetést és csoportosítást érdemesnek látjuk követni, sőt, úgy véljük, ha a fő mozgástartalmakra való utalás magában a motívum azonosítójában is megjelenik, a táncszakaszok ábrázolásakor a szerkezet és motívumhasználat jellegzetességei jobban felismerhetők. Így Jakab József lábfigurázó (taps és csapás nélküli) motívumait „lf”, tapsot és csapást is tartalmazó motívumait „cs” azonosító betűjellel kezdjük.¹⁹ A két főcsoporton belüli megkülönböztetésre számokat használunk, amelyek az előadás ideje szerint sorba állított folyamatokban többé-kevésbé a motívumok megjelenési sorrendjét mutatják. A sorrend csak hozzávetőleges lehet, mert az újabb előadások (a 2. és 3. táncfolyamat) változásai miatt a motívumok felcserélődhetnek, vagy újabb motívum jelenik meg a korábban már azonosított előtt. Így maga a motívum sorszám végeredményben nem jelöl mindenkori valós előadási sorrendet, csupán a mozgássorok tematikai megkülönböztetését szolgálja.²⁰ Hasonlóképpen és hasonló indokkal jelöljük a különbséget a pontok zárómotívumai esetében is, de az elnevezéseket „z” betűvel egészítve ki a „zlf” és „zcs” jelzettel egyben utalunk a motívumok táncszakaszt lezáró szerkezeti funkciójára. A zárlatok számazonosítója arra is utal, hogy a zárlat mozgástartalmilag köthető-e a pontok 1.–6. ütemeinek valamely motívumához, vagy azokhoz képest új mozgástémát jelent.

Az alábbiakban Jakab József három választott táncfolyamatának alap motívumkészletét mutatjuk be, az általunk jelentősebbnek ítélt variánsokkal. A motívumok elemzése kétféle variációs módszert mutat: 1. a táncos egy motívum támaszték–gesztus szerkezetét, és/vagy 2. testrész szólamait változtathatja meg. A röviden „szerkezetváltónak” nevezett variálásra a motívumazonosítóiban „a”, „b”, „c” stb. betűvel utalunk (pl. lf-5a). A szólamvariánsokat, tehát a szerkezetet nem érintő variánsokat (pl. lábgesztus, csapás vagy taps külön szólamát) indexbe tett számokkal jelöljük (pl. lf-3₁, vagy cs-1a₁). A motívumok bővíténeire törttel után írt „x” jelzettel utalunk (pl. cs-4/x). A motívumok alábbi bemutatásánál az ismétlés módját nem tüntetjük fel, mert a használat során egy-egy motívum nem mindig kötődik valamely ismétlési módhoz.

Az alábbi motívikai szegmentációban nem térünk ki a gerincmotívumok és a zárlatok csatlakozásakor megfigyelhető gerincmotívum-végmódosulásokra (még akkor sem, ha a támasztékszerkezetet is érinti), mert a jelen vizsgálat szempontjából e sematikus variálódás irreleváns. Mind a végmódosulásokra, mind az általunk jelentéktelennek ítélt egyéb varián-

¹⁸ Ezt a szemléletet Martin a Mátyás-monográfiában is követte (Martin 2004, 260–360), itt a lábfigurák a 1.–22., a csapásoló motívumok a 23.–31. rendszámú családban kaptak helyet.

¹⁹ Molnár István (1947, 21) is a mozgástartalom vagy téma szerint sorolta négy családba a magyar táncnincs figuráit (feltehetőleg a szülő férfitáncok értelmében): 1. talajt ütogető, dobogó; 2. bokázó, bokaverő; 3. sarkazó, hegyező; 4. csizmaütogető, tapsoló figurák.

²⁰ Ez a számsorrendes gyakorlat csak egyetlen táncos azonos tánc típusának vizsgálatánál tekinthető elfogadhatónak, de több előadó és egyéb tánc típusok motívumainak összehasonlító vizsgálatok már nem. A Martin-rend mozdulatszekvenciái is tükröző számai sokkal inkább megfelelnek a tágabb összehasonlítás igényeinek, de a rendszer jelenleg nem elég rugalmas bármely motívum elhelyezésére. Egy általános besorolás esetén is célszerű lesz majd az itt alkalmazott értelmező betűjel használata, amely rögtön utal a motívum valamely legfőbb jellegzetességére.

sokra a táblázatokban és a partitúrákban a motívumjelzeteknél indexbe tett „(v)” betűvel utalunk (pl. *lf-4_(v)*).²¹


Lábfigurák

Jakab József pontozóiban a lábfigurákhoz egyetlen kivételtől eltekintve minden esetben az ujjak nyolcados pattintása járul (az *lf-7* motívumot speciális karszólam kíséri). Az elemzés során ezt a pattintásritmust külön nem említjük, hanem a motívum természetes tartozékának tekintjük, és csak a táncfolyamatok mellékelt partitúráiban jelöljük.

Lf-1. A 3. ábrán bemutatott, 4/8 terjedelmű motívumot a táncos mindig szimmetrikus ismétlésekkel adja elő, ha a mozgássort önmagában, motívum összetétel nélkül használja.²² A motívumban a láb fő két mozdulata kap kiemelt szerepet: a főhangsúlyon féltalpról lábujj-hegyre végzett gördülő befelé forgatás, valamint az ütem harmadik nyolcadán, a mellékhangsúlyon²³ megjelenő kifelé forgatott féltalpas érintés. A motívum előadásának fontos plasztikai eleme a láb fő forgatásokkal azonos irányú, azokat hangsúlyozó csípőforgatás.

Az *lf-1* motívum határainak – a motívumkezdet és a motívumvég – megállapításánál két szempontot érdemes figyelembe vennünk. a) A főhangsúlyi gördülő–forgató érintés csak úgy adható elő, ha a láb már előzőleg, ütemelőzőben az érintés helye fölé érkezett. Az erőteljesen kifelé forgatott, előre irányú bevezető lábgesztus a motívum egyik fő mozzanatának tekintett gördülő befelé forgatás előfeltétele. Ezt az előfeltételt a motívumhoz tartozónak tartjuk, így a motívum alsó határának, induló mozdulatának az ütemelőzőben előadott oldalt lépést tekintjük. b) A motívumhatár ütemelőzőbe helyezésének az előbbinél erősebb indokának érezzük, hogy a motívum mind súly-, mind gesztus-szempontból azonos oldalon zajlik, és a szimmetriához szükséges oldalváltást az ütemelőzőben előadott oldallépés biztosítja.²⁴ Mint majd látjuk, az „azonos oldaltság” Jakab József táncában több motívum jellegzetessége.

Lf-2. A 4. ábrán látható, szimmetrikusan balra–jobbra előadott együtemes páros bokázó motívum önmagában Jakab József táncában nem fordul elő, hanem mindig csak az *lf-3₁*-gyel együtt, összetett motívum részeként. Az *lf-2* szimmetrikus belső felépítése véleményünk szerint arra utal, hogy a mozgássor alapegysége valójában csak 2/8 terjedelmű.

Lf-3₁, lf-3₂. Az 5.a és 5.b ábrán a 4/8-os motívum két változatát mutatjuk be. A két motívumnak nem csak támasztékszerkezete, de  ritmusú bravúros kettős bokázót tartalmazó támasztékplasztikája is azonos. Az eltérést az *lf-3₂* esetében a főhangsúlyon megjelenő lábgesztus szólam jelenti. A tánc folyamán először, azaz az *lf-2* motívummal állandó kapcsos-

²¹ A jelölésmód nem jelenti azt, hogy a végmódosulásokat jelentéktelennek tartanánk. A végmódosulások rendszerének és logikájának feltárása mélyebb, szubmotívikus vizsgálatot igényel, amely a jelen munkának nem tárgya.

²² Jakab József a lábgesztussal kezdődő motívumait rendszerint bal lábbal kezdi, a motívumpéldákon is e kezdésmódot mutatjuk be. Ha egy motívumnak a szimmetrikus megjelenése is általános a tánc folyamán, akkor az elemzés szempontjából mindegy, melyik oldali változatát reprezentáljuk. Azonban ha a különböző motívumokat össze akarjuk hasonlítani, célszerű azonos oldalra „transzponálni” őket. Sajnos az összehasonlíthatóságot még az oldaltranszponálás önmagában nem biztosítja, például az 1. és a 2. ábra kapcsán jelzett probléma megoldására további transzpozíciós eljárásokat kell majd kidolgozni.

²³ A pontozóban, miként a kalotaszegi legényesben és a mezőségi sűrű legényesben is, minden nyolcadra esik legalább egy, a többitől plasztikailag határozottan elkülönülő mozdulat. A zene főhangsúlyokhoz viszonyítva a táncban így ütemenként négy mozdulatot ad elő a táncos, tehát a tánc szempontjából az ütemszerkezet 4/8-osnak tekinthető. A zenei lejegyzések 2/4-es ütemjelzete ellenére a mozgás alapegységeket figyelembe véve beszélhetünk mellékhangsúlyról a harmadik nyolcadon.

²⁴ Mezőségi sűrű legényest elemezve az oldalváltás határoló szerepére Keltai (2000, 28–34) hívta fel a figyelmet.

latban megjelenő és az 5. a ábrán látható formát tekintjük $lf-3_1$ -nek, az $lf-3_2$ jelzettel pedig az 5. b ábra szerint önállóan előadott, a tánc során szimmetrikusan ismétlődő változatot látjuk el.

Lf-4. A 6. ábrán bemutatott 4/8-os $lf-4$ motívum a főhangsúlyon légbokázóval kezdődik. Úgy véljük, a főhangsúlyon megjelenő mozdulathoz hozzátartozik az ütemelőzőben előadott igen kis II. pozícióba dobbantás, amelyet a légbokázó feltételének és mozdulatpárjának tartunk. Így motívumkezdetnek ismét az ütemelőzőt jelöljük meg. A szegmentációt erősíti, hogy a táncos az $lf-4$ motívumillesztő végmódosítását rendszerint a főhangsúlyhoz képesti harmadik nyolcadon megjelenő zárt helyzettel, gesztusláb bokázóval hajtja végre.

Lf-5a, lf-5b. Jakab József sokszor és többféle módon használt 4/8-os lábfiguráját és variánsát a 7. a és 7. b ábra mutatja. Mind a csúsztatott koppantáshoz szükséges hátul kereszt mélybe emelt bevezető lábgesztus, mind az azonos oldaliság elve miatt a motívumot ütemelőzős kezdetűnek tartjuk. Az $lf-5a$ végvariánsa ugyancsak a főhangsúlyhoz képesti harmadik nyolcadon megjelenő bokázós zárlat.

Lf-6. A légbokázós, a zárlatokra jellemző szinkópás ritmusú, 8/8-os figurát a 8. ábra mutatja. Mint az $lf-4$ -nél, a légbokázó előkészítője miatt a motívumot szintén ütemelőzősnek tekintjük. E motívumnál külön figyelmet érdemel az ujjakkal változatlanul végzett nyolcadas pattintás, mert ritmusszólama eltér a láb ritmusától. (A motívum az 1. tánc VII. szakaszának elején variált formában jelenik meg. Annak eldöntése, hogy a motívum második felének módosítása egyszeri előfordulás vagy többször is alkalmazott variálási módszer, Jakab József több táncfolyamatának további vizsgálatát igényli.)

Lf-7. A 9. ábrán látható 8/8-os motívum Jakab Józsefnél egyetlen példa az alsó lábszár körzésére. Az alsó lábszárral először befele, majd kifelé végzett körző mozgást a táncos az utolsó nyolcadon bokázóval zárja le. Mivel a motívum elkezdhető ütemelőző nélkül, és a táncos a második ütem utolsó nyolcadára zár, a motívumot nem tekintjük ütemelőzősnek. Érdemes megfigyelni a kar és a kézfé mozgását. A táncos saját elmondása szerint a kézfével ugyanazt a körző mozdulatot imitálja, mint amelyet a lábfével végez. (A motívum szimmetrikus ismétlésekor az utolsó fázis variálódik, mert az utána következő motívum megkívánja a jobb láb korai szabadítását. Alkalmazását lásd az 1. és 3. tánc VIII. pont 1.–4. ütemében.)

Lf-8. A 10. ábrán bemutatott motívum az egyszerűbb, 4/8-os motívumok csoportjába tartozik. Első fázisában a kissé keresztbe hátra emelt alsó lábszár gesztusa dominál, de az első nyolcad fontos mozzanatának tartjuk a térd nyújtásával létrehozott súlypontemelkedést is. Figyelmet érdemel a harmadik fázis, amelynek előre lépése alatt a súlypont nem mozdul el a régi súlyláb fölül, és ez az egyensúlyvesztés a motívum negyedik nyolcada, negyedik fázisa alatt áll helyre.

Csapásoló-csizmaverő-tapsos figurák

A csapásoló–csizmaverő–tapsos figurák a lábfiguráknál bonyolultabb rendszert alkotnak. E figurák közül Jakab József pontozóiban rendszerint a *cs-1* motívum jelenik meg elsőként, majd gyakran és számos variánsban újra és újra feltűnik a tánc során.

Cs-1a, cs-1b. A két fő, lentcsapó (*11. a és b ábra*) és előlcsapó (*11. c–f ábra*) variánsban előadott kétütemes motívum esetében Jakab József olyan sajátos variálási technikát alkalmaz, amely nem fedezhető fel egyik hivatkozott munka legényes táncosainál sem. A *12. a ábrán* kiemeltük a mozdulatsorok állandó elemét, szólamvariált formáját a *12. b ábra* szerint a relatív és a főhangsúlyon taps egészíthet ki. E stabil belső szerkezet alapján tartjuk úgy, hogy a *11. a–f ábrán* bemutatott mozgássorok azonos motívum variánsai. Figyelemre

méltó újdonság e variálási gyakorlat kapcsán, hogy Jakab József az előlről variálás módszerét alkalmazza.²⁵ Nyilvánvaló, hogy az előlről variált motívumok esetében sem – csakúgy, mint a főhangsúlyhoz képest eltolódott azonos koreográfiai szerkezetű motívumoknál – tekinthető a motívumgyök az azonos tartalmú motívumok jelzésére szolgáló meghatározó alapnak. Az eddigi rendszerezési elvek alapján a *cs-1* motívum előlről módosított variánsai más motívumcsaládba kerülnének.²⁶

Mindkét szerkezeti variáns több szólamvariált változatban jelenhet meg. A *cs-1a₁* motívum 11.a ábra szerinti lentcsapó gyöke a 11.b ábrának megfelelően ritmikailag módosulhat (*cs-1a₂*). A *cs-1b* előlcsapó motívum eltérő kezdetei miatt megkülönböztethetjük a 11.c ábra szerint akusztikus csapásszólam nélkül kezdődő *cs-1b₁*, a 11.d ábra szerint csípőcsapással kezdődő *cs-1b₂* és a 11.e ábra szerint tapsos kezdetű *cs-1b₃* változatokat. Jakab József gyakran alkalmazza a *cs-1b₃* 11.f ábra szerinti változatát, amikor csak a gyököt táncolja szimmetrikusan. A gyök szimmetrikusára a szerkezetleíró táblázatokban a *cs-1b_{3(sz)}* jelzettel utalunk.

Cs-2. A 13. ábrán látható motívum ugyan 4/8-ra terjed ki, de valójában egy 2/8-os gyökermotívumnak tekinthető. Lényege a főhangsúlyra végzett taps és a következő nyolcadon előadott csapás. Jakab József táncában csak az *lf-1*-gyel motívum összetételt alkotva jelenik meg, és mivel az *lf-1*-et ütemelőzősnek tekintettük, a *cs-2* esetében is így teszünk, hogy a motívumhatárok találkozzanak. A motívum főhangsúlyi gyöke a kalotaszegi legényesben igen népszerű, és Karsai Zsigmond is igen sok változatban táncolta (Karsai–Martin 1989, 108–121). Jakab Józsefnél viszont csak a *cs-2* formájában, és táncként legfeljebb egy pontban fordul elő.

Cs-3. A 14. ábrán bemutatott csapás–taps kombinációkból álló 4/8-os motívum többnyire önmagában, szimmetrikus ismétlésekkel jelenik meg Jakab József táncában. Szerepe annyiban lehet kitüntetett, hogy Jakab József az itt közölt pontozóinak egyre bonyolódó csapássorozatát mindig a *cs-3* motívumokból álló ponttal kezdte. A motívumot ütemelőzősnek tartjuk, a fenti „azonos oldaliság” szempontja és az ütemelőzővel számított első három fázis formulaszerűsége miatt. E három fázis elsősorban a zárlatokban ugyanebben a sorrendben, a zárlat egyéb elemeitől határozottan elkülönülve szerepel.


A *cs-3* motívum a gesztus és támasztékrend szerint a Martin rendbe (Martin 2004, 344) a 26. motívumcsaládba lehetne sorolható, ha e család nem csak tapsal kezdődne. Az is figyelemre méltó, hogy a Karsai–Martin (1989, 122–127) vonatkozó 16. előlcsapó motívumcsaládjában ehhez a motívumhoz hasonló súly–gesztus szerkezet nem fordul elő.

Cs-4. A motívum a 15.a ábra szerint egy 4/8-os egyszerűbb, a szerkezetleíró táblázatokban *cs-4₁*-gyel jelölt formában, és a 15.b ábra szerint egy 8/8-os szerkezeti és szólambővített formában jelenik meg a táncban, ugyanabban a pontban egymáshoz mintegy fokozásként kapcsolódva. A motívum bővítésére azért térünk ki itt, a motívikai alapformák tárgyalásánál, mert a 15.b ábrán látható módon a többi bővíténytől eltérően a *cs-4/x* részt a táncos a főhangsúlyi motívumgyök szimmetrikus – azonos ismétlésével hozza létre. A bővített változatban a *cs-4* tapsokkal gazdagított formájára *cs-4₂* jelzettel utalunk.

²⁵ A már tárgyalt *lf-3a* és *lf-3b* is gesztuseltérésük alapján előlről variálódó motívumoknak tekinthetők.

²⁶ Az újabb Martin-rend (Martin 2004) szerint a *cs-1a* a csapás ritmusa alapján a 30. motívumcsaládba kerülne, de ott a mozdulatsor tapsal kezdődik és nem csizmaveréssel, a Karsai–Martin (1989, 132) alapján a 18., lentcsapó motívumcsaládba. A *cs-1b* tapsal kezdődő variánsai Martin (2004, 354) szerint a 26., Karsai–Martin (1989, 126) alapján a 16., előlcsapó motívumcsaládba helyezhető el, de ugyanennek a motívumnak sem taps nélküli, sem csípőcsapással kezdődő változataira Martin (2004) Mátyás kötetében nincs megfelelő motívumcsalád kialakítva.

A motívum egyszerű, mégis újszerűnek hat az eddigi legényes irodalomhoz képest. A pontozóról kiadott Karsai–Martin (1989) kötet motívumtípusaiba nem sorolható be, mert a kötet szerint Karsai soha nem adott elő olyan motívumot, amely főhangsúlyra lábcsapással kezdődne. Karsai valamennyi csapásmotívumát tapssal vagy combcsapással kezdi, és csak a második nyolcadra csapja meg lábszárát vagy bokáját. Mátyás Istvánnál sem találunk azonos, csupán egyszer előadott hasonló motívumot a 27.2 motívumcsaládban (Martin 2004, 347), de itt sincs példa az előlcsapás *cs-4/x* szerinti bővítésére.

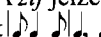
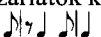
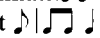

Cs-5. A 16. ábrán látható *cs-5* motívumot is ütemelőzősnek tartjuk, mert úgy véljük, az igen kis II. pozícióban való ugrás hozzátartozik az őt követő és a főhangsúlyon kezdődő, a pontozóra igen jellemző  ritmusú csizmaveréshez. A táncos ezt a motívumot is használja egyszerű bővített formában (lásd a következő fejezetet). A motívum szimmetrikus ismétlésékor a kézszólam soha nem tükröződik, a csapás mindig jobb kézzel kezdődik.

Cs-6, cs-7. Jakab József a 17. és a 18. ábra szerint két igen hasonló ollózó motívumot ad elő, a *cs-6* (17.) esetében elől-, a *cs-7* (18.) szerint pedig oldalt-csapóval. A főhangsúlyi csapáshoz lendülő gesztuslábat már az ütemelőzőben szabadítani kell, ezért mindkét motívumot ütemelőzősnek tekintjük. A motívum ugyancsak sajátos kombináció lehet, mert gerincfiguraként egyik hivatkozott motívumkatalógus sem említi, Karsai pedig a *cs-7*-hez is csak hasonlókat adott elő záró funkcióban.²⁷ A *cs-6* szerinti előlcsapónak nincs megfelelője az eddigi motívumrendekben.

Cs-8. A 19. ábrán látható 4/8-os *cs-8* motívum Jakab József kitüntetett motívuma. Minden esetben e motívum és szimmetrikusának sorával zárja táncát, azaz e figurával jelzi, hogy táncát befejezi. A motívumot nem tartjuk ütemelőzősnek, mert előadásához koreográfiailag nem kell külön előkészület, a főhangsúlyra csak tapsot ad elő a táncos, előkészítést igénylő lábgesztust nem.

A csapásoló motívumok elemzésekor érdemes felfigyelnünk arra a jelenségre, hogy míg a 8/8-os *cs-1* rendkívül gazdagon variálódik, addig a 4/8-os *cs-2* – *cs-8* motívumok tematikailag szinte egyáltalán nem (a bővítés mozgástémán belül marad). A *cs-1* bő variációja, az itt „b”-vel jelölt gyök hol azonos, hol szimmetrikus megjelenése, az akusztikus szólamok megléte vagy elhagyása, valamint az a jelenség, hogy az előlől variálódó *cs-1b₃* főhangsúlyi gyökének szimmetrikusa a *cs-3* gyökével megegyezik, első négy fázisa pedig *cs-8*-ként szimmetrikusan ismétlődő formában önálló motívumként is megjelenik, arra utal, hogy a későbbiekben az itt meghatározott motívikai egységeknél kisebb struktúrák szerveződéseit is meg kell vizsgálni. A szubmotívikus struktúrák azonban a jelen munkában megállapított szerkezeteket nem érintik.


Záromotívumok

A zárlatok motívumai mozgástartalom szerint éppúgy két fő csoportba sorolhatók, mint a pontok témáit alkotó figurák, de e csoportok nem csupán mozgástartalmuk szerint különböznek el, hanem ritmikailag is. A *zlf* jelzetű lábfigurázó zárlatok komplex ritmusa a gesztuszólam változékonysága miatt , vagy  lehet, a *zcs* csapásoló mozgáskádenciák rendszerint  (egy zárlatfajta esetében a ) komplex ritmikai mintát²⁸ követik. Lábfigurázó zárlatban soha nem jelenik meg taps vagy csapás


²⁷ Karsai–Martin 1989, 114.

²⁸ A motívumok ritmusának jelölésekor a súlyfázisok, lábgesztusok, tapsok, csapások egyetlen komplex ritmusképletben való jelölését csupán a fő ritmusérzet kifejezésére tartjuk alkalmasnak, a részletesebb elemzéshez és összehasonlításhoz ennél bontottabb képletekre lesz szükség.

szólam, a csapásoló zárlatok súly- és gesztusmozdulatai pedig csak a csapások összefüggéseiben kapnak értelmet. Érdemes azt is észrevenni, hogy a lábfigurázó zárlatok mozgástartalma többnyire eltér az *lf* motívumok tartalmaitól, míg a csapásoló zárlatokban rendszerint a *cs* jelzetű motívumok valamely részlete jelenik meg.

A zárlatok elemzésével kapcsolatban felhívjuk a figyelmet, hogy az eddigi gyakorlattal szemben²⁹ nem tekintjük a zárlat részének a pontok 8. ütemének hangsúlytalan negyedén megjelenő  ritmusú összekötő–átvezető mozdulatpárokat. Úgy véljük, a zenei zárlattal egybeeső, a zenei periódus utolsó ütemének főhangsúlyán megjelenő augmentált, sok esetben valós zárt testhelyzetben végződő mozdulat olyan erősen tagoló hatású, hogy azt egy szakasz abszolút végének tekinthetjük.


Lábfigurázó zárlatok

Zlf-2. A  ritmusú lábfigurás zárómotívumot a 20. *ábra* mutatja. Plasztikailag erősen kapcsolódik ahhoz az *lf-2* figurához, amelyet rendszerint Jakab József táncának elején követ, ritmusa a zárlatok szinkópás ritmusára jellemzően módosul.


Zlf-6. Hasonlóan a *zlf-2*-höz, a 21. *ábrán* látható *zlf-6* záróformula főhangsúlyi töve is erősen kötődik az *lf-6*-hoz. Ezt a zárlatot is ütemelőzősnek tartjuk, miként a motívumtövében hozzá hasonló *lf-6*-ot.

Zlf-9. A 22. *ábrán* bemutatott *zlf-9* zárlat enyhe plasztikai variációban is megjelenik, amelyet elemzésünk szempontjából nem tartjuk érdemesnek megkülönböztetni.


Zlf-10. A 23. *ábrán* bemutatott zárlat plasztikailag domináns eleme a zárlat alatt végrehajtott egész forgás. A zárlat a 7. ütem ütemelőzőjében rézsút keresztbe lépéssel kezdődik, és a 8. ütem főhangsúlyán erőteljes dobbantással fejeződik be.

Zlf-11. A lábfigurás zárlatokra jellemző  zárlatritmusban domináns szinkópás negyedét csak érintéssel jelző motívumot a 24. *ábra* mutatja. Az érintéshez vezető, ívelt úton haladó lábgesztus valójában már az ütemelőzőben elindul, a dallamkísérettel kiemelt szinkópás negyedét a táncban az érintésben maradás helyzete érzékelteti.





Zlf-12. A zárlat a 25. *ábrán* látható. A zárlat formailag a *zlf-1* szimmetrikusa, azonban mégis külön zárlattípusnak tartjuk, mert a szinkópás negyedre végzett ugrás itt támasztékismétlő, míg a *zlf-1*-nél ugyanerre a ritmikai részre eső mozdulat támasztékváltó.

Zlf-13. A 26. *ábrán* bemutatott zárlat ugyancsak a  ritmusú zárlatok közé tartozik, és itt a 7. ütem főhangsúlyi nyolcadára határozott, előre irányban végzett csúsztatott koppantó gesztust végez a táncos. E zárlatot megkülönbözteti a többtől, hogy a szinkópa hangsúlytalan nyolcadára az előadó az összes többi lábfigurás zárlattól eltérően nem páros, hanem egy lábra érkezik. Az egyediség oka feltehetőleg az, hogy a tánc térbe haladást toldotta meg a táncos a zárlat ideje alatt további haladással a tánc tér közepe felé.



Zlf-14. Az előző zárlathoz hasonlóan a 27. *ábrán* is előre irányú lábgesztus jelenik meg a 7. ütem főhangsúlyi nyolcadára, de a folytatás már jobban hasonlít a többi zárlat általános szerkezetéhez.

A következőkben a zömében  komplex ritmusképletű lábfigurás zárlatok egyes részéről lesz szó. A ritmikai hely megértéséhez mindig megadjuk ezt a teljes ritmusképletet, de csak a tárgyalt részleteket jelöljük továbbra is feketén, a képlet nem releváns részleteit alacsonyabb tónusú szürké színnel ábrázoljuk. Az ilyen jelölések magyarázatánál a „ritmus” szó csak a szürkével kiemelt részek ritmusára vonatkozik.

²⁹ Karsai–Martin 1989, 82–139.

A lábfigurás zárlatok jellegzetessége, hogy míg a  ritmusra előadott mozdulatok minden zárlatnál eltérőek, a  ritmusú részeknél nem csak ritmikai, hanem valamennyi zárlatnál *teljes plasztikai azonosságot*, merev mozgásformulát találunk. A lábfigurázó zárlatokat tehát azok első két mozdulata³⁰ különbözteti meg, más szóval itt jelenik meg a zárlat fő „mondanivalója”. Azonban itt is felfedezhetünk bizonyos kötöttséget. A  ritmikai helyen mindig lábgesztus, a  helyen pedig szinte kizárólag csak súllyal végzett mozdulat, vagy támaszték-gesztus egyidejűség jelenik meg (egyetlen kivétel a 24. ábra szerinti *zlf-11* jelű zárlat).


Csapásoló-csizmaverő-tapsos zárlatok


Zcs-2. A 28. ábrán látható zárlat a *cs-2* első két fázisával megegyező taps-bokacsapás kombinációval kezdődik, majd a *cs-5*-re emlékeztető „lentscapóval” fejeződik be. A hasonlóság azonban csak az előre döntött felsőtestben és a térd alatti csapásban áll, viszont erősen eltér a két motívumrész abban, hogy a *cs-5*-tel szemben itt a szűk terpeszbe nem ugrik, hanem lép a táncos. Így a lentscapásra való előkészület nem hangsúlytalan ütemelőzője a mozdulatnak, hanem teljes értékű mozdulatrésze, és a lentscapás ritmusa sem , hanem . Jakab József a *zcs-2* motívum szimmetrikusát is táncolja.



Zcs-3. A *cs-3* motívum tövével megegyezően kezdődő zárlat a 29. ábrán látható. Mivel Jakab József a motívumait rendszerint baloldalra kezdi, az egyezés csak szimmetrikusan igaz, mert a *zcs-3* esetében a combcsapást jobb, a lábszárcsapást bal kézzel végzi a táncos.

Zcs-4. A 30. ábrán bemutatott zárlat a *cs-4* motívum tövével kezdődik. Azonban míg a *cs-4* mindhárom itt közölt folyamat egy-egy pontjában megjelenik, a belőle képzett zárlatot az összességében 57 pont befejezésekként csak mindössze egyszer adja elő a táncos.

Zcs-5. A *cs-5* lentscapó gyökével kezdődő zárlatot a táncos rendszerint a 31. ábra szerint adja elő, de egyszer előfordul a motívum záróformulájának szimmetrikusa is (3. tánc V. szakasz).

Zcs-6a, zcs-6b. A két variánsban előadott zárlat kezdete a *cs-6* elől ollózó motívum gyökével egyezik meg, és a 32. *a* és *b* ábra szerint egészülhet ki a csapásoló zárlatok jellegzetes komplex ritmusává.

Zcs-7a, zcs-7b. A 33. *a* és *b* ábrán bemutatott, a *cs-7* motívum rézsút hátra ollózó tövével megegyező zárlatvariánsok közül Jakab József kedvelt záróformulája a *zcs-7a*, a *zcs-7b*-t csak egyszer használta. A táncok befejezésekor a zárlat esetenként módosul, a folyamat lezárását külön, a pont 7. ütemének hangsúlytalan negyedén a  augmentációval emeli ki. E tánclezáró variálódásra a *zcs-7a_(v)* jelzettel utalunk (a változatokat a lejegyzések mutatják).

A csapásoló zárlatok áttekintése során is feltárhatunk bizonyos törvényszerűségeket. A csapásoló zárlatok a  ritmikai helyen különböznek egymástól, és a motívumtövek – a lábfigurázó zárlatoktól eltérően – minden esetben megegyeznek valamely csapásoló gerincmotívum tövével. E töveket azonban a lábfigurázó zárlatokhoz hasonlóan itt is formulák követik. A  ritmikai helyen megjelenő mindkét formula tappsal kezdődik, amelyet az egyiknél következetesen jobb kéz csipőcsapás és bal kézzel a bal lábszárra elől csapás követ, a másikonál a jobb-bal kézzel végzett lentscapás. Mindkét – különösen a lentscapó – formula támasztékszerkezete a mozdulatkörnyezet miatt módosulhat. A jelen elemzésben a zárlati formulákra csak variánsképző esetben utalunk (pl. *zcs-6a, zcs-6b*), de

³⁰ Martin György szóhasználatával „töve” vagy „gyöke”.

általános alkalmazásuk ismét csak megerősíti azt a feltételezést, hogy e legényes típus esetében érdemes lesz a motívumok alatti struktúrákat részletesebben is megvizsgálni.

Átvezető mozdulatpárok

Nehéz választ adni arra, hogy mi lehet az átvezető mozdulatpárok szerepe a pontok végén. Számos esetben a 8. ütem utolsó nyolcada a következő pont első motívumának ütemelőzője, amely szükséges a motívum előadásához. De miért van szükség az ezt megelőző nyolcadra, amely miatt a pontozó periódusok végén, a 8. ütemben a jellegzetes $\downarrow \uparrow \uparrow \downarrow$ átvezető ritmus alakul ki? Csak feltételezhetjük, hogy a 7.–8. ütem sajátos záróritmusából az egyenletes nyolcados lüktetésbe való visszakapcsolódást segíti. Átvezető mozdulatpárokkal nem csak a pontok végén találkozhatunk, hanem a szakaszok közben is akkor, amikor a táncos témát vált. Nyilván a következő motívum kezdési módja határozza meg azt, milyen átvezető sémára van szüksége a táncosnak a motívum illesztésére. A pontozó átvezető sémáinak elemzése, struktúráinak és szerepének feltárása olyan részletes szubmotívikai vizsgálatot igényel, amely a jelen tanulmánynak nem tárgya.

Pontszerkesztés és motívumvariálás

Jakab József három vizsgált pontozó táncfolyamatának szakaszait és azok motívikai szerkezetét az 1.–3. táblázatokban adjuk meg. A római számok a szakaszok sorszámát mutatják, a motívumokat az ütemeknek megfelelően helyeztük el (és az áttekinthetőség kedvéért elhagytuk azok esetenkénti ütemelőzős indulását). A mozgásmatikus összefüggések felismerésének megkönnyítése érdekében a táncszerkezet ábrázolásakor jelöljük a bővítmenyeket és az összetett motívumok külön is megjelenő, motívumként viselkedő mozgássorait. A motívumazonosítóknál indexbe írt „sz” jelzettel (pl. *lf-2_{sz}*) feltüntetjük, ha a motívum szimmetrikusan ismételt formában tér vissza, mert az ismétlés módját is a szerkezetalkotás részének tartjuk. Megjegyezzük, hogy sem Martin (1999), sem Szentpál Olga (1961) az ismétlés módját táncszerkezeti szempontból nem tekintette változatképző tényezőnek. Hogy mégis annak tekinthető, arra fejezetünkben megkísérlünk bizonyítékot szolgáltatni.

Az 1.–3. táblázat utolsó oszlopában a 4. táblázat szerinti elemzés eredményét, a szakasz típusok szerkezeti azonosító számait jelöltük. A pontszerkezetre utaló azonosítókat azért helyeztük el itt is, hogy könnyebben lehessen az elemzéseket követni és az összefüggéseket megállapítani. Ugyancsak elemzési előrevetítés a táblázatok sorainak eltérő árnyalása. A jelölés magyarázatát a következő, „A pontoknál nagyobb egységek – a táncok részei” c. fejezetben adjuk meg.

A pontok témái és felépítése

„A motívumok” c. fejezetben láthattuk, hogy Jakab József a pontok témáiként – tehát a lezárok kivételével – 4/8-os vagy 8/8 motívumokat használ. Az alábbiakban először a 4/8-os motívumhasználatról és az azokból készített struktúrákról foglalkozunk, ezt kimerítve térünk rá a 8/8 motívumokból készített pontok felépítésének elveire, végül a vegyes, egy ponton belül használt 4/8-os és 8/8-os struktúrákat elemezzük.

A táncok motívikai szerkezetét is ábrázoló táblázatok vizsgálata alapján megállapítható, hogy Jakab József táncának pontjait a motívumok szimmetrikus³¹ vagy azonos ismétlésé-

³¹ A szimmetrikus ismétlés a motívumban részt vevő testrészek mozgásának tükrözését jelenti a térfüggőleges (a gravitáció iránya) és a test előre-hátra iránya által meghatározott (ún. szagittális) síkra.

vel, a motívumokon belüli kisebb struktúrák ismételt beiktatásával, más szóval bővítéssel vagy különböző motívumok összetételével építi fel. Legáltalánosabb szerkesztési elve a szimmetrikus ismétlés: a három tánc összesen 57 pontjából 46-ban alkalmazza – igen változatosan – a szimmetria elvét. Legegyszerűbb formája e szerkesztési elvnek, amikor a táncos a 4/8-os motívumait rögtön szimmetrikusan megismétli, majd az azonos-szimmetrikus párt³² még kétszer előadja a 7. ütemben megjelenő lezáró motívumig. E legegyszerűbb struktúra elsősorban a lábfigurákra jellemző, (1. tánc III., IV., XI., XII.; 2. és 3. tánc I., III., IV., XIII. szakasz), de megjelenik a csapásoló motívumok alkalmazásakor is (1. tánc XVII, 2. tánc XII, 3. tánc XVI, XIX.³³ szakasz). E pontok általános leíró képleteként az „a_{sz} a a_{sz} a a_{sz} Z” struktúrát állíthatjuk fel, ahol az „a” jelenti bármely 4/8-os, a Z pedig a 7.–8. ütemben megjelenő (de a 8. ütemet teljesen ki nem töltő) zárómotívumot³⁴. (A továbbiakban kisbetűvel a 4/8-os, nagybetűvel az ennél terjedelmesebb szerkezeti elemekre utalunk.) Ezt az egész pontra kiterjedő egyszerű szimmetriát Jakab József a vizsgált 57 pontból 17-szer alkalmazta, így a motívumpárok domináns szakaszalkotó eszközként tekinthetők.

Motívumbővítésnek azt a motívumalkotási módot nevezzük, amikor a motívum a saját készletébe tartozó mozdulatokkal terjedelmileg bővül.³⁵ Ezt az elvet Jakab József a vizsgált táncokban három motívum esetében alkalmazta, az *lf-5*, *cs-4* és *cs-5* jelű motívumoknál. A bővítés elve mindhárom motívum esetében ugyanaz: az eredeti motívumot mindig az ütem első két nyolcadára az első két mozdulat azonos (*lf-5*, *cs-5*) vagy szimmetrikus (*cs-4*) ismétlésével bővíti a táncos, amely olyan érzést kelt, mintha a motívum végkifejletét késleltetné. (Az előző fejezetben már utaltunk rá, a táblázatokban a motívumok töredékéből alkotott bővítvényeket az eredeti motívumra utaló szám után írt tört jellel és „x” betűvel jelöltük, pl. *lf-5/x*.) Az *lf-5/x* + *lf-5a* szerkezetű bővített motívum szimmetrikus–azonos ismétlésekkel önállóan alkot táncszakaszt (1. tánc XIV. és XV., 3. tánc XI. szakasz), a *cs-4* és *cs-5* motívumok esetében a bővítvények előadását a táncszakaszon belül mindig megelőzi az eredeti tömör forma bemutatása (1. tánc XVIII. és XIX.; 2. tánc XIII. és XIV., 3. tánc XVII. és XVIII. szakasz). A motívumbővítéssel alkotott szakaszok képlete mindhárom motívum esetében eltér. Az *lf-5*-nél „(a/x) a (a/x)_{sz} a_{sz} (a/x) a Z”, a *cs-4*-nél „a a_{sz} (a/x) a (a/x)_{sz} a_{sz} Z” képlet állítható fel (sőt, a *cs-4* esetében az alapstruktúra tapsszóval is bővül, erre utal a táblázatokban *cs-4₁* és a *cs-4₂* jelzet). A *cs-5* képlete csak annyiban tér el a *cs-4* képletétől, hogy bővítvényének nincs szimmetrikusa: „a a_{sz} (a/x) a (a/x) a_{sz} Z” A *cs-5*-nél a képletben jelzett szimmetria csak a motívumok igen kis távolságú oldalt oda-vissza haladására utal, és nem fordítja a csapások kézrendjét.

Motívum összetételt Jakab József az 1. tánc II., IX. és XX., a 2. tánc II., VI., IX. és XV., valamint a 3. tánc II. szakaszaiban használt. Motívum összetételnek azokat a struktúrákat nevezzük, amelyek ismétlődnek, és amelyek részei önállóan vagy más összetételekben azonosíthatóan jelennek meg a táncalkotás során.³⁶ Így motívum összetételnek tekintjük az *lf-2*

³² Egy motívum egymást követő azonos–szimmetrikus előadási struktúráját Szentpál O. (1961, 5) motívumpárként definiálta. Martin–Pesovár (1960, 217) a motívumpárt ettől eltérő értelemben határozta meg. Úgy tűnik, később Martin (1999, 34) visszatért Szentpál O. (1961, 5) definíciójához.

³³ Ennél a pontnál a táncos nyilvánvalóan téveszt. A *cs-5* és a *zcs-5* azonosan kezdődik, és feltehetőleg figyelmetlenségéből a *zcs-5* 3/8-os záróformuláját egy ütemmel korábban indította el. A motívumok logikájából adódóan feltételezzük, a pont struktúrája az általunk jelzett csoportba tartozik.

³⁴ Ebben az alfejezetben elsősorban a pontok első hat ütemének szerkezetével foglalkozunk, a gerincmotívumok és a zárómotívumok esetleges mozgásteremtését itt nem jelöljük. Tematikus kapcsolatukat a következő alfejezet vizsgálja.

³⁵ Martin–Pesovár 1960, 216.

³⁶ Az itt „motívum összetételként” azonosított struktúrákat Martin (1999, 35) „valódi összetételnek” nevezte.

+ $lf-3$, az $lf-5b + lf-1$, a $cs-2 + lf-1$, a $cs-5 + cs-6$ és a $cs-7 + cs-6$ struktúrákat, mert az összetételnek vagy mindkét, vagy legalább egyik tagja önállóan is megjelenik valamely más pontban.³⁷ E pontok szerkezeti képlete: „ $a b a b a b Z$ ”, „ $a b c b c b Z$ ”, vagy „ $a b a_{sz} b_{sz} a b Z$ ”.

A motívumbővítés vagy motívum összetétel különleges esetének kell tekintenünk a 2. tánc X. és a 3. tánc XII. szakaszát, amikor a táncos az $lf-4$ motívumot változtatta meg. A szakasz kezdetekor belekezd az $lf-4$ motívumba, de a felugró bokázó után kétszer ismételt (egy ütemnyi) bokázó mozzanatot betold a motívumba, majd az $lf-4$ -re jellemző sarkazóval fejezi be a mozgássort. A betoldás a bokázás gesztusa miatt rokon mozdulatnak tekinthető a felugró bokázóval, azonban a bokázásban csak az egyik láb vesz részt, a másik támasztékul szolgál. A rokon vonás miatt az eljárás bővítésnek tekinthetnénk, a támasztékviszony erős eltérése miatt viszont a betoldott mozdulatsort nem tarthatjuk a motívum a saját készletébe tartozónak, tehát inkább „betoldott összetételről” van szó. A súlytalan láb súlylábhoz való „koccantó” bokázása nem új elem Jakab József táncában, motívumrészként (1. tánc XIII. szakasz 2. ütem) vagy két eltérő karakterű motívum összekötésekor használja máskor is (pl. 2. tánc V. szakasz 4. ütem vége). A tematikai felépítést tükröző pontszerkezet igencsak sajátos képletben írható le: „ $(a^{1/2}b-a^{2/2})(a^{1/2}b-a^{2/2})_{sz}(a^{1/2}b-a^{2/2})Z$ ”, ahol az $a^{1/2}$ és $a^{2/2}$ felső indexe a szétvágott motívum első, illetve második felét jelzi. A szerkezetleíró táblázatokban a toldaléka utalást „-t-” jellel jelöljük, mert nem tartjuk önálló motívumnak, hanem inkább a mikrostruktúrák kategóriájába tartozó elemnek. A táblázatokban és a partitúrákban is a törtformájú felső indexet használjuk az $lf-4$ első, illetve második felének jelölésére.

A vizsgált táncokban található olyan pontalkotás, ahol az azonos ismétlés, a motívum összetétel és a motívum bővítés elve egymással kölcsönhatásban érvényesül. Az $lf-5a + lf-5a_{sz}$ motívumpárból alkotott pontot vagy azonnal (1. tánc V.–VI., 3. tánc V.–VI. szakasz) vagy később (2. tánc V. majd IX. szakasz) követi az $lf-5b + lf-5a$ kapcsolatból álló változat, amikor a táncos az elindított $lf-5a$ addig megszokott szimmetrikus párja helyett a motívumot még egyszer azonosan megismétli. Az ismétlési törekvés miatt az elsőként megjelenő, $lf-5b$ -ként jelölt motívum az $lf-5a$ -hoz képest úgy módosul, hogy az ütem harmadik nyolcadára nem érintést, hanem súlyvételt ad elő a táncos. Ez az (esetenként részleges) súlyvétel teszi lehetővé, hogy az $lf-5a$ ugyanúgy – ütemelőzőben – váltótámasztékkal indulhasson, mint más esetben a pont kezdetekor vagy a szimmetrikus ismétléskor.³⁸ Az $lf-5b + lf-5a$ alakzat így lényegében a mozgástéma azonos ismétlésének elvét mutatja. Azonban a jelentős támasztékmódosulás miatt az $lf-5b$ külön motívumnak is tekinthető, sőt, annak is kell tekintenünk, mert a 2. és 3. tánc esetében az $lf-5b + lf-1$ motívum összetételben is megtalálható (2. tánc XI.; 3. tánc XV. szakasz), így magát az $lf-5b + lf-5a$ struktúrákat motívum összetételnek is tekinthetjük. Ugyanakkor e szerkezetre többé-kevésbé illik a motívum bővítés elve is, mert az $lf-5b$ az $lf-5a$ mozgáselemeiből épül (igaz, a forrásnak tekintett motívumban a támasztékváltás nem szerepel). Az $lf-5b + lf-5a$ kapcsolatból alkotott pontok szerkezeti képlete a variánstól eltekintve elsősorban az ismétlési mód alkalmazása miatt különbözik a többi általános képlettől: „ $a a_{sz} a_{sz} a a Z$ ”. A variáns figyelembe vételével a szerkezet lényegében nem változik: „ $a_v a_{vsz} a_{sz} a_v a Z$ ”

Az azonos-szimmetrikus ismétlés-játék extrém esetének tarthatjuk a 2. tánc VII. pontját, amikor a táncos a periódus első fele alatt négyszer azonosan ismétli meg az $lf-5a$ motívumot.

³⁷ A jelen elemzésben nem térünk ki a motívumok alatti kisebb struktúrákra, amelyek motívumon belüli mozgástéma váltásnak tekinthetők, és szintén cserélődhetnek a motívumok között, de önállóan ismétlődve nem jelennek meg. Határozottan azonosítható mikrostruktúrákból áll pl. az $lf-1$, $lf-2$, $lf-4$, $lf-5$, $lf-6$ motívum.

³⁸ Véleményünk szerint e támasztékváltási eljárás is azt támasztja alá, hogy az $lf-5$ ütemelőzős motívum.

mot,³⁹ majd csak ekkor vált át az *lf-5b* – *lf-5a* motívum kapcsolat szimmetrikusára. Szerkezeti képlete jól mutatja, a pont mennyire eltér a megszokott szimmetriáktól: „a a a a_{vsz} a_{sz} Z”.

A 3. tánc XV. szakaszában Jakab József az *lf-5b* váltótámasztékú vége nyújtotta gazdagabb pontalkotási lehetőséget használta ki. Az *lf-5b* kétszeri azonos ismétléséhez hozzáillesztette az *lf-1*-et, majd az így nyert háromütemes struktúrát szimmetrikusan megismételte. Az eljárás eredményeként az összes vizsgált pontjától eltérő aszimmetrikus szerkezetet hozott létre, amely a következőképpen írható le: „a b a_{sz} a_{sz} b_{sz} Z”.

A csak két ütem terjedelmű motívumokból alkotott pontok ritkák, nem haladják meg az összes szakasz hetedét. Az ugyanazon kétütemes motívumból (*lf-6*, *cs-1a_{v2}*, *cs-1c₁*, *cs-1c₂*) felépített szakaszok szerkezete egyszerű. Az azonosan ismételt motívumok esetében (1. tánc VII., 3. tánc VII. szakasz): „A A A Z”, a szimmetrikus ismétléskor (1. tánc X., XIII., XVI.; 2. tánc VIII. szakasz): „A A_{sz} A Z”. A vizsgált három táncban egyetlen olyan szakaszstruktúra van, ahol a kezdő kétütemes motívumot másik kétütemes motívum folytat, az *lf-7* – *cs-1b* páros (1. és 3. tánc VIII. szakasz). Az *lf-7* azonos-szimmetrikus előadását a lezáró előtt megjelenő *cs-1b* követi. Képlete: „A A_{sz} B Z”.

A 4/8-os és 8/8-os vegyes motívumhasználat is ritka Jakab József pontozójában. A táncok V. szakaszaiban az *lf-5a* + *lf-5a_{sz}*, a táncok végét jelző utolsó pontban a *cs-8* + *cs-8_{sz}* motívumpár kétszeri előadását követi egy 8/8-os csapásmotívum, majd a zárlat. E pontok általános képlete: „a a_{sz} a a_{sz} B Z”. Azonban érdemes megvizsgálnunk e struktúra „B Z” viszonyát: azt találjuk, hogy minden esetben a *cs-1* csapásmotívum és a *zcs-2* zárlat valamely változatnak kapcsolatát takarja. Az is figyelemre méltó, hogy az 57 pont során a *zcs-2* csak egyszer (2. tánc XV. szakasz) szerepelt a *cs-1*-től elszakadva önálló zárlatként. Az erős *cs-1* + *zcs-2* kapcsolatból arra következtetünk, hogy a táncos a zárlat augmentációjára törekedett, azaz a vonatkozó esetekben (1. tánc V., VIII., X., XIII., XVI., XXI.; 2. tánc V., VIII., XVI.; 3. tánc V., VIII., x., XIV., XX. szakasz) a szakasz-zárlat már az 5. ütemben elkezdődik. A jelenség a „B Z” leíró struktúra-jelölésünk viszonylagos általánosságára utal. Feltehetőleg közelebb kerülünk a valós tartalomhoz, ha szóban forgó szerkezetünk jelölésekor egybeírással utalunk az utolsó négy ütem szoros kapcsolatára: „a a_{sz} a a_{sz} BZ”.

Az összevont (4/8–8/8) motívumhasználatlaltal a táncos érdekes új struktúrát is alkot. A 2. tánc XI. szakaszában a táncos az *lf-5b* + *lf-1* összetett motívumot szimmetrikusan megismétli, majd – amennyiben nem tévesztésről van szó – egy olyan sajátos megoldást választ folytatásként, amely csak egyedi variánsként helyezhető el a motívumok között. A *cs-1* motívumcsalád meghatározó középrészébe kezd, de a motívumot nem tudja kifejteni, hanem bokázó gesztusokkal kivárja a lezáró zene idejét. Ha motivikailag a megoldás nem is sikerült tökéletesen, az eddigiekhez képest új pontstruktúrát eredményezett, amely így írható le: „a b a_{sz} b_{sz} C Z”. A struktúra különlegessége,⁴⁰ hogy itt is, miként a fent már jelzett „a b c b c

³⁹ A lejegyzés alapjául szolgáló filmről (MTA Ft.1244/II.15) nehéz volt eldönteni, hogy a 2. tánc VII. szakaszának 2. és 3. ütemében a táncos ugyanúgy az *lf-5a* motívumot adja-e elő, mint a szakasz 1. és 4. ütemében vagy inkább az *lf-5b*-hez közelebb álló variánsát. Feltételezhető, hogy a 2. és 3. ütemben a különbséget jelentő, főhangsúly szerinti harmadik nyolcadon a táncos vesz némi, megközelítőleg negyed súlyt a bal lábán. E variáns itt nem vesszük figyelembe, mert a szerkezetépítés szempontjából nem kapunk más eredményt, a partitúrában azonban ezt az igen enyhe, feltételezett változatot is feltüntetjük. (Az 1. és 3. tánc VI. szakaszában előadottak logikájából adódóan az első négy ütemben az *lf-5b* + *lf-5b* + *lf-5b* + *lf-5a* motívumsornak kellene állnia.)

⁴⁰ Ha a 2. tánc XI. szakaszát leíró „a b a_{sz} b_{sz} C Z” struktúrában figyelembe vesszük, hogy még a zárlattéma is eltér a jelzett motívumok mozgástémáitól, akkor valójában négy témát ad elő a táncos. (A 2. tánc három gerinctémás XV. szakaszában a *cs-5* – *cs-6* – *cs-7* motívumokból alkotott „a b c b c b Z” struktúrájú pontban a zárlat témája tartalmazza a *cs-7* elemeit.)

b Z” struktúrában a táncos három különböző mozgástémát előadására törekedett egyetlen szakaszon belül.

A 4/8–8/8 motívumhasználat játéka más példákhoz hasonlóan a 3. tánc XIV. szakasza. A táncos a 4/8-os *cs-3* motívumot csak egyszer adja elő annak szimmetrikus párjával, majd a 8/8-os *cs-1b₂-re* s annak szimmetrikusára vált, végül a pontot lezárja. A kialakított szakaszszerkezet: „a a_{sz} B B_{sz} Z”. E szakasz esetében azért beszélhetünk motívumokkal való „játékról”, mert a táncos mind a *cs-3*-at (1. tánc XVII., 2. tánc XII., 3. tánc XVI. szakasz), mind a *cs-1b* motívumot (1. tánc XIII. és XVI. szakasz) önmagában is használta pontalkotásként.

Általános szerkezeti képleteinket a 4. táblázatban foglaltuk össze. A képleteket nem előfordulásuk sorrendjében ábrázoltuk, hanem tartalmi bővülésük szerint. Az első helyekre soroltuk az azonos motívikai tartalommal képzett struktúrákat, majd utánuk az egyre bővebb témákat felvonultató pontokat. A képletek mellett feltüntettük, hogy a táncos az adott motívumrendet a vizsgált 57 pontban hány alkalommal alkalmazta összesen. Az egyes sémák mellett feltüntettük, a táncos mely motívumokat adta elő a jelölt szerkezetben. A „sémafok” oszlopa a szerkezet–motívum összefüggést mutatja, azaz hány motívum, motívum-változat vagy motívum-kapcsolat jelent meg az adott pontstruktúrával.

Szinte valamennyi pontszerkezet esetében a kezdeti motívum vagy motívum-összetétel bemutatása után a táncos rögtön megjeleníti annak térbeli kiegyenlítő párját, azaz a mozgás-sort szimmetrikusan megismétli. A térbeli „egyensúly” szabályát az azonosan ismétlődő elemek látszanak kikerülni, mint a 6., 8., 10. és 11. jelű szerkezetek. A 8., 10. és 11. struktúrák esetében azonban magukban az érintett motívumokban (*lf-2*, *lf-6*, *cs-5*, *cs-6* és *cs-7*) találjuk meg a kiegyenlített testoldal használatot. A 6. szerkezetet azonban valóban extrémnek tarthatjuk, mert az önmagában aszimmetrikus *lf-5a* motívum négyszeri azonos majd csak kétszeri szimmetrikus előadásából ténylegesen hiányzik a valamennyi többi pontra jellemző térbeli egyensúly.

Az első hat helyen azok a pontok szerepelnek, amelyek 1.–6. ütemében csak egyetlen témát használ a táncos. Ezek a pontok jelentik a tánc zömét (32 szakasz), kb. 60%-át. A többi esetben a lezárót nem számítva két motívumtartalmú szakaszt találunk, kivétel csak a 11. és 16. típusú struktúra, amely – mint említettük – három témát vonultat fel.

A táblázat szerint Jakab József pontozójában csak egy generális szerkezeti elv található: a legegyszerűbb 1. jelű szerkezeti sémára hat különböző motívumot ad elő táncos (ezt jelzi a „sémafok” oszlopába írt érték), amely az összes pontok megközelítőleg 30%-át érinti. A sémának megfelelően a valamennyi motívum 4/8-os, előadásukban csak az egyik testoldal dominál, és egy kivételével valamennyi lábfigura. További négy esetben csak két-két figura illeszkedik azonos szerkezeti sémára (a 2., 11., 12. és 14. szerkezetek sémafoka 2), a többi tizenkét strukturális képlethez más-más motívum vagy motívum–konstelláció tartozik.

Visszatérve az 1.–3. táblázatokhoz, ahol az utolsó oszlopban a szakaszok mellett a szerkezet típusokat is feltüntettük, megállapíthatjuk, hogy a lábfigurázó és a csapás részek tematikus azonossága összekapcsolódik a szakaszok szerkezeti azonosságával, és ez okozza a nagymérvű kötöttséget. Viszont ugyanazon szerkezeti séma egymást követően legfeljebb kétszer fordul elő, tehát a motívikai változásokhoz rendszerint szerkezeti változás is tartozik, ami megítélésünk szerint oldja a kötött részek monotonitását. A szerkezeti változatosság mutatója lehet a táncok szakaszszámának és az előadott szerkezet típusok aránya: 1. tánc 21:11, 2. tánc 16:11, 3. tánc 20:12. A szerkezeti változatosság mindegyik táncfolyamat esetében meghaladja a szakaszok felét.

A rendkívül változatos (összességében 17-féle) pontszerkezet és a motívumhasználat közötti összefüggés arra világít rá, hogy a vizsgált pontozó táncokban a táncalkotás nem csak a motívumkészletből való válogatás és azok rögzített sémára való bemutatása, hanem a szimmetrikus vagy azonos ismétlésekkel, a téma- és zárlatbővítésekkel, motívum összetételekkel és betoldásokkal való játék.⁴¹

Gerinc-zárlat korreláció és zárlattípus gyakoriság

A fejezet elején már utaltunk Balla Zoltán (1992, 20–21) megállapítására, amely szerint hét magyarszentbenedeki pontozó táncfolyamat táncszakaszainak felépítése és pontjainak sorrendje igen hasonló volt. A monotóniát azonban a zárlatok állandó változtatása törte meg. Balla úgy vélte, a zárlatok cserélgetése a rögzült sorrend ellenére is állandó újszerűséget, változó jellegét adott az előadásoknak. E jelenség vizsgálatára Jakab József esetében az 5. táblázatban csak a zárlatokat ábrázoltuk.

Jakab József zárlathasználata módja Balla vizsgálati eredményétől eltér, azaz a struktúrák itt sokkal merevebbek, mint ahogy azt Balla tapasztalta. Mindhárom tánc első nyolc pontja alatt a zárlatok típusrendje igen hasonló. A hasonlóság ezt követően felbomlik, de részlegesen visszatér a táncok utolsó szakaszaiban.

Az 1.–3. táblázatokon a pontok gerincmotívum–zárlat kapcsolatát vizsgálva azt is észrevehetjük, hogy közöttük meglehetősen alacsony a tematikus kapcsolat foka. A *lf-2 + zlf-2*, *lf-6 + zlf-6*, *cs-2 + zcs-2*, *cs-3 + zcs-3*, *cs-5 + zcs-5*, *cs-6 + zcs-6* vagy *cs-7 + zcs-7* gerinc és zárlat tematikus hasonlóságot tükröző kapcsolatra az 57-ből csak 13 esetben találtunk példát (kb. 23%). A ponton belüli gerinc–zárlat témaváltás a zenei periódusvég mellett kiemeli a táncszakasz befejezettségének érzetét.

A 6. táblázat „valamennyi pont” oszlopában a zárlattípusok gyakoriságát mutatjuk be a három tánc 57 pontját egybevetve. A lábfigurázó zárlatokat a táncos kb. 40, a csapásoló zárlatokat kb. 60%-os arányban használta. Mivel a lábfigurázó zárlatok száma magasabb, mint a csapásoló zárlatoké, az arány azt is megmutatja, hogy a lábfigurázó zárlatok használata egyedibb.

A zárlatok két tematikus főtípusa domináns és alkalmi típusokra bontató. A lábfigurázó zárlatok között leggyakrabban az *zlf-6* és a *zlf-9* jelent meg, a csapás zárlatok esetén gyakoriságával kiemelkedett a *zcs-5* és a *zcs-7*. Az összesen 14 zárlattípus közül e négy valamely formája zárta a pontok kb. kétharmadát.

A pontoknál nagyobb egységek – a táncok részei

Az 1.–3. táblázatok alapján a két fő motívumcsalád, a lábfigurák és a csapásoló eloszlását áttekintve a pontokra tagozódásnál magasabb szerkezeti elemeket fedezhetünk fel. Valamennyi táncfolyamat a pontok témái alapján három, megközelítőleg azonos terjedelmű fő részre tagolható (a táblázatok szürke és fehér sorai a tagolást emelik ki). Az első részben (1. tánc I.–VIII., 2. tánc I.–V., 3. tánc I.–IX. szakasz) csak lábfigurázó, a középső részben lábfi-

⁴¹ Martin György „A mezősegi férfitáncok régi és újabb típusai” c. tanulmányában a pontozó jellemző pontszerkezeteként az *abab*, struktúrát adta meg (Martin 1980, 191), ahol az „a” és „b” betűk kétütemes mozgássorokra utalnak. E szerkezeti képletnek megfelelően elemzett példánk esetében nem találtunk. Martin ugyancsak a kétütemes egységeket megtartva állította fel a szakasztipológiát a *Lőrincréve táncai és táncélete* c. kötetben (Karsai–Martin 1989, 158–162). Az itt közölt motívumok alapján nyilvánvaló, hogy Martin még akkor is a kétütemes struktúrát tekintette szerkezeti alapnak, ha a motívum csak szimmetrikus ismétlésével együtt tette ki a két ütem terjedelmét.

gurázó és csapás pontok vegyesen találhatóak (1. tánc IX.–XVI., 2. tánc VI.–I., 3. tánc IX.–XV. szakasz), a táncot befejező harmadik részben pedig csak csapásoló figurákat tartalmazó pontokat ad elő a táncos (1. tánc XVII.–XXI., 2. tánc XII.–XVI., 3. tánc XVI.–XX. szakasz).

Mindhárom vizsgált tánc kezdő lábfigurázó része igen stabil szerkezetet mutat az I.–V. pontok alatt, a pontok témái az *lf-1*, *lf-2*, *lf-3₂*, *lf-4*, *lf-5a* sorrendben követik egymást, a pontok felépítése megegyező, a „gerincfigurák” és a zárlatok kapcsolata is többnyire kötött (*lf-2 + zcs-2*; *lf-3₂ + zlf-6*; *lf-4 + zcs-2*; *lf-5a + cs-1a + zcs-7a*). A lábfigurázó rész fejlesztése, újabb és újabb lábfigurák bemutatása a 1. és 3. táncban az V. szakaszon túl is tart (1. tánc VI.–VIII., 3. tánc VI.–IX. szakasz).

A középső rész kezdetét ahhoz a szakaszhoz rendeltük, amikor a lábfigurák sorát csapás téma váltja fel (1. tánc IX. és 2. tánc VI. szakasz), vagy valamely, korábban már előadott lábfigurázó téma – mint 3. tánc X. szakaszban az *lf-5a* – visszatér.

Mindhárom vizsgált táncot szinte teljesen egyező témájú csapás-sorozat zárja le. A sorozat minden esetben öt pontra terjed ki, és több-kevesebb tartalmi eltérést csak az utolsó előtti pontban találunk. A szilárd *cs-3 – cs-4 – cs-5 – cs-5 – cs-8* pontkezdő struktúra azonban nem takar olyan erős tartalmi azonosságot, mint ahogy azt a tánc első, lábfigurázós részében találtuk: egy-egy adott gerinctémához itt más-más zárómotívum kapcsolódhat (pl. a *cs-3* motívum esetében: 1. tánc XVII. szakasz 6.–7. ütem: *cs-3_{sz} + zcs-4*; 3. tánc XVI. szakasz 6.–7. ütem: *cs-3_{sz} + zcs-3*; vagy a *cs-5 + cs-6* motívum kapcsolatnál 1. tánc XX. szakasz 6.–7. ütem: *cs-6 + zcs-6a*; 2. tánc XV. szakasz 6.–7. ütem: *cs-6 + zcs-7a*).

Ha Jakab József folyamatalkotási módját a lőrincrévi Karsai Zsigmond táncszerkesztésével vetjük össze, határozott eltérést találunk. Karsai–Martin (1989, 240–255) által közölt 62 táncfolyamatból a 18 teljes tánc tartalmi elemzése azt mutatja, Karsainál nem fedezhető fel sem Jakab Józseféhez hasonló megszilárdult pontsorrend, sem hármas tagolású szerkesztés. Lényegesen rövidebb (átlagban 9 pont terjedelmű) pontozóit Karsai is (egyetlen kivétellel) lábfigurázó pontok sorával kezdi, de a táncfolyamatok tartalmi korrelációt egymással nem mutatnak. A táncok további menetében Karsai többnyire lábfigurázó és csapás pontjait váltogatja, illetve ezek között vegyes (lábfigurát és csapást is tartalmazó) pontokat ad elő. E tartalmi tekintetben tehát Karsai esetében inkább kétrészes táncfolyamat szerkesztést állapíthatunk meg.

A középső rész tartalmát részletesebben megvizsgálva nem csak az állapítható meg, hogy az itt előadott pontok témája a lábfigurák és csapások között változik, hanem az is, hogy e részek a három táncban egymáshoz képest eltérőek. A két kötött részhez képest új mozgástémát elvétele találunk (*cs-2*), azonban a korábban már használt motívumok visszatérésekor a táncos szinte minden esetben felbontja a kötött részekben a témához kapcsolt struktúrákat, és a repetíciók, bővítések, összetételek játékaival új szerkezeteket alkot.

A középső rész témaváltoztatásában az *lf-5* változatainak dominanciája fedezhető fel: az 1. táncnál 37, a 2. táncnál 50, a 3. táncnál 67%-ban e témát variálta a táncos. Esetenként visszatérhet a kötött rész egy szakasza (3. tánc X. szakasz), de a kötött részhez képest ekkor megváltozik a zárómotívum (*zcs-5_{sz}*-ről *zcs-7a*-ra). A középső részben többnyire szerkezeti variációkat találhatunk: az *lf-5a* bővítményeit (1. tánc XIV., XV. szakasz), újszerű, szokatlan összetételt (*lf-5b + lf-1* a 2. tánc IX. és XI. szakaszában), amely aszimmetrikus változatban is megjelenhet (3. tánc XV. szakasz), vagy extrém, többszörös azonos ismétléseket (az említett „a a a a_{vsz} a_{sz} Z” struktúra a 2. tánc VII. szakaszában). Csak itt találunk példát arra, hogy a másik két részben a zárlatokkal szoros kapcsolatban álló *cs-1* valamely variánsa azo-

nos–szimmetrikus–azonos ismétlés csoportban önálló pontalkotó motívumként is szerepet kap. További egyedi megoldás az *lf-4* különleges betoldó bővítéses változata (2. tánc X., 3. tánc XII. szakasz), és a *cs-3 – cs-1b₂* csupán egyszer megjelenő, sajátos szerkezetű 4/8 – 8/8 párosítása (az „a a_{sz} B B_{sz} Z” struktúra a 3. tánc XIV. szakaszában). A 4. táblázat szerinti 1. sémafokú, tehát az egyedi struktúrák 3/4-ét ebben a részben adja elő a táncos.

Eltérést találunk a két kötött rész és a középső rész gerinc–zárlat tematikus kapcsolatában is. Mint már említettük, a kezdő lábfigurázós és a táncot befejező csapásoló rész pontjai nem csak motívikai témájukban, hanem zárlatukban is igen hasonlóak. Azonban a merev téma–zárlat kapcsolat fellazul a táncok középső részében. Az 1.–3. táblázatokon a 6. és 7. ütemek motívumtartalmát megvizsgálva láthatjuk, hogy azoknál a lábfiguráknál, amelyekhez az első részben mindig ugyanazok a zárlatok kapcsolódtak, a középső részben más zárlatok is megjelennek. Például az *lf-1 + zlf2* (2. tánc I. szakasz) vagy *lf-1 + zlf-7* kapcsolatot (3. tánc I. szakasz) felválthatja az *lf-1 + zcs-1_{sz}* kapcsolat, a lábfigurázó részben kötöttek tűnő *lf-5a + zlf-9* kapcsolat (1. és 3. tánc VI. szakasz) számos más zárlatra (*zcs-3, zlf-11, zlf-12, zcs-6b*) módosulhat. A középső részre jellemző a zárlatok egyedisége is: a 6. táblázat a középső rész zárlattípus gyakoriságát mutató oszlopának értékei szerint az alacsony gyakoriságú, főleg lábfigurázós zárlatok rendszerint a középső részben jelennek meg. Figyelemre méltó, hogy az előző fejezetben említett hét gerinc–zárlat tematikus korrelációjából csak egy (a *cs-2 + zcs-2* kapcsolat) esik a táncok középrészébe.

A tánc középső részét tehát a táncos a pontok visszatérésére, szabadabb pontválasztásra vagy pontalkotásra, illetve variálásra használta, ezért nevezhetjük „szabad táncalkotási”, vagy „improvizációs” résznek. Balla (1992) hivatkozott elemzése alapján hipotetikusán feltételezhetjük, hogy Jakab József állandósult folyamatstruktúrája a közösségi táncolás hatása, középrésze pedig az állandóan megújuló és változó szerkezetalkotásnak, sajátos motívumhasználatnak ad teret.

Összefoglalás

Az általános motívumelmélet szempontjából felvetettük:

- tánc típusok közötti összehasonlítás esetén a főhangsúly szerint megállapított motívumgyökökre alapozott rendezés motívumrendi redundanciához vezethet;
- nagyon bő motívumvariálódás esetén érdemes lesz az önállóan nem ismétlődő, motívumnál kisebb struktúrák szerveződéseit vizsgálni.

Jakab József három bemutatott pontozójának motívikai és szerkezeti elemzése alapján a pontozó motívumok eddig is ismert tematikus és funkcionális elkülönülésén túl a következő általános észrevételeket tehetjük.

A motívumok kapcsán megállapítható:

- a lábfigurázó gerinc- és a lábfigurázó zárómotívumok között a tematikai korreláció alacsony, míg a csapásoló gerinc és csapásoló záró motívumok között magas;
- mind a lábfigurázó, mind a csapásoló zárómotívumok két motívikai alstruktúrára bonthatók, amelyek közül az elsők eltérőek, a másodikba tartozók egymáshoz hasonlóak és erősen sematizáltak;
- a táncos sajátos motívumvariálási elve az előlről variálás és a betoldás.

A táncszakaszok általános jellemzői:

- szerkesztési alapelv a térbeli szagittális szimmetria, amelyet többnyire a motívumok szimmetrikus ismétlésével hoz létre a táncos;

- a gerincmotívumok és a hozzájuk illesztett zárómotívumok között a tematikai korreláció alacsony, a kapcsolati korreláció magas;
- kiemelkedő az „ a_{sz} a a_{sz} a a_{sz} Z” szerkezet típus gyakorisága;
- a szakaszok szerkesztési módjai igen változatosak;
- a szerkezeti változatosság az ismétlési módok gazdag alkalmazásának, a téma- és zárlatbővítéseknek, és a motívum összetételekkel való játéknak köszönhető.

A táncfolyamatok általános jellemzői:

- a vizsgált pontozók három fő részre bonthatók: lábfigurázó kezdő, lábfigurázó és csapásoló pontokból álló középső, és csapásoló záró részre;
- a lábfigurázó és csapásoló táncszakaszokból álló részek szakasz-sorrendje és a szakaszok tartalma többnyire kötött;
- a középső rész biztosít teret az egyéni táncalkotásnak: a másik két részhez képest újabb motívumokat tartalmazó szakaszok jelenhetnek meg, a lábfigurázó vagy csapás részek motívumai térhetnek vissza azonos vagy variált formában, a kötött részeketől eltérő ismétlési mód eredményeként újabb szerkezeti séma alakulhat ki, és a változhat a kötött rész szokásos motívum–zárlat kapcsolata.

A tizenkét év előadási gyakorlatát átfogó három pontozó biztosan nem tartalmazza Jakab József teljes motívumkészletét, de feltehetően annak zömét, és csak mintákat adhatott motívumhasználatának szabad gyakorlatából. A tánc több szinten (szubmotívum, motívum, szakasz, rész) erősen formulákhoz kötött, a változatosság hatását a pontok igen sokoldalú szerkesztése, a gerinc-zárlat mozgásmatematikai divergenciája, és a középső táncrész másik kettőhöz viszonyított magas motívum- és szerkezetalakítási szabadságfoka hozza létre.

A közölt táncok adatai

1. tánc: Pontozó.

Táncolta Jakab József.

Gyűjtők: Varga Zoltán, Michaletzky Sándor, Szakács Domokos.

Operatőr: Varga Zoltán. A felvétel 1979-ben Magyarózdton készült.

A táncot lejegyezte: Fügedi János.

Dokumentumok: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.1013.21, Tit.1249.

2. tánc: Pontozó.

Táncolta Jakab József.

Gyűjtők: Fügedi János, Könczei Csilla, Pálffy Gyula, Tálás Ágnes.

Operatőr: Pálffy Gyula. A felvétel 1987-ben Magyarózdton készült.

A táncot lejegyezte: Fügedi János.

Dokumentumok: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.1244/II.15, Tit.1253.

3. tánc: Pontozó.

Táncolta Jakab József.

Gyűjtők: Fügedi János, Németh Attila, Németh Ildikó, Tálás Ágnes.

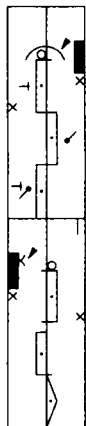
Operatőr: Fügedi János. A felvétel 1990-ben Magyarózdton készült.

A táncot lejegyezte: Fügedi János.

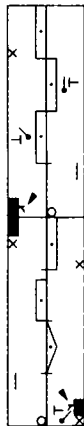
Dokumentumok: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Ft.1366.1, Tit.1254.

Irodalom

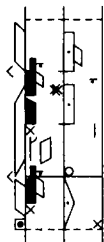
- BALLA Zoltán 1992
Egy magyarszentbenedeki táncos szerkesztési elvei a pontozóban. Szakdolgozat. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.
- FELFÖLDI László – GOMBOS András (szerk.) 2001
A népművészet táncos mesterei. Budapest: Európai Folklór Központ, Hagyományok Háza, MTA Zenetudományi Intézet.
- FÜGEDI János 1990
 „Tánciskola Magyarózdton”. *Táncművészet* XV. évf. 3. sz. 12–14.
- KARÁCSONY Zoltán 1992
 „Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse”. *Táncstudományi Tanulmányok 1990–1991*, 122–163.
- KARSAI Zsigmond – MARTIN György 1989
Lőrincréve táncélete és táncai. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- KELTAI Gábor 2000
A visai sűrű magyar – Papp Samu tánca. Szakdolgozat. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.
- MARTIN György 1964
Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse. Melléklettel. Budapest: Népművelési Intézet.
- MARTIN György 1980
 „A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai”. In Lelkes Lajos (Szerk.): *Magyar néptánc-hagyományok.* Budapest: Zeneműkiadó, 188–229.
- MARTIN György 1999
A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse. Motívumkutatás, motívumrendszerezés. Budapest: Planétás.
- MARTIN György 2004
Mátyás István „Mundruc” – Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata. Budapest: Planétás.
- MARTIN György–PESOVÁR Ernő (1960)
 „A magyar néptánc szerkezeti elemzése”. *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, 211–248.
- MOLNÁR István 1947
Magyar táncgyógyományok. Magyar Élet Kiadó.
- SZENTPÁL Mária, Sz. (é.n.)
Táncjelírás – Lábán kinetográfia I. kötet. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- SZENTPÁL Mária 1981
 „A magyar néptánc elemzés néhány problémája”. In *Táncstudományi Tanulmányok 1979–1980*, 159–238.
- SZENTPÁL Olga 1961
 „A magyar néptánc formai elemzése”. *Ethnographia* LXXII. évf. 1. sz., 1–55.



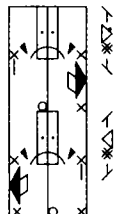
1. ábra



2. ábra



3. ábra



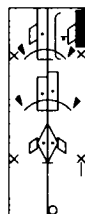
4. ábra



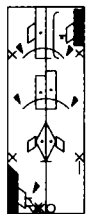
7.a ábra



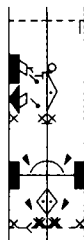
7.b ábra



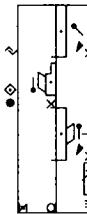
5.a ábra



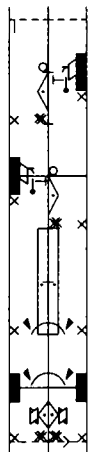
5.b ábra



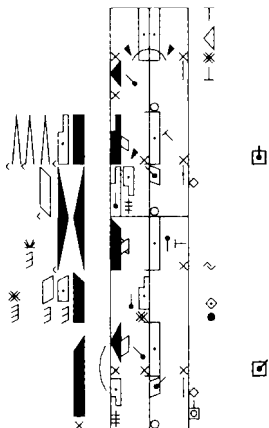
6. ábra



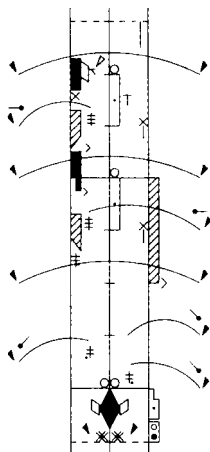
10. ábra



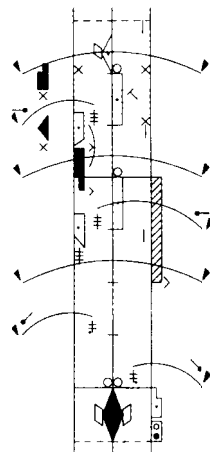
8. ábra



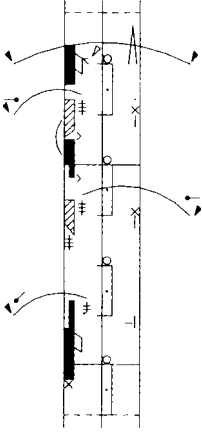
9. ábra



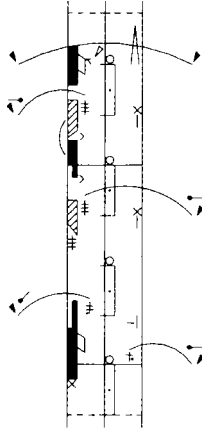
11.a ábra



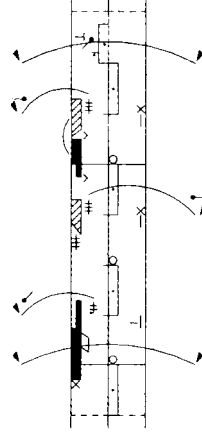
11.b ábra



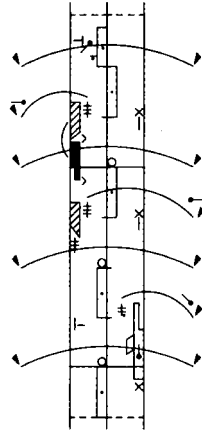
11.c ábra



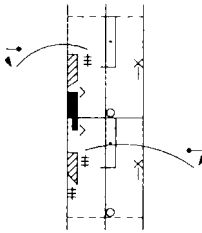
11.d ábra



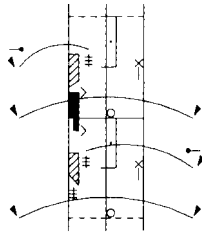
11.e ábra



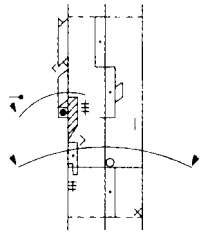
11.f ábra



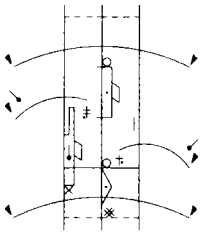
12.a ábra



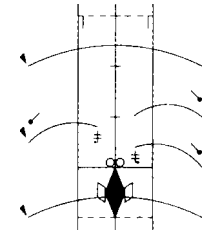
12.b ábra



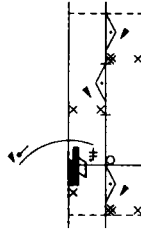
13. ábra



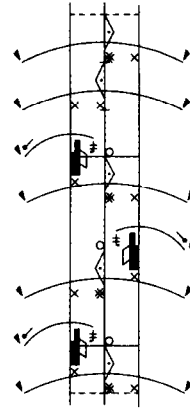
14. ábra



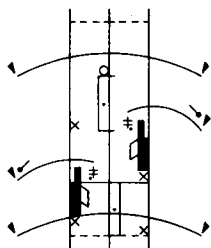
16. ábra



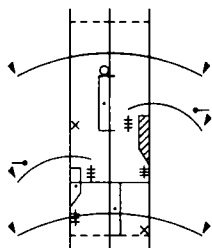
15.a ábra



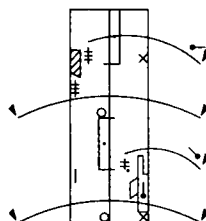
15.b ábra



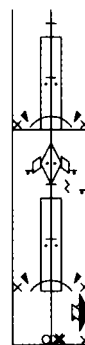
17. ábra



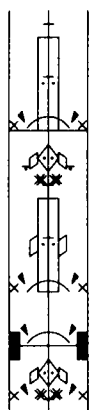
18. ábra



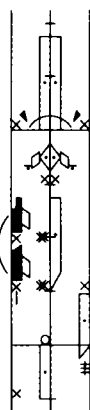
19. ábra



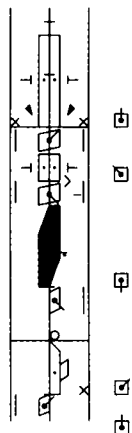
20. ábra



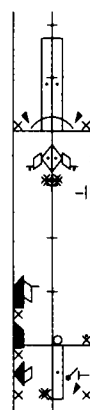
21. ábra



22. ábra



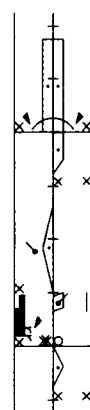
23. ábra



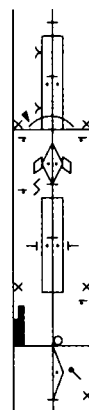
24. ábra



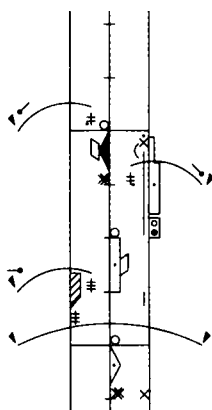
25. ábra



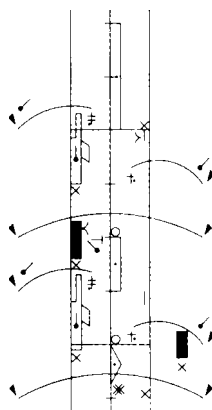
26. ábra



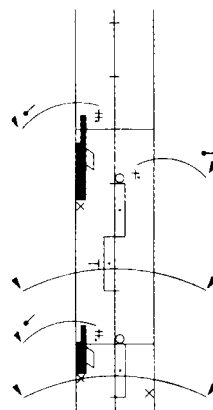
27. ábra



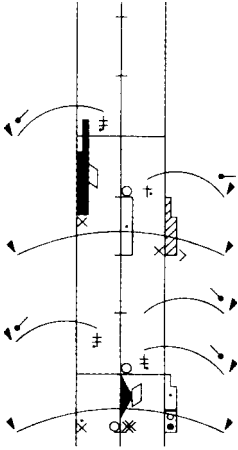
28. ábra



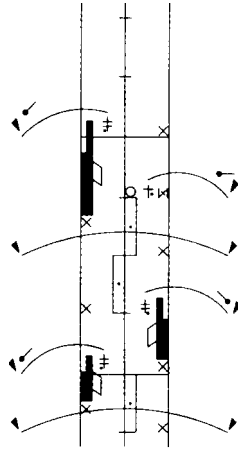
29. ábra



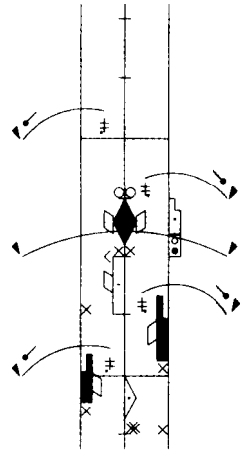
30. ábra



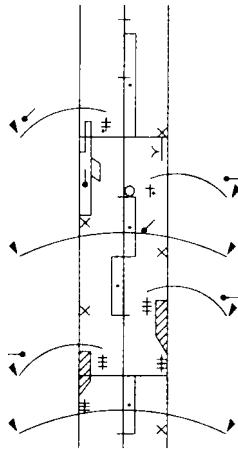
31. ábra



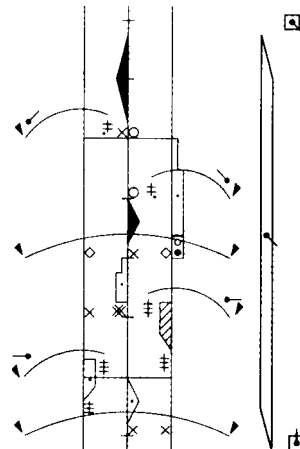
32.a ábra



32.b ábra



33.a ábra



33.b ábra

1. tánc	Ütemek							Szerkezet típus
Szakasz	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.	
I.					* ⁴²	*		1
II.	*	*	*	*	lf-2	lf-3 ₁	zlf-2	8
III.	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz(v)}	zlf-6	1
IV.	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	ZCS-2	1
V.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	CS-1a _{1(v)}		ZCS-7a	15
VI.	lf-5b	lf-5a	lf-5b _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5b	lf-5a _v	zlf-9	5
VII.	lf-6 _v		lf-6		lf-6		zlf-6	12
VIII.	lf-7		lf-7 _{sz}		CS-1b _{3(sz)}		ZCS-7a	14
IX.	CS-2	lf-1 _(v)	CS-2 _{sz}	lf-1 _{(v)sz}	CS-2	lf-1 _(v)	ZCS-2 _{sz}	7
X.	CS-1a ₁		CS-1a _{1sz}		CS-1a _{1(v)}		ZCS-7a	13
XI.	lf-8	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz(v)}	zlf-10	1
XII.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	ZCS-3	1
XIII.	CS-1b ₂		CS-1b _{1sz}		CS-1b ₃		ZCS-7a	13
XIV.	lf-5/x	lf-5a	lf-5/x _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5/x	lf-5b	zlf-11	2
XV.	lf-5/x	lf-5a	lf-5/x _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5/x	lf-5a	zlf-12	2
XVI.	CS-1b ₂		CS-1b _{2sz}		CS-1b ₃		ZCS-7a	13
XVII.	CS-3 _v	CS-3 _{sz}	CS-3	CS-3 _{sz}	CS-3	CS-3 _{sz(v)}	ZCS-4	1
XVIII.	CS-4 ₁	CS-4 _{1sz}	CS-4/x	CS-4 ₂	CS-4/x _{sz}	CS-4 _{2sz}	ZCS-5	3
XIX.	CS-5	CS-5 _{sz}	CS-5/x	CS-5	CS-5/x	CS-5 _{sz}	ZCS-5	4
XX.	CS-5	CS-6	CS-5	CS-6	CS-5	CS-6	ZCS-6a	8
XXI.	CS-8	CS-8 _{sz(v)}	CS-8	CS-8 _{sz}	CS-1b _{3(sz)}		ZCS-7a _(v)	15

1. táblázat

⁴² A filmfelvétel az 1. tánc esetében a tánckezdést követően indult. Jakab József több felvételen megfigyelt tánckezdési szokásának ismeretében feltételezhetjük, hogy az I. szakaszban az lf-1 + lf-1_{sz} motívumpárral kezdte a táncot, és a II. szakasz elején is az lf-2 + lf-3, motívumokat adta elő. Elemzésünkben ezt a feltételezést vesszük figyelembe.

2. tánc	Ütemek							Szerkezet típus
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.	
I.			lf-1	lf-1 _{sz}	lf-1	lf-1 _{sz}	zlf-9	1
II.	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	zlf-2	8
III.	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	(egyedi tévesztés) zlf-2 _{sz}		1
IV.	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	zcs-2	1
V.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	cs-1a _{sz(v)}		zcs-7a	15
VI.	cs-2	lf-1	cs-2 _{sz}	lf-1 _{sz}	cs-2	lf-1	zcs-2 _{sz}	7
VII.	lf-5a	lf-5a _(v)	lf-5a _(v)	lf-5a	lf-5b _{sz}	lf-5a _{sz(v)}	zcs-6b	6
VIII.	cs-1a ₂		cs-1a _{2sz}		cs-1a _{2(v)}		zcs-7a _(v)	13
IX.	lf-5b	lf-1	lf-5b _{sz}	lf-1 _{sz}	lf-5b	lf-1	zlf-9	7
X.	lf-4 ^{1/2} -t-	lf-4 ^{2/2}	lf-4 ^{1/2} _{sz} -t _{sz} -	lf-4 ^{2/2} _{sz}	lf-4 ^{1/2} -t- lf-4 ^{2/2}		zlf-9	9
XI.	lf-5b	lf-1	lf-5b _{sz}	lf-1 _{sz}	cs-1 mag egyedi		zcs-6a	17
XII.	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	zcs-3 _{sz(a)}	(egyedi)	1
XIII.	cs-4 ₁	cs-4 _{1sz}	cs-4/x	cs-4 ₂	cs-4/x _{sz}	cs-4 _{2sz(v)}	zcs-5	3
XIV.	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5/x	cs-5	cs-5/x	cs-5 _{sz}	zcs-5	4
XV.	cs-5	cs-6	cs-7	cs-6	cs-7	cs-6	zcs-7a	11
XVI.	cs-8	cs-8 _{sz}	cs-8	cs-8 _{sz}	cs-1b _{sz(v)}		zcs-7a _(v)	15

2. táblázat

3. tánc	Ütemek							Szerkezet típus
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. 8.	
I.					lf-1	lf-1 _{sz}	zlf-13	1
II.	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	lf-2	lf-3 ₁	zlf-2 _{sz}	8
III.	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz}	lf-3 ₂	lf-3 _{2sz(v)}	zlf-6	1
IV.	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	lf-4	lf-4 _{sz(v)}	zcs-2	1
V.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	cs-1a _{1(v)}	zcs-5 _{sz}		15
VI.	lf-5b	lf-5a	lf-5b _{sz}	lf-5a _{sz}	lf-5b	lf-5a	zlf-9	5
VII.	lf-6		lf-6		lf-6		zlf-6	12
VIII.	lf-7		lf-7 _{sz}		cs-1b _{3(szz)}		zcs-7b	14
IX.	lf-8 _(v)	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz}	lf-8	lf-8 _{sz(v)}	zlf-10	1
X.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz(v)}	cs-1a _{1(v)}		zcs-7a	15
XI.	lf-5/x	lf-5a	lf-5/x _{sz(v)}	lf-5a _{sz}	lf-5/x	lf-5a	zlf-9	2
XII.	lf-4 ^{1/2} -t	lf-4 ^{2/2}	lf-4 ^{1/2} _{sz} -t _{sz}	lf-4 ^{2/2} _{sz}	lf-4 ^{1/2} -t - lf-4 ^{2/2}		zlf-9	9
XIII.	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz}	lf-5a	lf-5a _{sz}	zlf-9	1
XIV.	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-1b ₂		cs-1b _{2sz(v)}		zcs-7a	16
XV.	lf-5b	lf-5b	lf-1	lf-5b _{sz}	lf-5b _{sz}	lf-1 _{sz}	zlf-14	10
XVI.	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	cs-3 _{sz}	cs-3	cs-3 _{sz}	zcs-3	1
XVII.	cs-4 ₁	cs-4 _{1sz}	cs-4/x	cs-4 ₂	cs-4/x _{sz}	cs-4 _{2sz(v)}	zcs-5	3
XVIII.	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5/x	cs-5	cs-5/x	cs-5 _{sz}	zcs-5	4
XIX.	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5	cs-5 _{sz}	cs-5	zcs-5	(egyedi)	1
XX.	cs-8 _v	cs-8 _{sz}	cs-8	cs-8 _{sz}	cs-1b _{3(szz)}		zcs-7a	15

3. táblázat

Pont-szerkezet	Ütemek								Szakaszok száma.	Érintett motívumok	Séma-fok
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.			
1.	a	a _{sz}	a	a _{sz}	a	a _{sz}	Z	17	lf-1, lf-3b, lf-4, lf-5a, lf-8, cs-3	6	
2.	a/x	a	a/x _{sz}	a _{sz}	a/x	a	Z	3	(lf-5/x – lf-5a)	1	
3.	a	a _{sz}	a/x	a	a/x _{sz}	a _{sz}	Z	3	(cs-4 – cs-4/x)	1	
4.	a	a _{sz}	a/x	a	a/x	a _{sz}	Z	3	(cs-5 – cs-5/x)	1	
5.	a _v	a	a _{vsz}	a _{sz}	a _v	a	Z	2	(lf-5b – lf-5a)	1	
6.	a	a	a	a	a _{vsz}	a _{sz}	Z	1	(lf5a – lf-5b)	1	
7.	a	b	a _{sz}	b _{sz}	a	b	Z	3	(lf-5a – lf-1) (cs-2 – lf-1)	2	
8.	a	b	a	b	a	b	Z	4	(cs-5 – cs-6) (lf-2 – lf-3)	2	
9.	a ^{1/2} b a ^{2/2}	a ^{1/2} b _{sz} a ^{2/2}	a ^{1/2} b _{sz} a ^{2/2}	a ^{1/2} b a ^{2/2}			Z	2	(lf-4 – t)	1	
10.	a	a	b	a _{sz}	a _{sz}	b _{sz}	Z	1	(lf-5b – lf-1)	1	
11.	a	b	c	b	c	b	Z	1	(cs-5 – cs-6 – cs-7)	1	
12.	A		A		A		Z	2	lf-2	1	
13.	A		A _{sz}		A		Z	4	cs-1a, cs-1b	2	
14.	A		A _{sz}		B		Z	2	(lf-7 – cs-1b)	1	
15.	a	a _{sz}	a	a _{sz}	BZ			7	(lf-5a – cs-1a), (cs-8 – cs-1b)	2	
16.	a	a _{sz}	B		B _{sz}		Z	1	(cs-3 – cs-1b)	1	
17.	a	b	a _{sz}	b _{sz}	C		Z	1	(lf-5b – lf-1 – cs-1)	1	

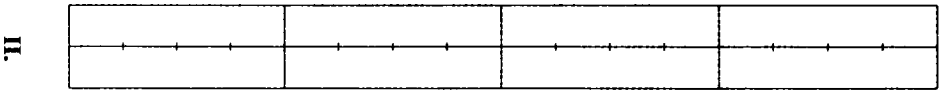
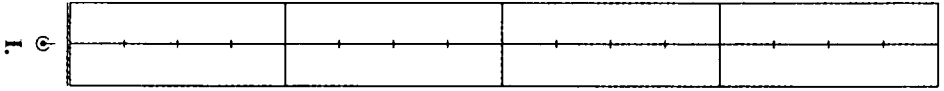
4. táblázat

Szakaszok																					
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.	XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.	XX.	XXI.	XXII.
1. tánc																					
*	zlf 2 _{sz}	zlf 6	zcs 2	zcs 7a	zlf 9	zlf 6	zcs 7a	zcs 2 _{sz}	zcs 7a	zlf 10	zcs 3	zcs 7a	zlf 11	zlf 12	zcs 7a	zcs 4	zcs 5	zcs 5	zcs 6a	zcs 7a _v	
2. tánc																					
zlf 9	zlf 2 _{sz}	zlf 6	zcs 2	zcs 7a	zcs 2 _{sz}	zcs 6b	zcs 7a	zlf 9	zlf 9	zcs 6a	zcs 3 _{sz}	zcs 5	zcs 5	zcs 7a	zcs 7a _v						
3. tánc																					
zlf 13	zlf 2	zlf 6	zcs 2	zcs 5	zlf 9	zlf 6	zcs 7b	zlf 10 _v	zcs 7a	zlf 9	zlf 9	zlf 9 _v	zcs 7a	zlf 14	zcs 3	zcs 5	zcs 5	zcs 5	zcs 7a		

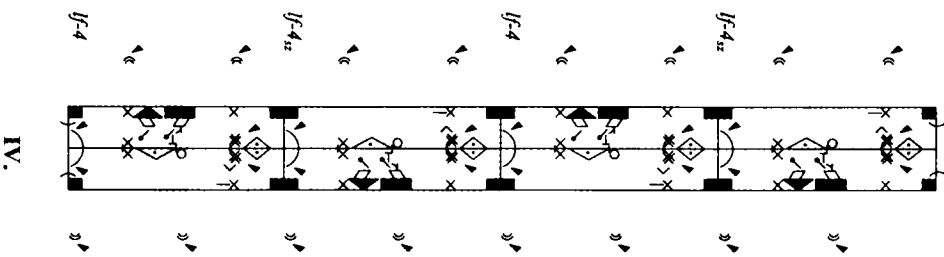
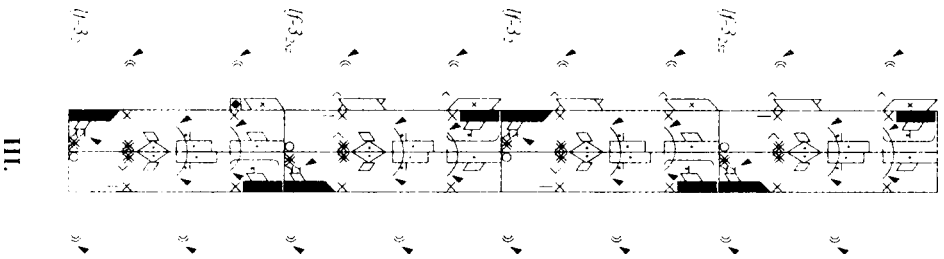
5. táblázat

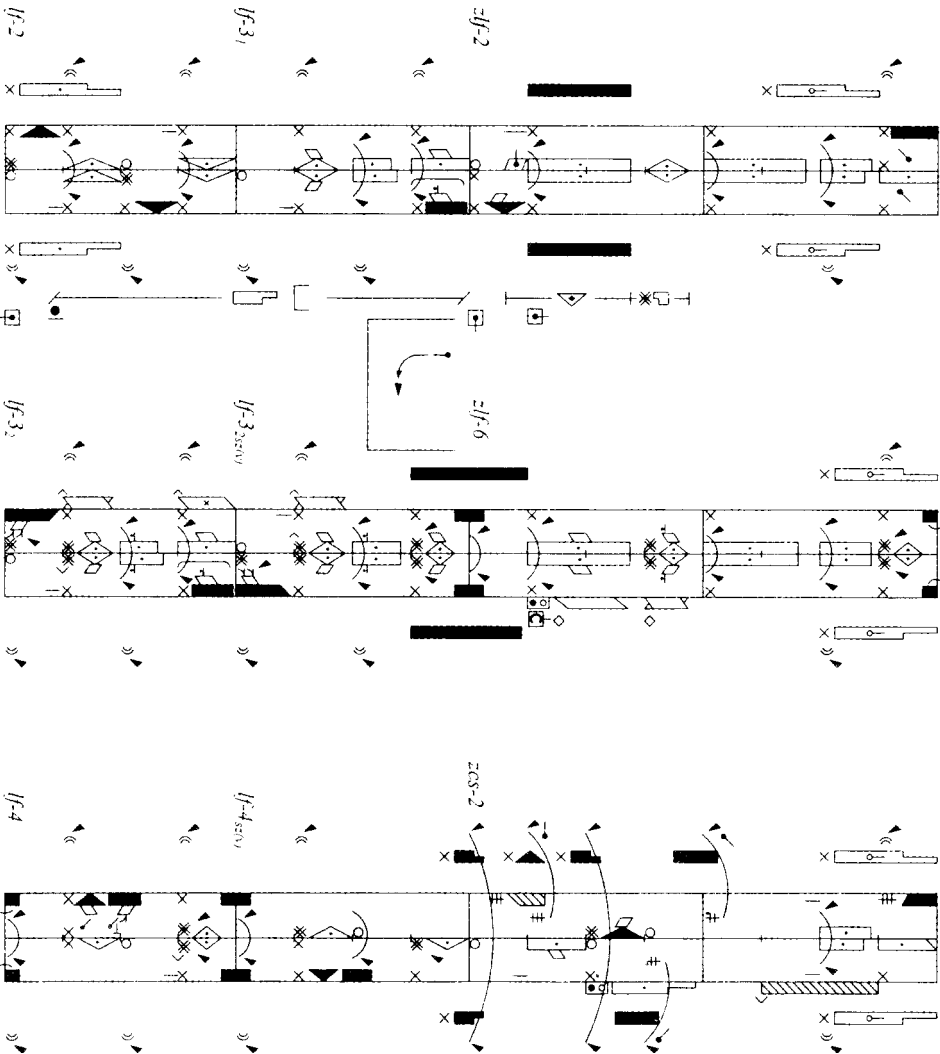
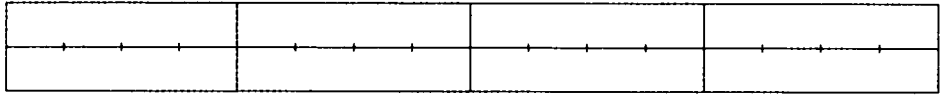
	zártat-típusok	gyakoriság	
		valamennyi pont	középrész
1.	zlf-2	3	-
2.	zlf-6	6	-
3.	zlf-9	8	5
4.	zlf-10	2	1
5.	zlf-11	1	1
6.	zlf-12	1	1
7.	zlf-13	1	-
8.	zlf-14	1	1
9.	zcs-2	5	2
10.	zcs-3	3	1
11.	zcs-4	1	-
12.	zcs-5	8	-
13.	zcs-6	3	2
14.	zcs-7	14	6

6. táblázat



I. tánc





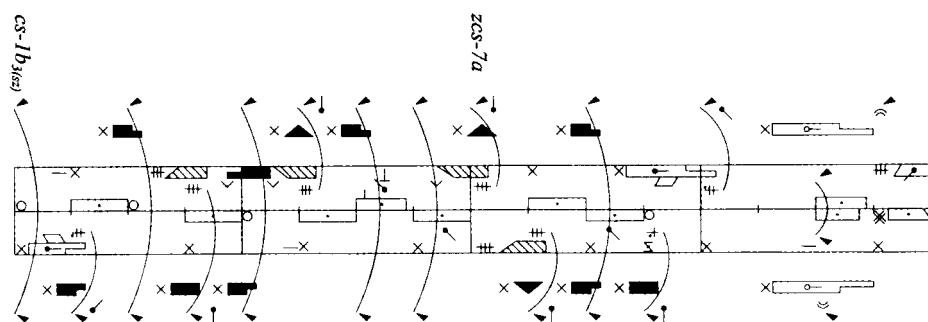
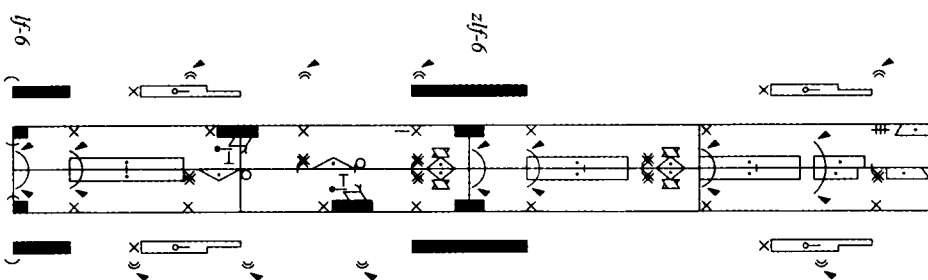
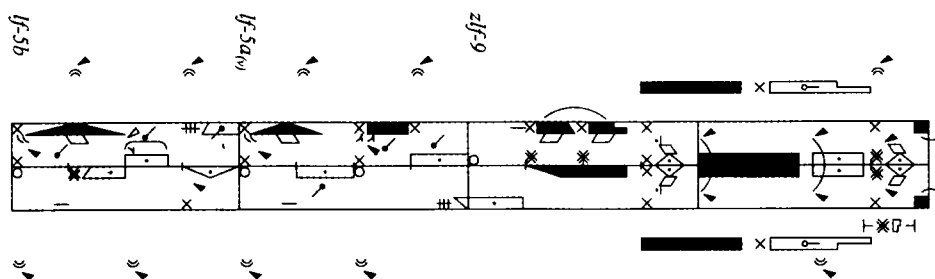
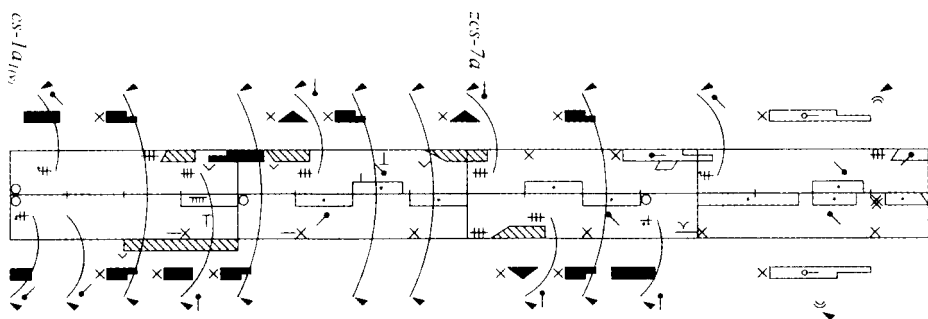
I. tánc, folyt.

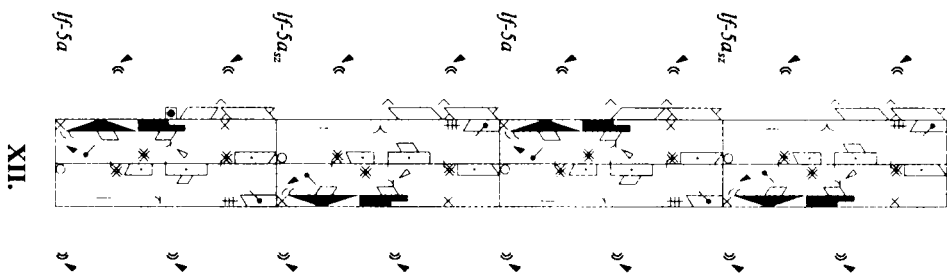
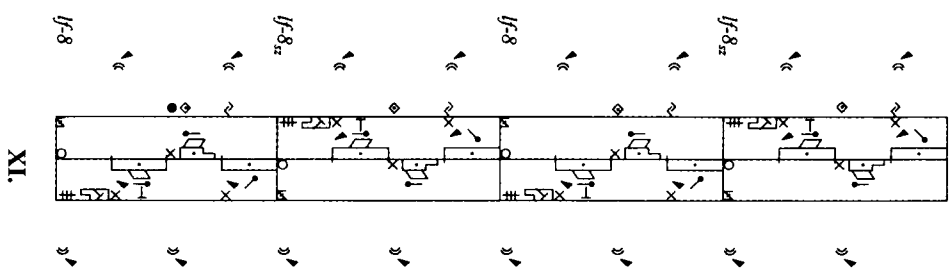
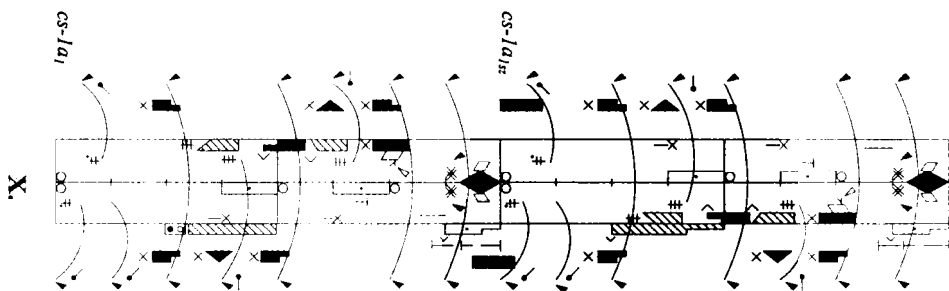
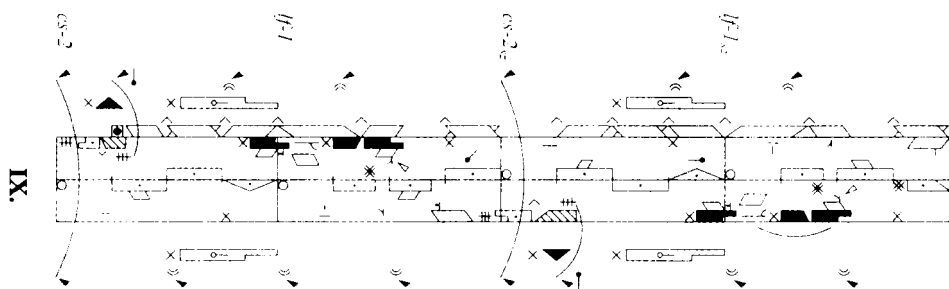
V. *ff-5a* *ff-5a_{sz}* *ff-5a* *ff-5a_{sz}(¹⁶)*

VI. *ff-5b* *ff-5a* *ff-5b_{sz}* *ff-5a_{sz}*

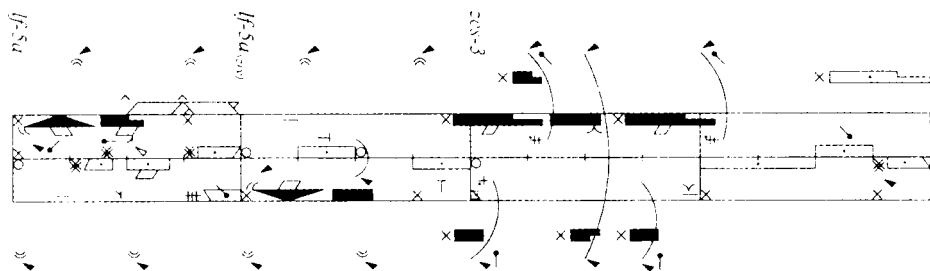
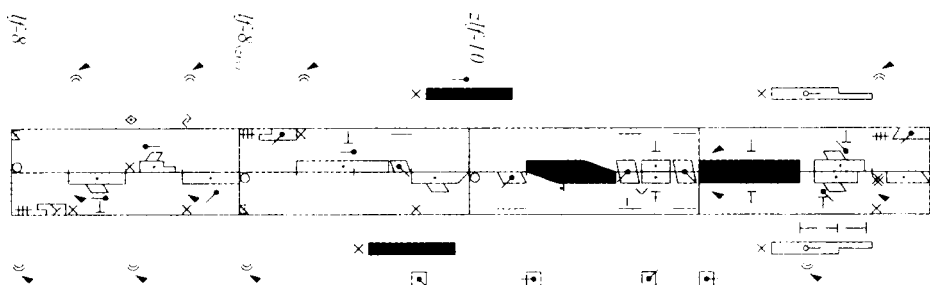
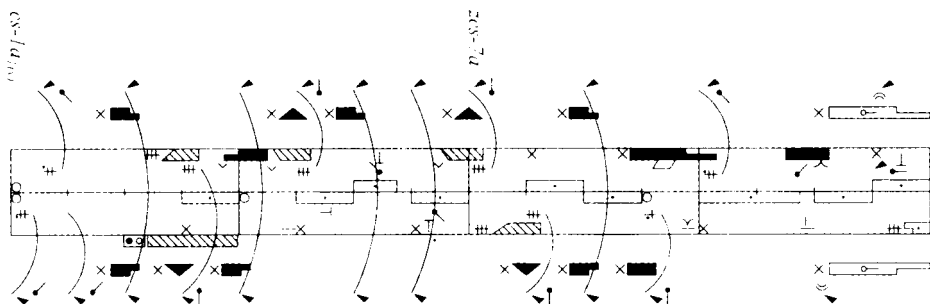
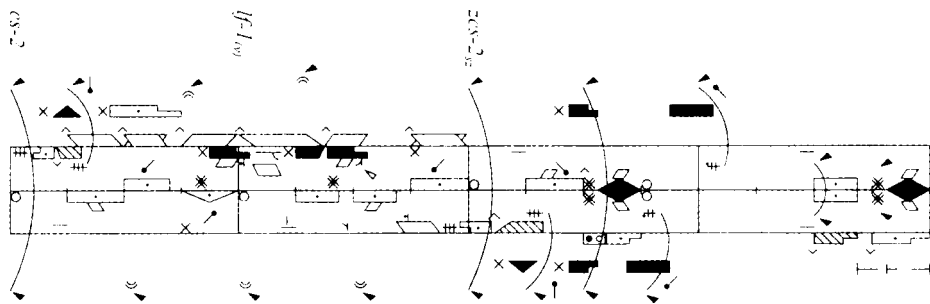
VII. *ff-6* *ff-6*

VIII. *ff-7* *ff-7_{sz}*





I. tánc folyr.



I. tánc folkt.

XIII.

cs-lb₂ *cs-lb₂cs*

lf-5/x *lf-5a* *lf-5/x₂* *lf-5a₂*

XIV.

lf-5/x *lf-5a* *lf-5/x₂* *lf-5a₂*

XV.

cs-lb₂ *cs-lb₂cs*

XVI.

cs-1b₃ zcs-7a

This system shows a complex rhythmic structure with various note values and rests. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests of varying lengths. The key signature is one sharp (F#). The system is labeled with 'cs-1b₃' and 'zcs-7a'.

ff-5/a =ff-11

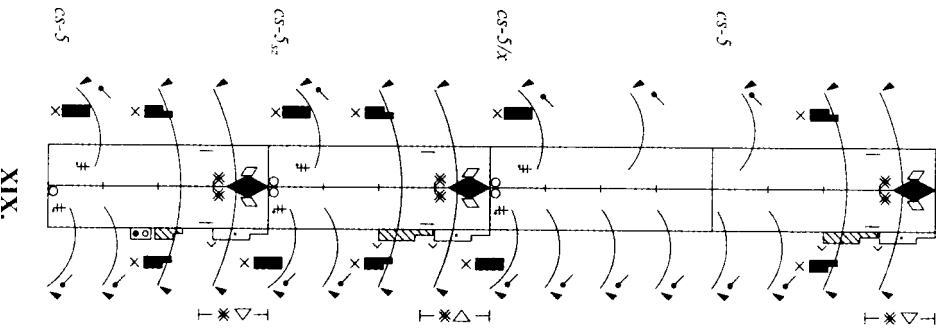
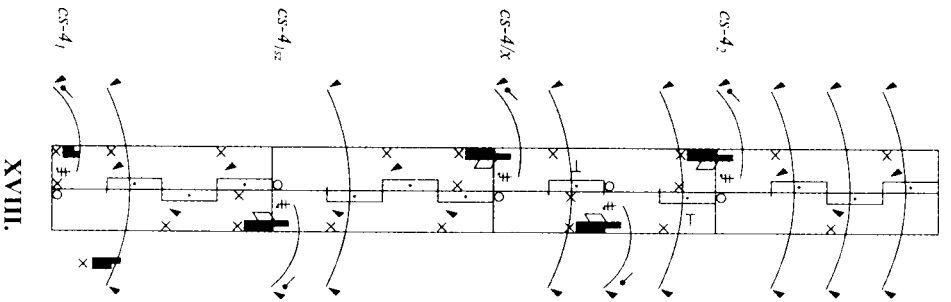
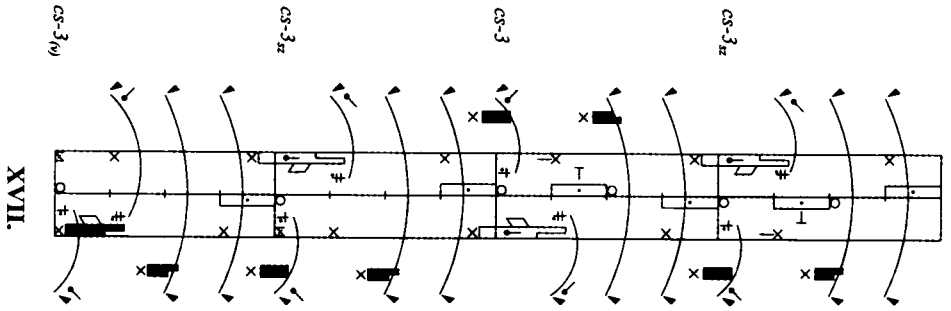
This system shows a complex rhythmic structure with various note values and rests. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests of varying lengths. The key signature is one sharp (F#). The system is labeled with 'ff-5/a' and '=ff-11'.

ff-5/a =ff-12

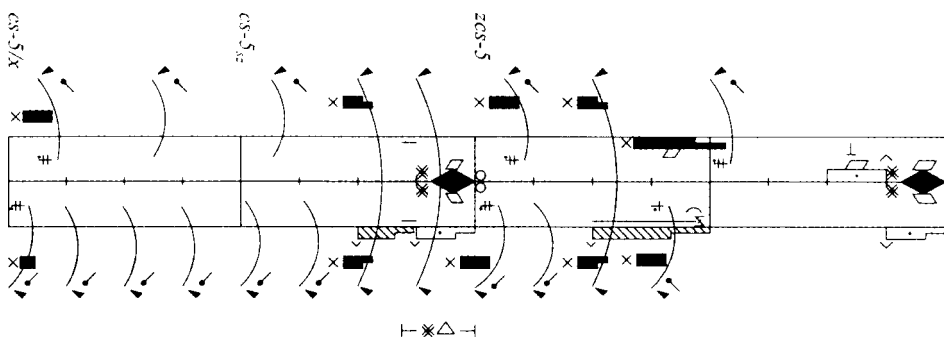
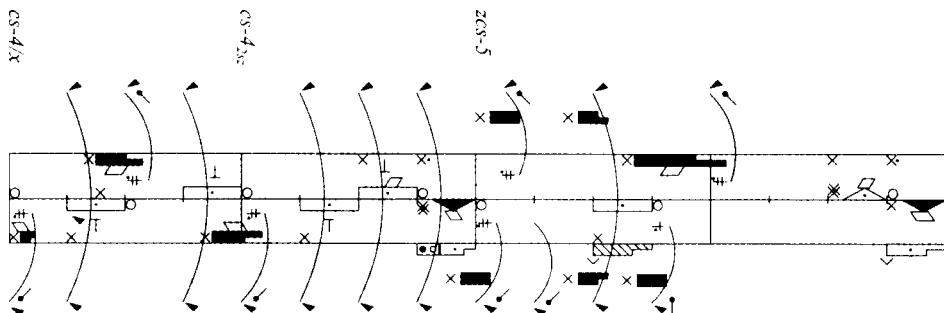
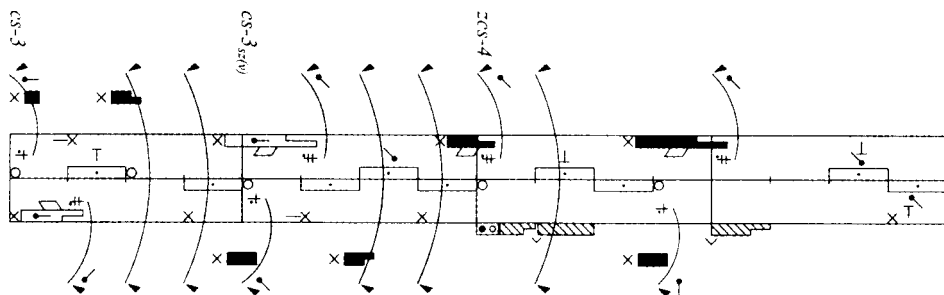
This system shows a complex rhythmic structure with various note values and rests. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests of varying lengths. The key signature is one sharp (F#). The system is labeled with 'ff-5/a' and '=ff-12'.

cs-1b₃ zcs-7a

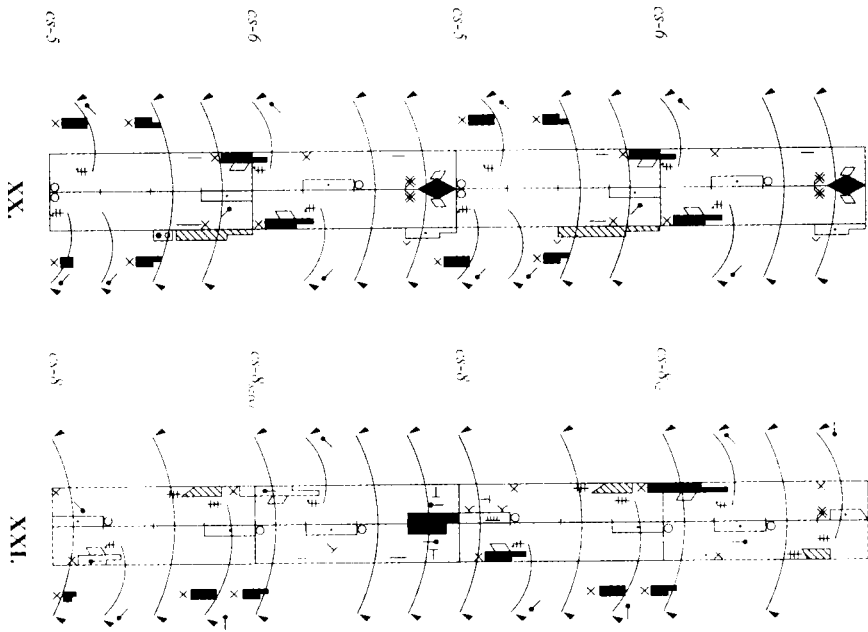
This system shows a complex rhythmic structure with various note values and rests. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests of varying lengths. The key signature is one sharp (F#). The system is labeled with 'cs-1b₃' and 'zcs-7a'.

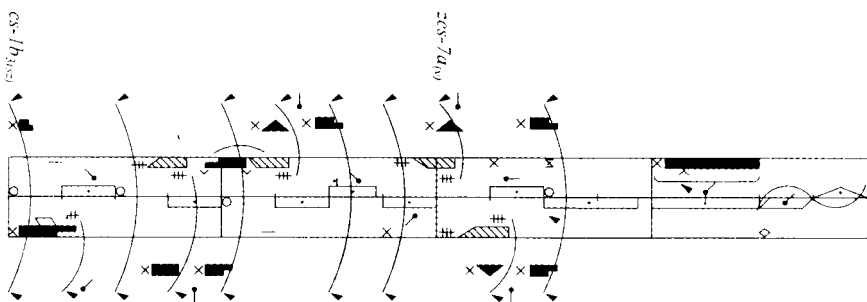
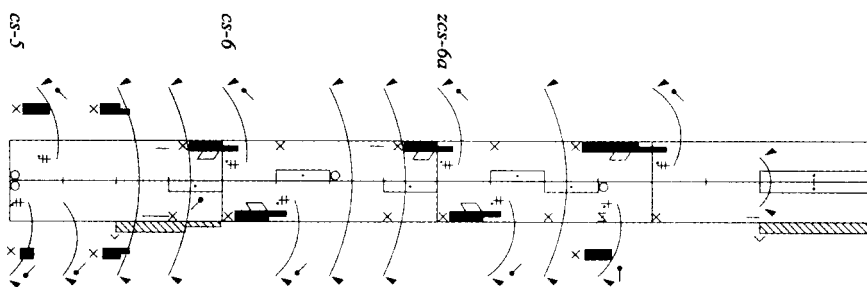


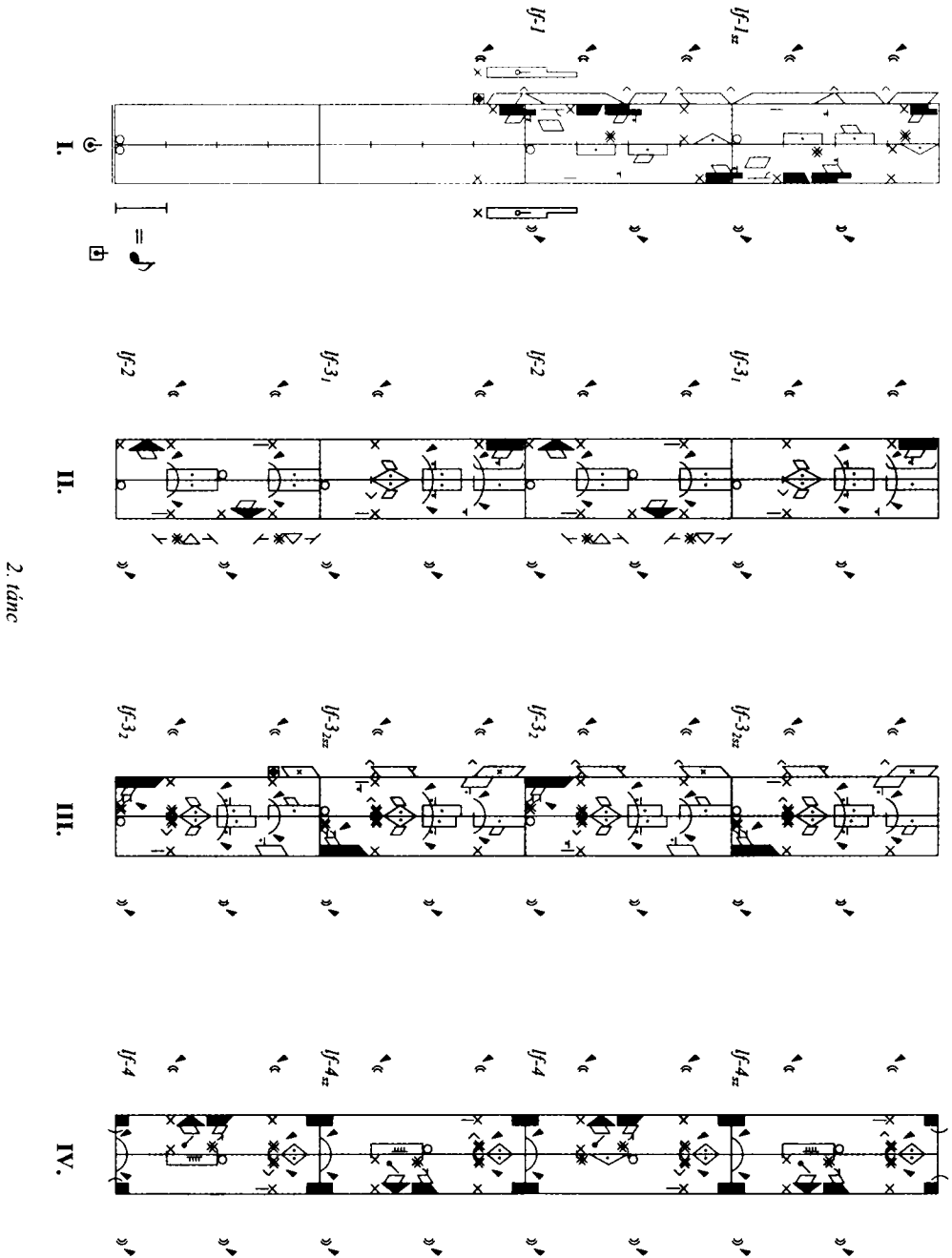
I. tánc foliát.

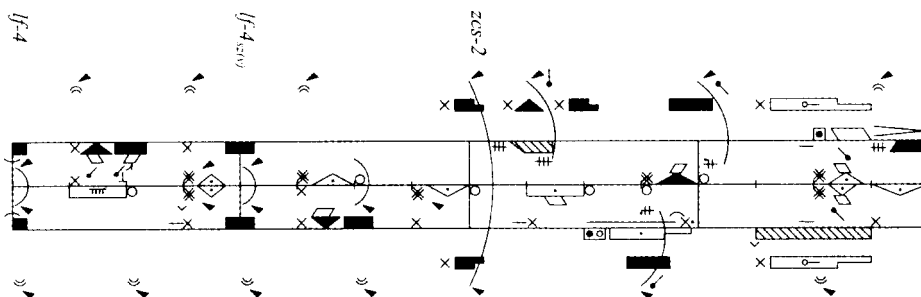
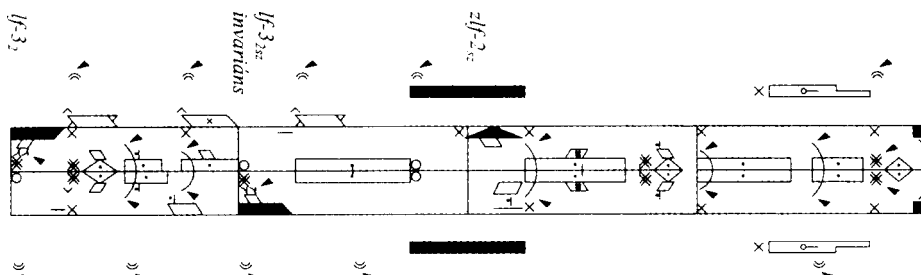
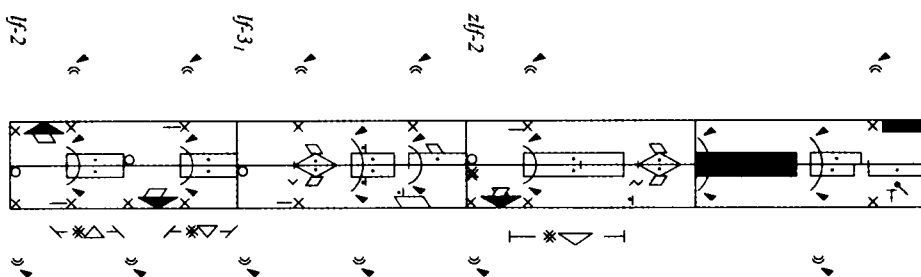
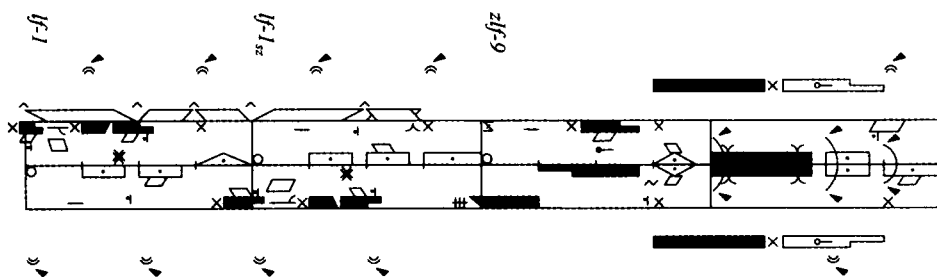


I. tánc folyr.









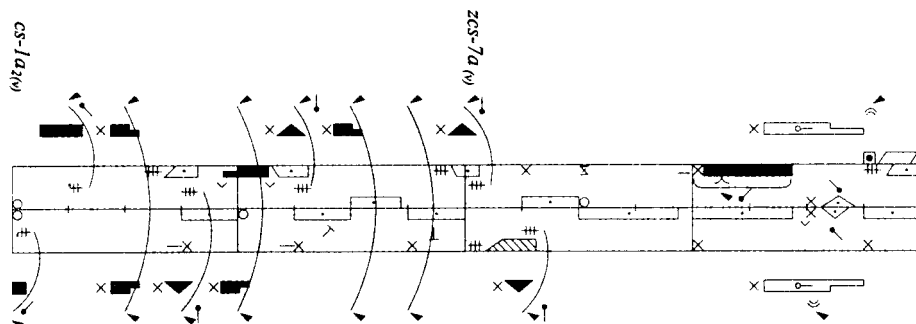
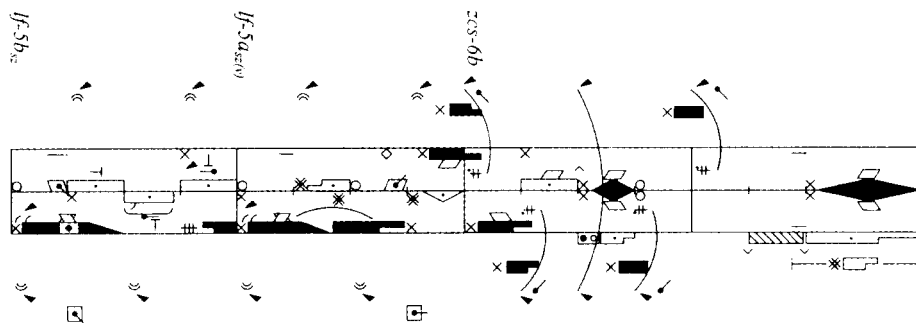
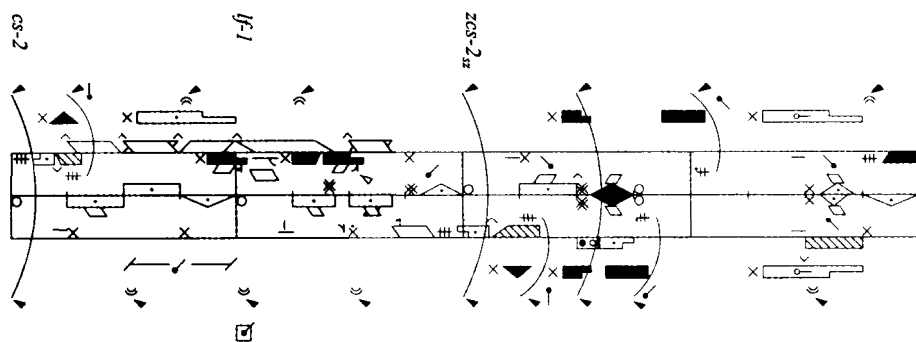
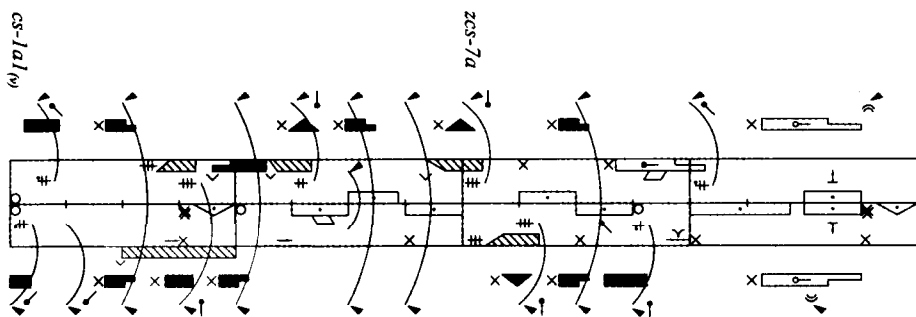
2. táncfolyó.

V. *ff-5a* *ff-5a₂* *ff-5a* *ff-5a₂(a)*

VI. *ff-1* *cs-2₂* *ff-1₂* *cs-2₂*

VII. *ff-5a* *ff-5a₂* *ff-5a₂* *ff-5a*

VIII. *cs-1a₂* *cs-1a₂*



IX.

fz-5b *fz-1* *fz-5bz* *fz-1zz*

X.

fz-4/2 *-f-* *fz-4/2z* *-f-zz-* *fz-4/2zz*

XI.

fz-5b *fz-1* *fz-5bz* *fz-1zz*

XII.

cs-3 *cs-3z* *cs-3zz*

2. tánc folyt.

jf-5a jf-1 6jf-6

jf-4/12 -1- jf-4/2/4 6jf-9

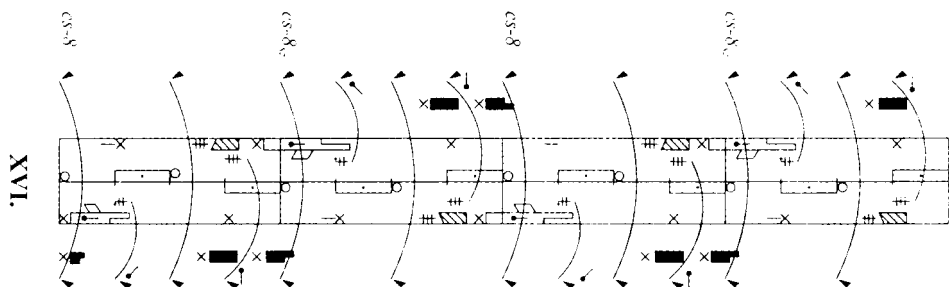
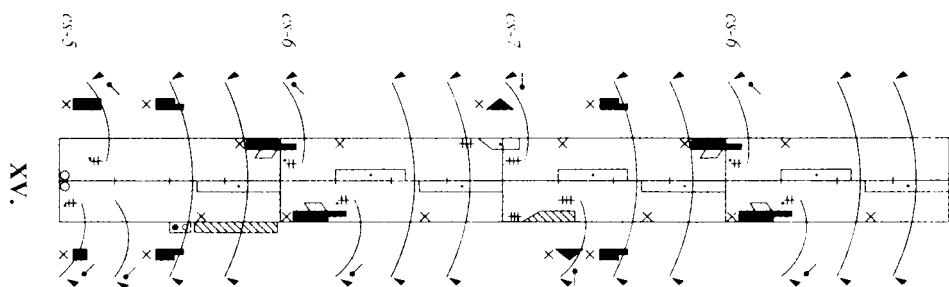
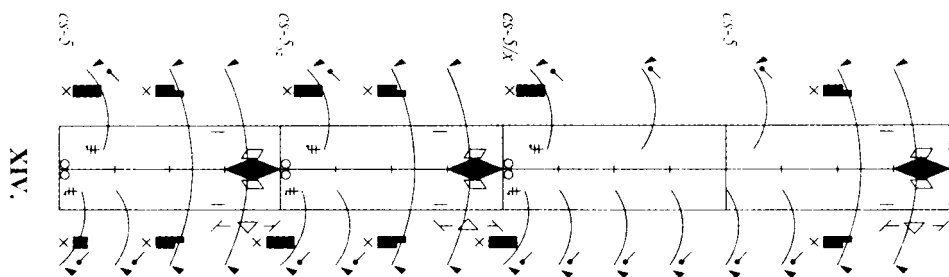
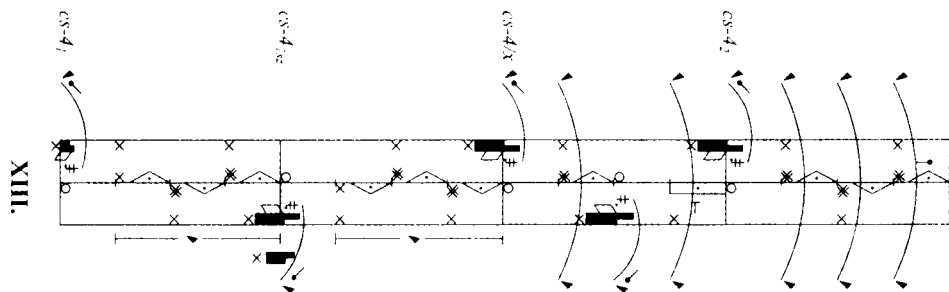
CS-1 mag
invariáns

zcs-6a

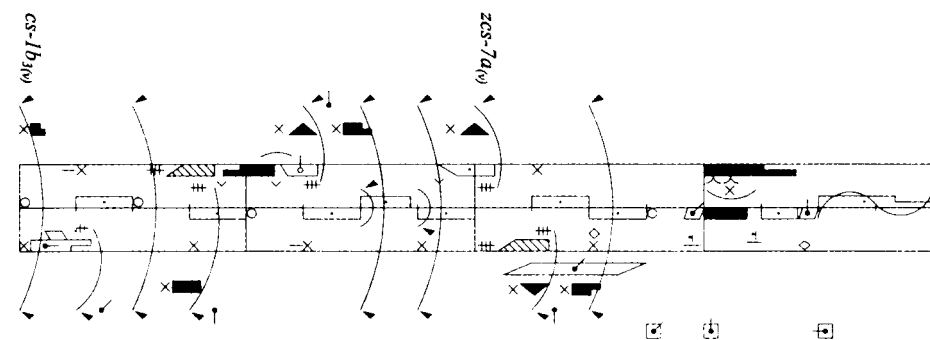
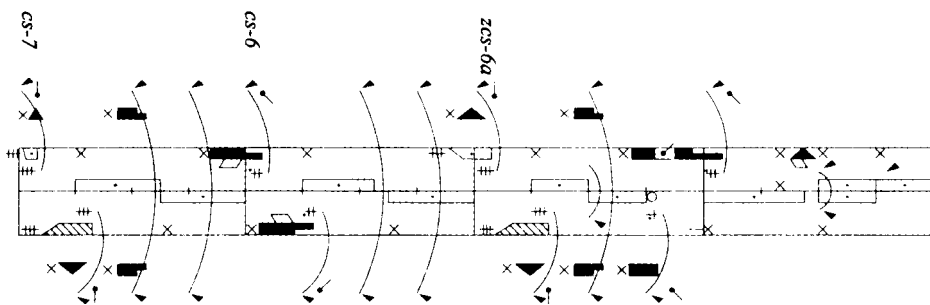
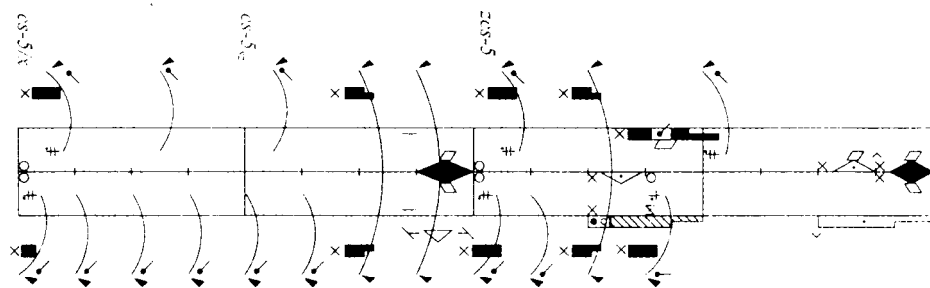
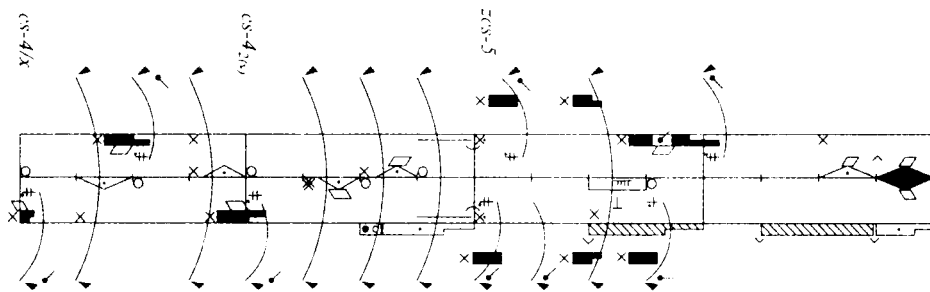
CS-3

zcs-3

invariáns



2. tánc folián.



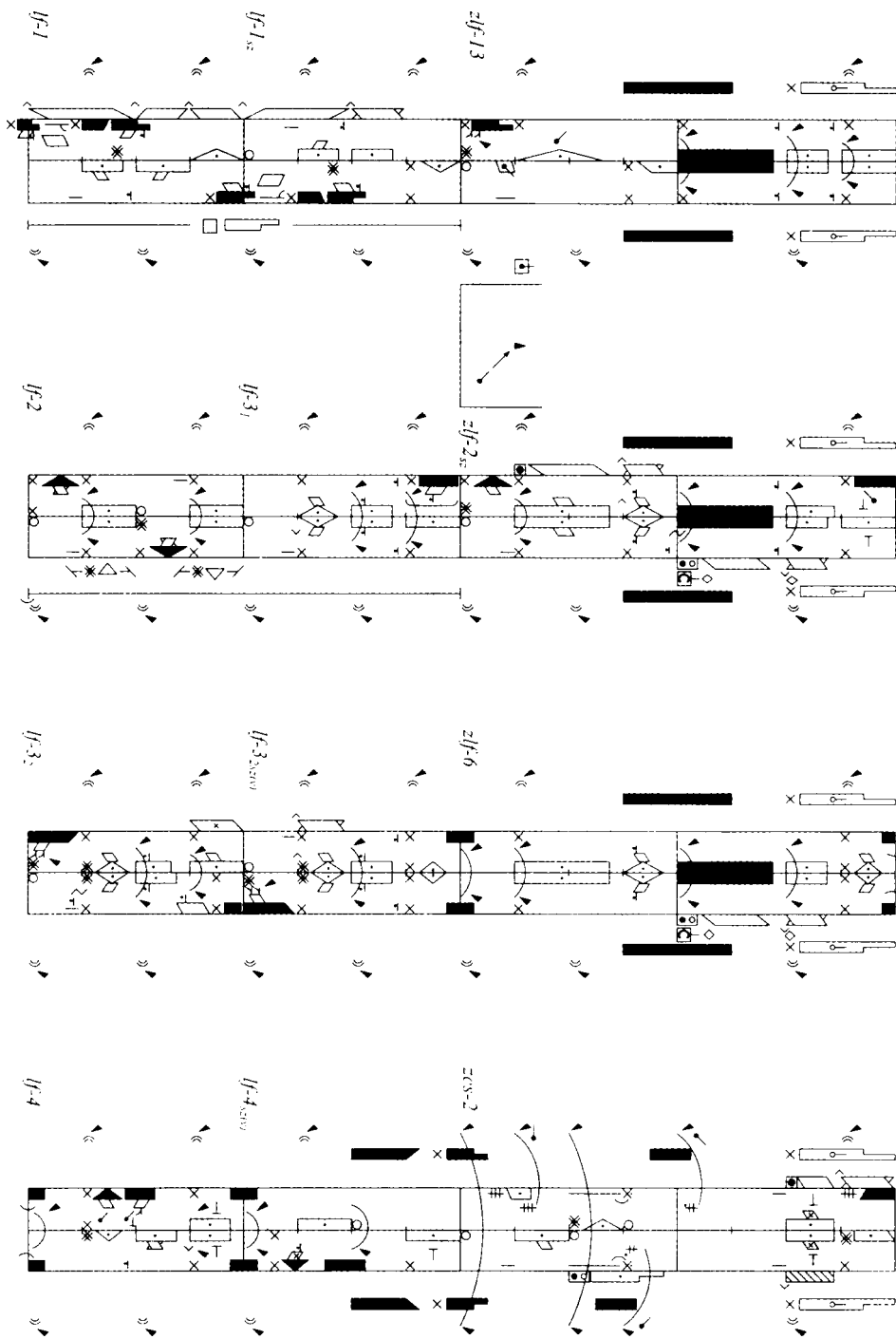
3. tánc

I.

II.

III.

IV.



V.

jf-5a *jf-5a#z* *jf-5a* *jf-5a#z(6)*

VI.

jf-5b *jf-5a* *jf-5b#z* *jf-5a#z*

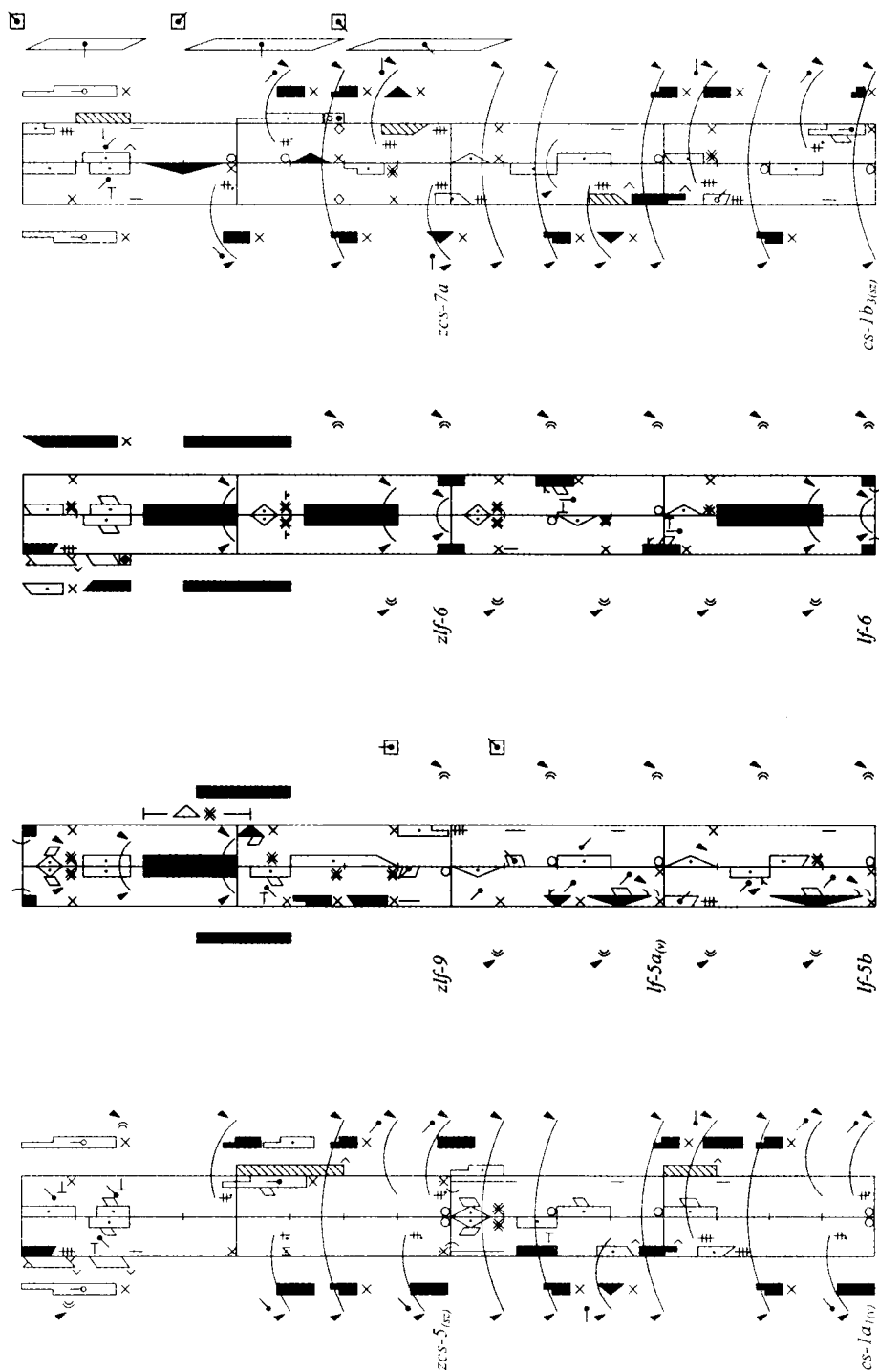
VII.

jf-6 *jf-6*

VIII.

jf-7 *jf-7#z*

3. tánc folytat.



3. tánc főbny.

IX.

fj-8 *fj-8_{sz}* *fj-8* *fj-8_{sz}*

X.

fj-5a *fj-5a_{sz}* *fj-5a* *fj-5a_{sz}*

XI.

fj-5/x *fj-5a* *fj-5(Ax50)* *fj-5a_{sz}*

XII.

fj-4^{1/2} *fj-4^{2/2}* *fj-4^{1/2}* *fj-4^{2/2}*

The diagram consists of several horizontal staves of musical notation. The notation includes notes, rests, and various symbols such as 'X' and '#'. The staves are labeled with alphanumeric codes: $f-8$, $f-8z(1/2)$, $01-fz$, $cs-1a(1/2)$, $zcs-7a$, $zf-9$, $f-5/a$, $f-5/a$, $zf-9$, $f-4\frac{1}{2}$, $f-4\frac{1}{2}$, $zf-9$, and $zf-9$. The notation is arranged in a way that suggests a complex, multi-layered structure, possibly representing a dance score or a specific musical composition. The labels are placed above or below the staves, and some are accompanied by small symbols or arrows.

XIII.

Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings: *ff-5a*, *ff-5a_{sz}*, *ff-5a*, and *ff-5a_{sz}(v)*. The bottom staff contains rests and other musical symbols.

XIV.

Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings: *cs-3*, *cs-3_{sz}*, *cs-3_{sz}*, and *cs-3_{sz}*. The bottom staff contains rests and other musical symbols.

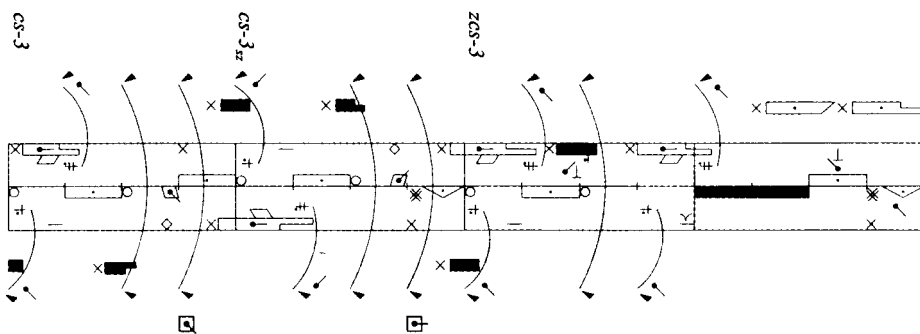
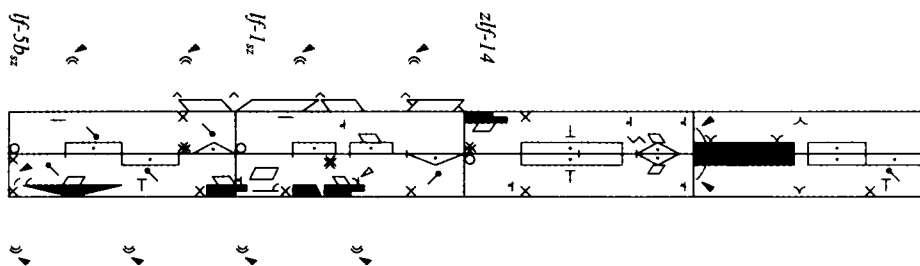
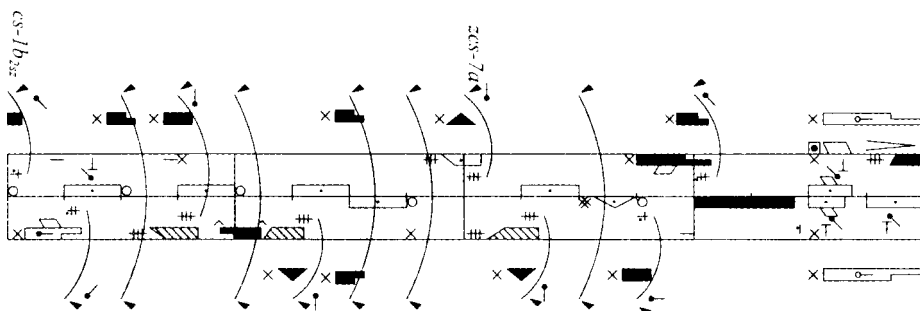
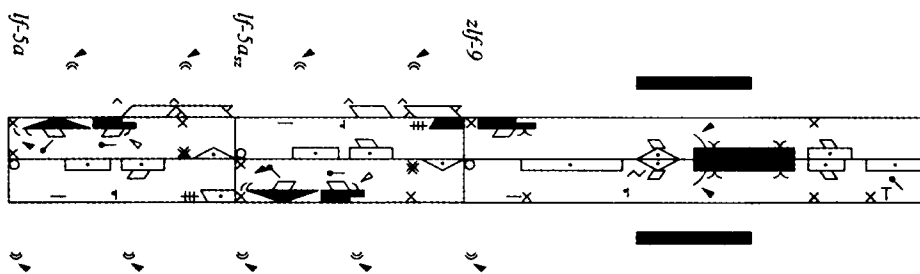
XV.

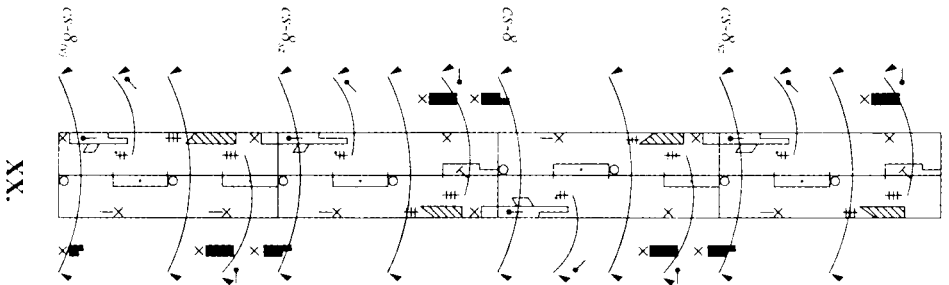
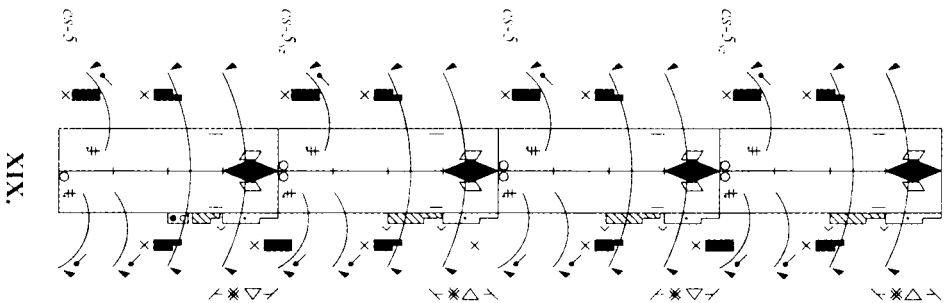
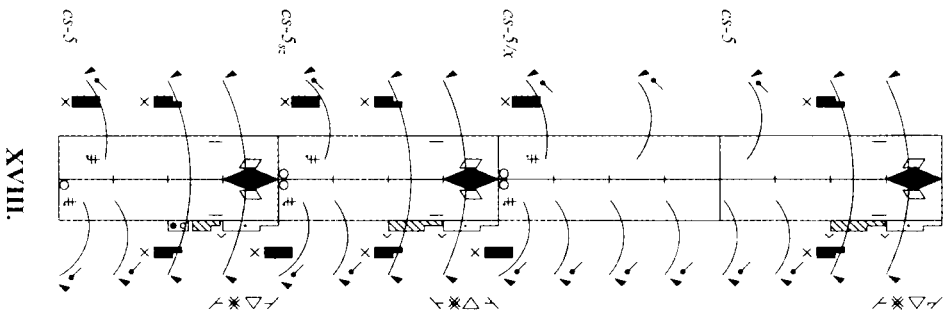
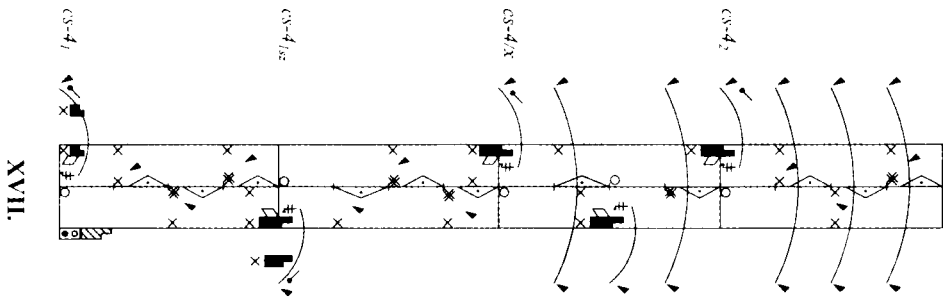
Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings: *ff-5b*, *ff-5b*, *ff-1*, and *ff-5b_{sz}*. The bottom staff contains rests and other musical symbols.

XVI.

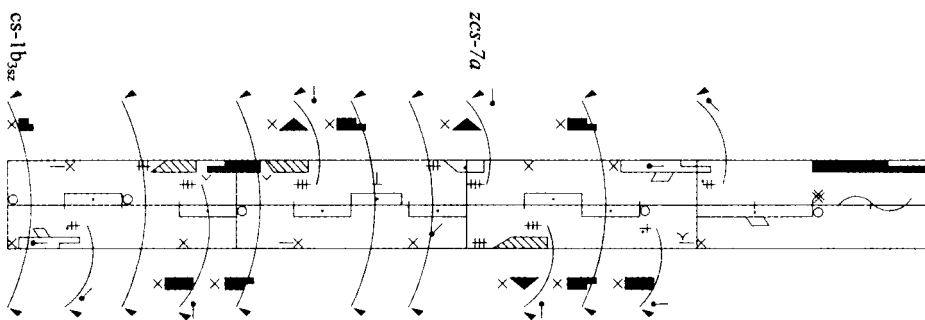
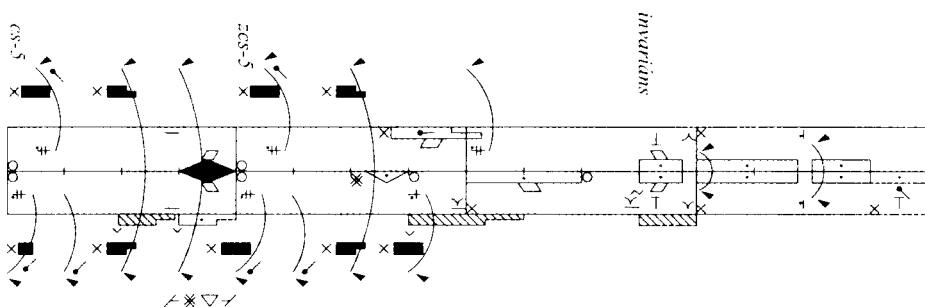
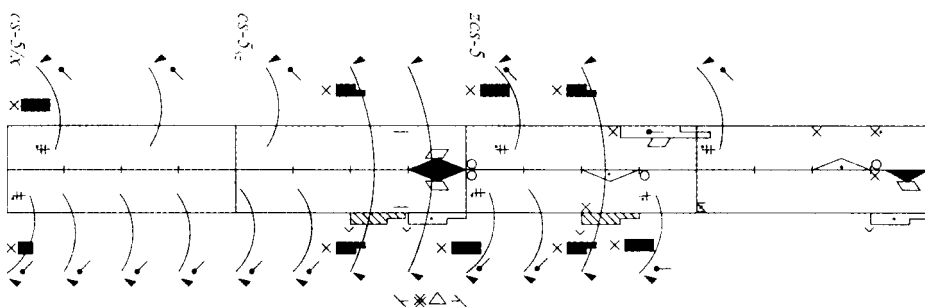
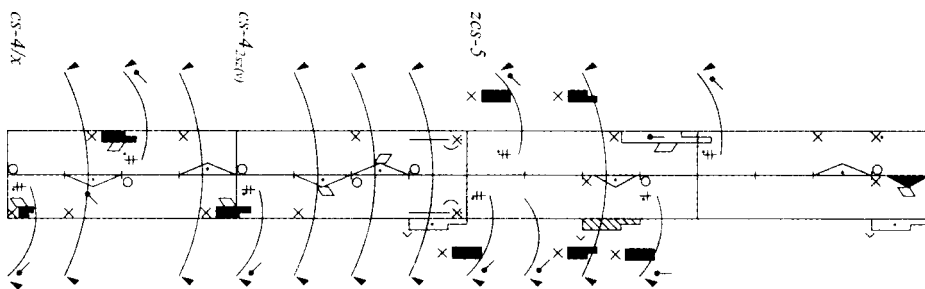
Two staves of music. The top staff contains notes with stems and beams, and dynamic markings: *cs-3*, *cs-3_{sz}*, *cs-3*, and *cs-3_{sz}*. The bottom staff contains rests and other musical symbols.

3. tánc folyt.





3. tánc folytat.



A magyar zenetudomány bibliográfiája 2001–2002

Összeállította: Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna

MTA Zenetudományi Intézet

Bibliográfia. Pótlás. 1999–2000

Bibliográfia. 2001–2002

Pótlás.	1–87
Bibliográfiák, diszkográfiák, katalógusok, műjegyzékek	88–98
Zeneelmélet, szisztematikus zenetudomány	99–119
Egyetemes zenetörténet	120–220
Magyar zenetörténet	221–470
Egyházi zene	471–572
Népzene.	573–673
Néptánc, táncművészet.	674–707
Jazz	708–709
Opera, operakritika, operatörténet	710–782
Hangversenykritika	783–812
Hanglezekritika	813–879
Hangszerek, hangszer-történet	880–897
Zenei könyvtárak	898–903
Zenepedagógia.	904–961
Zenei élet	962–1002
Zenei rendezvények, fesztiválok, konferenciák, versenyek	1003–1079
Interjúk.	1080–1242
Köszöntők, megemlékezések, portrék	1243–1323
Nekrológok	1324–1356

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke

- 19th Century Music 2000/01. 1–3., 2001/02. 1–3.
Acta Ethnographica Hungarica 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Acta Musicologica 2001. 1–2., 2002. 1–2.
Archiv für Musikwissenschaft 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Ars Hungarica 2001. 1–2., 2002. 1–2.
Ars Organi 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Bulletin of the International Kodály Society 2001., 2002.
Current Musicology 2000. 69. 70.
Dance Research Journal 2001. 1–2., 2002. 1–2.
Early Music 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Ethnographia 111. 2000. 1–2., 112. 2001. 1–4., 113. 2002. 1–4.
Ethnologie Française 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Ethnomusicology 2001. 1–3., 2002. 1–3.
Études Tsiganes 2000. 15.
Filológiai Közlöny 1999. 3–4., 2000. 1–4., 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Finnish Music Quarterly 2001. 1–4., 2002. 1–4.
Fontes Artis Musicae 2000. 4., 2001. 1–4., 2002. 1–4.
The Galpin Society Journal 2001., 2002.

- Helikon. Irodalomtudományi Szemle 2001., 2002.
 Hudební Rozhledy 2001. 1–12., 2002. 1–12.
 Hudební Veda 2001., 2002.
 The Hungarian Quarterly 2001. 161–164., 2002. 165–168.
 International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 2001., 2002.
 Irodalomtörténet 2001. 1–4., 2002. 1–4.
 Irodalomtörténeti Közlemények 2001. 1–6., 2002. 1–6.
 Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes Bd. 50. 2001., Bd. 51. 2002.
 Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 2001.
 Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 45. Jg. 2000., 46. Jg. 2001., 47. Jg. 2002.
 Journal of Music Theory 2000. 2., 2001. 1–2., 2002. 1.
 Journal of Musicology 2001. 1–4., 2002. 1–4.
 Journal of the American Liszt Society Vol. 45–46. 1999., Vol. 47. 2000., Vol. 49–50. 2001., Vol. 51. 2002.
 Journal of the American Musicological Society 2001. 1–3., 2002. 1–3.
 Journal of the Royal Musical Society 2001. 1–2., 2002. 1–2.
 Könyv, könyvtár, könyvtáros 2001., 2002.
 Könyvtári figyelő 2001., 2002.
 Magyar Egyházzene 2000/01. 1–4., 2001/02. 1–4.
 Magyar Filozófiai Szemle 2001. 1–4., 2002. 1–4.
 Magyar Könyvszemle 2001., 2002.
 Magyar Nemzeti Bibliográfia Időszaki Kiadványok Repertóriumja 2001., 2002.
 Magyar Nemzeti Bibliográfia Könyvek Bibliográfiája 2001., 2002.
 Magyar Nyelv 2001., 2002.
 Magyar Nyelvőr 2001., 2002.
 Magyar Tudomány 2001., 2002.
 Magyar Zene 2001., 2002.
 Music and Letters 2001. 1–4., 2002. 1–4.
 The Musical Quarterly 2001. 1–4., 2002. 1–2.
 Die Musikforschung 2001., 2002.
 MusikTexte 2001. 88–91., 2002. 92–95.
 Musiktheorie 2001. 1–4., 2002. 1–4.
 Muzikološki Zbornik 1999., 2000., 2001., 2002.
 Muzyka 2001., 2002.
 Muzsika 2001., 2002.
 Naronda Umjetnost 2000. 2., 2001. 1–2., 2002. 1–2.
 Neue Zeitschrift für Musik 2001. 1–6., 2002. 1–6.
 Notes 2000/01. 3., 2001/02. 1–4.
 Nouva Rivista Musicale Italiana 2001. 1., 2002. 1–2.
 Operaélet 2001. 1–5., 2002. 1–5.
 Österreichische Musikzeitschrift 2001. 1–12., 2002. 1–12.
 Parlando 2001. 1–6., 2002. 1–6.
 Perspectives of New Music 2001. 1–2., 2002. 1–2.
 Plainsong and Medieval Music 2001. 1–2., 2002. 1–2.
 Revista Musical Chilena 2001., 2002.
 Revue de Musicologie 2001., 2002.
 Revue Musicale de Suisse Romande 2001., 2002.

Richard Strauss-Blätter 2001., 2002.
 Studia Musicologica 2001., 2002.
 Századok 2001. 1–6., 2002. 1–6.
 Táncművészet 2001. 1–6., 2002. 1–6.
 Tempo 2001. 215–218., 2002. 219–222.
 Történelmi Szemle 2001., 2002.
 Yearbook for Traditional Music Vol. 33. 2001., Vol. 34. 2002.
 Zeneszó 2001. 1–10., 2002. 1–10.
 Zenekar 2001., 2002.

Pótlás. 1999–2000

1.
ADORNO, Theodor W.
Töredékek a zenéről és a nyelvről. (Ford. Csobó Péter.) = Alföld. 51. 2000. 11. 78–88.
2.
ARLIN, Mary I.
Metric mutation and modulation: the nineteenth-century speculations of F.-J. Fétis. = Journal of Music Theory. 44. 2000. 2. 261–322.
François-Joseph Fétis, Liszt Ferenc
3.
BARSÍ Ernő
Kazinczy Ferenc és a zene. = Széphalom. 10. 1999. 2. 179–194.
4.
BARTÓK, Béla
Cadenzas, W. A. Mozart, Concerto for two pianos and orchestra in E-flat major, K. 365. Homosassa, 2000, Bartók Records. 15 p.
ISBN 0-9641961-1-5
5.
BENEDEK, Peter
Ungarischer Geigenbau. Dokumentation der im Herbst 1995 im Münchener Stadtmuseum ausgestellten Instrumente = Violin makers of Hungary. A detailed documentation of the 1995 exhibition of violins presented at the Stadtmuseum in Munich. Munich, 1997, Peter Benedek. 445 p.
6.
BERLÁSZ Melinda
Gondolatok Ádám Jenő zeneszerzői életművéről. = Ádám Jenő élete és munkássága. (Szerk. Székely Miklós.) Budapest, 2000, Püski. 127–132.
ISBN 963-9337-02-1
7.
BLIZNÁKNÉ DUDÁS Julianna
A zenepedagógia fejlődése Tessedik korától napjainkig. A zenei nevelés kiemelkedő egyéniségei Szarvason. = Körös tanulm. 1999. 201–209.
8.
BÖHM László
Zenei műszótár. Magyarázatokkal, kottapéldákkal, táblázatokkal és hangjegyírás-útmutatóval. Repr. kiad. Budapest, cop. 2000, Ed. Musica. 347 p.
ISBN 963 330 721 X
9.
BRAUER BENKE József
A rodopei duda. = Népr. látóhatár. 9. 2000. 1/2. 181–191.
10.
CSÁNYI Ignácné
A kunszentmiklósi zenész cigányság története. Kunszentmiklós, 1999. Ált. Műv. Közp. 47 p.
ISBN 963 03 9239 9
11.
CSEPEI Tibor
A gitár évezredei. Képes gitár- és húros hangszer-történelem az ókortól napjainkig. 3., Gitár kislexikon. Budapest, 1999, Csepei „Zene Mindenkinek” K. 79 p.
ISBN 963 00 5466 3
12.
DÁVID István
Református egyházunk és az orgona. = Stud. Caroliensia. 12. 2000. 3. 114–118.
13.
DOMBÓVÁRI János
Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének. Mosonyi Mihály főhajtása. = Széphalom. 10. 1999. 195–206.
14.
ECSEDI Zsuzsa
Evangélikus énekeskönyvünk böjti és húsvéti énekei. = Credo. 6. 2000. 1/2. 64–70.

- 15.**
ERDÉLYI Sándor
A Kónya család = The Kónya family = I Conia. Budapest, Cremona, Tatabánya, 1998, Ed. Stradivari, Media-Press. 350 p.
ISBN 963 00 3673 8
- 16.**
ERDŐS István
Merre forog a cigánykerék? = Palócföld. 2000. 2. 18–24.
A cigányzenéről
- 17.**
ERDŐS István
A primáskirály, = Palócföld. 2000. 1. 108–118.
Rácz Pál
- 18.**
FRIED István – KELEMEN Zoltán
Zene – szó... szó... szó... Esszék zenéről, irodalomról. Szeged, 1995, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtud. Tanszék. 94 p.
ISBN 963 482 061 1
- 19.**
GAZDAG Erzsi
Így láttam Kodályt. /1982. november 24./ [Ripor- ter és] bev. Horváth Rezső. = Vasi szle. 54. 2000. 6. 751–765.
- 20.**
GILLESPIE, John
A visit to Wahnfried. = JALS. Vol. 45. 1999. 46–51.
- 21.**
GRABÓCZ Márta
Paul Ricoeur's theories of narrative and their relevance for musical narrativity. (Transl. by Ryan McClelland.) = Indiana Theory Review. 20. 1999. 2. 19–40.
- 22.**
Gyöngykalás. Jugoszláviai magyar népelemek. (Ed. by Ernő Király.) Novi Sad, 1999, Forum. 285 p.
ISBN 86-323-0450-X
- 23.**
GYÜDI Sándor
„Nem halunk ugyan meg mindnyájan, de mindnyájan elváltozunk.” Farkas Ferenc: Szent Pál levele, avagy egy szegedi bemutató keletkezéstörténete. = Szeged. 12. 2000. 12. 38–39.
- 24.**
HAINE, Malou
Franz Liszt's last orchestrations. Sprimont, 2000, Mar- daga. 143 p. /Musée des instruments de musique./ ISBN 2-87009-747-6
- 25.**
HALMOS Béla
Három évtized a népzene bűvöletében. Interjú... a táncházmozgalom egyik elindítójával. [Ripor- ter] Abkarovits Endre. = Új hevesi napló. 10. 2000. 9. 74–77.
- 26.**
HEGEDŰS Rajmund
Liszt és Bayreuth. = Esztergom évl. 2000. 125–134.
- 27.**
HERCHENRÖDER, Martin
György Ligeti's Orgelwerke. Struktur und Asso- ziation. Wien, 1999, Österr. Orgelforum. 176 p. /Das Orgelforum, 2/3./
- 28.**
HUBERT Gabriella, H.
Istenes énekek az 1593-as Bártfai énekeskönyv- ből. = Credo. 6. 2000. 1/2. 71–77.
- 29.**
ITTZÉS Mihály
Emlékek, találkozások. Vásárhelyi Zoltán /1900– 1977/. = Forrás. 32. 2000. 11. 92–96.
- 30.**
ITTZÉS Mihály
Obituary Ferenc Farkas /1905–2000/. = Bulletin- Kodály. 25. 2000. 2. 28–29.
- 31.**
KACZMARCZYK Adrienne
La symphonie oubliée: les problèmes composi- tionnels de la Symphonie révolutionnaire de Liszt. = Revue de Musique Classique et Roman- tique. 8. 2000. 16. 35–49.
- 32.**
KÁLLAI Ernő
Cigányzenészek és külföldi lehetőségeik. = Moz- gó világ. 26. 2000. 10. 96–101.
- 33.**
KÁROLY Róbert
Zeneelmélet és zenei formatan. Lépj közelebb a zenéhez! Budapest, 2000, Planétás. 150 p. /Tánc- művészet, ISSN 1585-5694./ ISBN 963-9014-69-9
- 34.**
KERTÉSZ WILKINSON Irén
„Kétzenjűség” és a magyarországi oláh cigá- nyok. = Amaro drom. 10. 2000. 10. 21–23.

35.
KOC SIS Katalin
Farkas Ferenc (1905–2000). = Pannon tükör. 5. 2000. 5/6. 3–4.
36.
KODÁLY Zoltán – KODÁLY Zoltánné
Dokumentumok a régi Nagykőrösi Tanítóképző Énekkarának múltjáról. (Közread., bev. és jegyz. ell. Hargita Péter.) = Stud. Caroliensia. 1. 2000. 3. 99–113.
37.
KOVÁCS Mária
Budapesti egyetemi énekkarok 1862–1948. Budapest, 2001, ELTE Egyetemi Könyvtára. 69 p. /Fejezetek az Eötvös Lóránd Tudományegyetem történetéből, ISSN 0324-2919, 24./ ISBN 963 463 482 6
38.
LÁSZLÓ Ferenc
Bartók Erdélye – Erdély Bartókja. = Forrás. 32. 2000. 9. 91–96.
39.
LÁSZLÓ, Ferenc
Carol Miculi in der musikgeschichtlichen Literatur Rumániens... = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Chemnitz, Heft 5. 1999, Schröder. 163–177.
ISBN 3-9261196-36-X
40.
LÁSZLÓ, Ferenc
Miculi-Symposium in Lviv. = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Chemnitz, Heft 5. 1999, Schröder. 213–215.
ISBN 3-926196-36-X
41.
LEHOTKA Gábor
Az orgonatanítás módszertana. Tác, 2000, Gorsium. 202 p.
ISBN 963 00 3961 3
42.
LENDVAI Ernő
Toscanini and Beethoven. The reconstruction of the „Seventh Symphony”. Budapest, 2000, Akkord. 82 p.
ISBN 963-9255-01-7
43.
LINDENBERGERNÉ KARDOS Erzsébet
„Elindultam szép hazámból”. Bartók művészetének Békés megyei vonatkozásai. = Bárka. 8. 2000. 4. 131–135.
44.
LISZT, Franz
Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. (Introd. de Mario Bois.) Paris, 1999, Marval. 221 p. ISBN 2-86234-283-1
45.
LISZT, Franz
Faust symphony. Daniel Barenboim, cond. Plácido Domingo, Choir of the Deutsche Staatsoper Berlin, Berlin Philharmonic Orchestra. Teldec 3984-22948-2.
Ism. Rabinowitz, Peter J. = JALS. Vol. 45. 1999. 60.
46.
LISZT, Franz
Piano sonata. Ernst Levy, piano. Marston 52007-2.
Ism. Rabinowitz, Peter J. = JALS. Vol. 45. 1999. 61–62.
47.
Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A correspondance, 1854–1886. (Intr., transl., annotated, and ed. by Pauline Pocknell.) Hillsdale, 2000, Pendragon Press. LXIX, 452 p. /Franz Liszt Studies Series, 8./ ISBN 1-57647-006-7
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 88. 2002. 1. 223–226.
48.
Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. (Comp. and ed. by János Kárpáti. Transl. by Judit Pokoly and Paul Merrick.) Budapest, 2000, Liszt Ferenc Zeneműv. Egy. 46 p.
ISBN 963-7181-31-8
49.
Liszt recital: Lazar Berman, piano. Audiofon CD 72041.
Ism. Nagel, Louis = JALS. Vol. 47. 2000. 68–69
50.
Magyar népballadák. (Utószó és jegyz. Vargyas Lajos.) Budapest, 1999, Európa. 208 p. /Millenniumi könyvtár./ ISBN 963 07 6650 7
51.
MAGYARI Imre, D.
Futamok egy iskoláról. Százhuszonöt éves a Ze-neakadémia. = Eur. utas. 41. 2000. 43–48.

- 52.**
Magyarországi kottacímnapok, 1848–1867. A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteményének kiállítása. 2000. március–május. (A katalógust szerk. és a kiállítást rend. Szabó Júlia. A kiáll. anyagát vál. Csongor Dénes és Felföldi László.) Budapest, 2000, MTA Művtört. Kut. Int. 45, [12] p.
ISBN 963-7381-69-4
- 53.**
MATYIKÓ SEBESTYÉN József
Kálmán Imre Múzeum Siófok. Siófok, 2000, Kálmán I. Múzeum. 40 p.
ISBN 963-00-3572-3
- 54.**
MEDGYESI Gabriella
Tánc a hóban. Ghymes Együttes – Szlovákia. = Szellemkép. 11. 2000. 1/2. 31–51.
- 55.**
MOYSAN, Bruno
Liszt, 1811–1886. Paris, 1999, J.-P. Gisserot. 127 p. /Pour la musique, 9./
ISBN 2-87747-446-1
- 56.**
NAGY Alpár
Gondolatok a Magyarok szimfóniájához. = Soproni füz. 2000. 260–271.
Szokolay Sándorról
- 57.**
PAP Gábor
Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez. Debrecen, 1999, Magányos K. 202 p.
ISBN 963-85233-4-4
- 58.**
PETHŐ Csilla
L'„aventure hongroise” de Berlioz: quelques remarques sur l’histoire de la „Marche hongroise”. = Revue de Musique Classique et Romantique. 8. 2000. 16. 5–16.
- 59.**
PINTÉR István
Long-term preservation technique. = Systematische Musikwissenschaft. 7. 2000. 3. 197–202.
- 60.**
POLNER Ferenc
Egy szegedi emlékkép. Farkas Ferenc halálára. = Szeged. 12. 2000. 12. 37.
- 61.**
POLNER Zoltán
A magyar Marlene Dietrich. Ráczi Vali emlékezete. = Szeged. 12. 2000. 5. 44–45.
- 62.**
ROSADO, Sara
Liszt, Lenau, and the four Mephisto Waltzes. = JALS. Vol. 45. 1999. 34–45.
- 63.**
RÓTH Márta
Gondolatok az énektanításról. Budapest, 1999, M. Zeneisk. és Műv. Isk. Szöv. 62 p. /Metronóm módszertani füzetek, ISSN 1586-2151, 1999/1./
ISBN 963-03-9988-1
- 64.**
SCHRÖTER, Axel
„Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst”. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption. Sinzig, 1999, Studio. /Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, ISSN 0941-8954; 6./
ISBN 389564031X
- 65.**
SISAK Edit – SZÉTAG Andrea
Magyar népzene. Hangfelvételek és kották. Szombathely, 1999, BDMK. 119 p.
ISBN 963 7621 67 9
- 66.**
SURJÁN Miklós
Zenei mindenes a 20. század első harmadában. Schumann János postatisztviselő /1885–1941/. = Pécsi szle. 3. 2000. 3. 81–91.
- 67.**
SUTTONI, Charles
Liszt correspondence in print: a supplementary bibliography. = JALS. Vol. 46. 1999. 1–43.
- 68.**
SZABÓ, Helga
„For whoever has will receive superabundantly, but whoever has not will be deprived of whatever he has”. = BulletinKodály. 25. 2000. 1. 19–29.
- 69.**
SZENDREI Janka
Kottás kódextöredékek a magyar középkorból. Kiállítás az MTA Zenetörténeti Múzeumában = Medieval notated codex fragments from Hungary. Exhibition at the Museum of Music History of the Hungarian Academy of Sciences. Budapest,

- 2000, MTA ZTI. 68 p.
ISBN 963 7074 74 0
- 70.**
SZIKLAVÁRY Károly
Az Erkel-családról. = Bárka. 8. 2000. 4. 68–76.
- 71.**
SZÖGI, Ágnes
The example of Kecskemét. = BulletinKodály. 25. 2000. 2. 3–10.
- 72.**
SZÖRÉNYI László
Liszt Ferenc esztergomi miséjéről. = Vigilia. [65]. 2000. 12. 941–943.
- 73.**
SZÖVÉRFY, Joseph
Iberian Latin hymnody. Survey and problems. Second enlarged ed. Turnhout, 1998, Classical Folia Editions. /Medieval Classics: Texts and Studies 29./
- 74.**
Jenő Takács, „Ein Leben für die Musik”; Ausstellung der Bibliothek der Expositur Oberschützen der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, anlässlich des 95. Geburtstages des burgenländischen Komponisten; Ausstellungskatalog. (Texte und Fotos ausgew. und zsgest. von Doris Seel.) Oberschützen, 1997, Selbstverl.
- 75.**
TARI Lujza
Százéves a Berliini Fonogrammarchívum. = Néprajzi Hírek. 29. 2000. 3/4. 44–47.
- 76.**
THORDARSON, Runolfur
Recordings of works of Liszt played by his pupils. A discography and evaluation. = JALS. Vol. 47. 2000. 7–67.
- 77.**
TORRES, Rosa Maria
An analysis of Portuguese folk songs for teaching purposes. = BulletinKodály. 25. 2000. 2. 10–13.
- 78.**
TUSA, Erzsébet
Europe-found in Japan. Intercultural experiences in music education. (Based on the transl. of Siglind Bruhn.) Budapest, 2000, Akkord. 12 p.
ISBN 963-9255-10-6
- 79.**
TUSA, Erzsébet
A pianist's meditations on Liszt's late works. (Based on the transl. of Judit Pokoly.) Budapest, 2000, Akkord. 52 p.
ISBN 963-9255-03-3
- 80.**
TUSA, Michael C.
Exploring the master's inheritance: Liszt and the music Carl Maria von Weber. = JALS. Vol. 45. 1999. 1–33.
- 81.**
TÖRÖK József
Adoremus. Az Egyház liturgiájának ismerete az egyházenét művelő fiatalok részére. Szeged, Budapest, 2000, Agapé, Ecclesia. 216 p.
ISBN 963-363-235-8
- 82.**
VAINO, Matti
In search for the voice of folk. The resemblance of mission of Zoltán Kodály and Ilmari Krohn. = BulletinKodály. 25. 2000. 1. 3–8.
- 83.**
VIRÁGH, Gábor
Teaching advanced ideas with simple materials: ideas for teaching older students. = BulletinKodály. 25. 2000. 2. 14–24.
- 84.**
WILLIAMS, Patrick
Les tziganes de Hongrie et leurs musiques. Arles, 1999, Actes Sud. 176 p.
ISBN 2-7427-0943-6
- 85.**
YEOMANS, David
Bartók for piano: a survey of his solo literature. Bloomington (Ind.), 2000, Indiana University Press. 176 p.
ISBN 0-253-21383-5
- 86.**
ZÁSZKALICZKY Tamás
Johann Sebastian Bach ma is prédikál. Bach halálának 250. évfordulóján. = Keresztyén igazs. 47. 2000. 12–25.
- 87.**
Zenei minilexikon. (Összeáll. Sziklavári Károly.) Budapest, 2000, Diáktéka. 80 p. /Diákkiskönyvtár, ISSN 1418-6780, 15./
ISBN 963-9198-51-X

**Bibliográfiák, diszkográfiák,
katalógusok, műjegyzékek**

88.

BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1999–
2000. = Ztd. 2001/2002. 2002. 297–377.

89.

FERENCZI, Ilona
Ungarn 1995–1997. = Jahrbuch für Liturgik und
Hymnologie. Bd. 40. 2001. 230–237.

90.

GOMBOS László
Dohnányi-bibliográfia 2002. = Dohnányi év-
könyv 2002. 21–23.

91.

GRYMES, James A.
Ernst von Dohnányi: A bio-bibliography. West-
port, 2001, Greenwood Press. 254 p. /Bio-Biblio-
ographies in Music, ISSN 0742-6968, 86./
ISBN 0-313-30850-0
Ism. Kiszely-Papp Deborah = Dohnányi év-
könyv 2002. 202–205.

92.

Kalotaszeg bibliográfiája. (Hála József [et al.]
bibliográfiáját kiegészítette és szerk. Ercsei Ju-
dit.) Kolozsvár, 2001, Kriza János Néprajzi Tár-
saság. 79 p. /Kriza könyvek 9./
ISBN 973 85303 5 0

93.

Kossuth Lajos a zenében. Válogatott bibliográfia.
/A tanulmány szerzője: Sziklavári Károly. Össze-
áll. Gulyás Lászlóné, Székelyné Forintos Judit./
Miskolc, 2002. II. Rákóczi Ferenc Megyei
Könyvtár. 38 p.

94.

PAUCKER, Günther Michael
Liturgical chant bibliography 10. = Plainsong and
medieval music. 10. 2001. 2. 155–177.
Magyar anyagot is tartalmaz

95.

RAMANN, Lina
Liszt Pädagogium. = JALS. Vol. 49. 2001. 35–47.

96.

STOLL Béla
A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűj-
temények bibliográfiája, (1542–1840). 2., jav.,
bőv. kiad. Budapest, 2002, Balassi. 819 p.
ISBN 963 506 444 6

97.

SZEPESI Zsuzsanna
Recent publications in music, 1999. Hungary. =
Fontes Artis Musicae. 47. 2000. 4. 386–387.

98.

Zenetudományi dolgozatok 2001–2002. (Szerk.
Sz. Farkas Márta.) Budapest, 2002, MTA Zenetu-
dományi Intézet. 377 p.
ISSN 0139-0732
Részletezése külön

**Zeneelmélet,
szisztematikus zenetudomány**

99.

BÁRDOS Lajos
Kodály, az összefoglaló. = A Kodály Intézet év-
könyve IV. Kecskemét, 2001. 128–150.

100.

DALHAUS, Carl
Az abszolút zene eszméje. Egy hermeneutikus
modell. (Ford. Zoltai Dénes). = Mzene. 40. 2002.
4. 431–442.

101.

DANUSER, Hermann
Biográfiáírás és zenei hermeneutika. A zenetu-
domány két tudományágának kapcsolatáról. (Ford.
Dalos Anna.) = Mzene. 40. 2002. 1. 81–106.

102.

DOLINSZKY Miklós
A jelképtől a jel felé: írott hangfelvétel – hangzó
írás. = „Jelbeszéd az életünk.” 2. (Szerk. Kapitány
Gábor, Kapitány Ágnes.) Budapest, 2002, Osiris.
57–68.

103.

FURTWÄNGLER, Wilhelm
Zene és szó. Zenei és esztétikai írások. Diszko-
gráfia. (Szerk. Dán Károly. Ford. Aradi László.)
Budapest, 2002, Q.E.D. Kiadó. 364 p.
ISBN 963 00 8229 2

104.

GRABÓCZ Márta
Narrativitás-elméletek és az elektroakusztikus ze-
ne. = Mzene. 2001. 1. 57–64.

105.

GRABÓCZ Márta
La notion de réécriture dans l'oeuvre „Medea-
material” de Heiner Müller et de Pascal Dusapin.
= Actes du Colloque international „Musique et
littérature dans la France du XXe siècle”, (Uni-

versité de Paris IV). Strasbourg, 2001, Presses Universitaires de Strasbourg. 289–314.

106.

KESZTLER Lőrinc

Zenei alapismeretek iskolai és magánhasználatra. 2. kiad. Budapest, 2000, Athenaeum 2000 Kiadó. 264 p. /Lyceum könyvek, ISSN 1585-0285/.

ISBN 963-85966-6

Ism. Frideczky Frigyes = Zeneszó. 2001. 2. 14.

107.

KEULER Jenő

Zenei gyakorlat, zeneelméleti gondolkodás, interdiszciplináris és interkulturális zenekutatás. = Mzene. 2001. 4. 417–424.

108.

LENDVAI Ernő

Bartóks dichterische Welt. (Red. Katalin Fittler.) Budapest, cop 2001, Akkord. 339 p.

ISBN 963-9255-09-2

109.

LENDVAI Ernő

Die Einheit des Kunstwerkes in Verdis Aida. (Übertr. von Thomas Ungar.) Budapest, 2002, Magánkiadás. 47 p.

ISBN 963-440-995-4

110.

LENDVAI Ernő

A műalkotás egysége Verdi Aidájában. Budapest, 2002, Magánkiadás. 43 p.

ISBN 963-440-994-6

111.

LENDVAI Ernő

L'unità della creazione artistica nell'Aida. (Trad. ... di Gábor e Paola Halász.) Budapest, 2002, Magánkiadás. 48 p.

ISBN 963-430-058-8

112.

Méthodes nouvelles, musiques nouvelles. Musiologie et création. (Sous la direction de Márta Grabócz, avec la collaboration d'Érik Kocevar.) Strasbourg, 1999, Presses Universitaires.

ISBN 2-86820-090-7

Ism. Maróthy János: Kívülről megújuló zenetudomány. = Muzs. 2001. 10. 43–45.

113.

PAP János

Hang, ember, hang. Budapest, 2002, Vince Kiadó. 248 p. + 1 CD. /Tudomány – Egyetem, ISSN 1417-6114/.

ISBN 963 9323 58 6

Ism. Batta András: Emberi hangot! = Muzs. 2002. 10. 45–46.

114.

RICHTER Pál

Bitematikus stratégiák szonáta formájú tételekben. = Mzene. 2001. 2. 151–170.

115.

SOMFAI László

Donald F. Tovey elemzései és a „précis-writing”. = Mzene. 2001. 1. 11–17.

116.

SUPPAN, Wolfgang

Musikwissenschaft, die sich dem Spannungsfeld zwischen Scientia et ars stellt – oder „Verstehen wurzelt in der Lebenspraxis”. = SM. 43. 2002. 1/2. 135–150.

117.

SZTACHÓ László

Zenetudomány és lélektan: egymásra tekintve. = Mzene. 40. 2002. 3. 339–354.

118.

ZOLTAI Dénes

Carl Dalhaus írásai elé. = Mzene. 40. 2002. 4. 431.

119.

ZOLTAI Dénes

A zeneesztétika története. Budapest, 2000, Kávé Kiadó.

Ism. Balázs István: A régi görögöktől tegnapig. = Muzs. 2001. 9. 42–44.

Egyetemes zenetörténet

120.

ABBATE, Carolyn

Gyász és apokalipszis Verdi „Requiem”-jében. (Ford. Borbás Mária.) = Holmi. 13. 2001. 2. 240–245.

121.

Das Album der Prinzessin Marie von Sayn- Wittgenstein. Stiftung Weimarer Klassik, (Ed. Maria Eckhardt.) Berlin, 2000, Kulturstiftung der Länder. 48 p. /Patrimonia, 179/.

122.

ALLIS, Walter

Promoting the cause: Liszt reception and Walter Bache's London concert 1865–87. = JALS. Vol. 51. 2002. 1–37.

123.

A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a

- Bach évforduló jegyében. Tanulmánykötet. (Szerk. Dombi Józsefné, Maczelka Noémi.) Szeged, 2001, JGyTK. 95 p.
ISBN 963-9167-54-1
- 124.**
BENOIST, Marjes
A szifnx rejtélye. Rejtett számmisztika Chopin op. 28-as Prelüd-sorozatában. (Ford. Ábrahám Mariann.) = Parl. 2001. 3. 49–53.
- 125.**
BERNSTEIN, Susan
Virtuosity of the nineteenth century: performing music and language in Heine, Liszt, and Baudelaire. Stanford, Calif, 1998, Stanford University Press. 239 p.
ISBN 0-8047-3505-0
Ism. Parakilas, James = Notes. 57. 2000/01. 3. 650–652.
- 126.**
BERTAGNOLLI, Paul A.
A newly discovered source for Franz Liszt's Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus”. = The Journal of Musicology. 19. 2002. 1. 125–170.
- 127.**
BIRKIN, Kenneth
„Ich dirigiere mit Vergnügen...”. Liszt's influence on Richard Strauss – Strauss conducts Franz Liszt. = SM. 43. 2002. 1/2. 73–92.
- 128.**
BIRKIN-FEICHTINGER, Inge
Ödön von Mihalovich's Gustav Mahler-Bild aus der Sicht von Briefen an Mathilde Wesendonck aus den Jahren 1889–97. = SM. 43. 2002. 1/2. 41–51.
- 129.**
BORGÓ András
Középkori héber kéziratok zenei vonatkozású illusztrációi. = Mzene. 39. 2001. 4. 395–416.
- 130.**
Briefwechsel zwischen Hans Christian Andersen und Grossherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar–Eisenach. (Ed. by Ivy York Möller-Christensen und Ernst Möller-Christensen.) Göttingen, 1998, Wallstein Verlag. 282 p. /Grenzgänge. Studien zur skandinavisch–deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2./
ISBN 3-89244-271-1
Liszt Ferenc
Ism. Anna Harwell Celenza = JALS. Vol. 49. 2001. 55–57.
- 131.**
BRITTEN, Benjamin
Változatok egy kritikus témára. (Ford. Barabás András.) = Muzs. 2002. 7. 17–19.
- 132.**
BUDDEN, Julian
Verdi és a primo ottocento világa. (Ford. Sárközy Elga.) = Holmi. 13. 2001. 2. 210–231.
- 133.**
BÜKY Virág
Cunto de li cunti. Egy népszerű 16. századi dal története. = Mzene. 40. 2002. 2. 129–145.
- 134.**
CSÁKY, Moritz
Kunst und Kultur in Wien um 1900. Kriterien von Kultur und Moderne. = ÖMZ. 57. 2002. 2. 7–22.
- 135.**
DALOS Anna
Arnold és Alex. Szemelvények Schoenberg és Zemlinsky levelezéséből (1.). (Ford. Harmath Anikó.) = Muzs. 2001. 7. 14–19.
- 136.**
DALOS Anna
Arnold és Alex. Szemelvények Schoenberg és Zemlinsky levelezéséből (2.). (Ford. Harmath Anikó.) = Muzs. 2001. 8. 18–23.
- 137.**
The death of Franz Liszt. Based on the unpublished diary of his pupil Lina Schmalhausen. (Ed. by Alan Walker.) Ithaca and London, 2002, Cornell University Press. XI, 208 p.
ISBN 0-8014-4076-9
- 138.**
DEVICH Sándor
Gondolatok és álmok e-mollban. = Parl. 2002. 5. 17–25.
Wolfgang Amadeus Mozart
- 139.**
DOMOKOS Zsuzsanna
A Capella Sistina tradíciójának hatása Liszt egyházzenei műveire. = Mzene. 2001. 4. 355–374.
- 140.**
DOMOKOS Zsuzsanna
Liszt és Verdi. = Muzs. 2001. 10. 26–33.
- 141.**
EIGELDINGER, Jean-Jacques
Présence et descendance de Liszt au Conservatoire de Genève (1835–1914). = SM. 42. 2001. 1/2. 25–46.

- 142.**
ELIAS, Norbert
Mozart. Egy zseni szociológiája. [Ford. és utószó Györi László] Budapest, 2000, Európa. 180 p. /Mérleg, ISSN 0231-2433/
ISBN 963-07-6778-3
Ism. Csont András: Kurta haszon. = Muzs. 2001. 4. 32–33.
- 143.**
FABIAN, Dorottya
The meaning of authenticity and early music movement. A historical review. = IRASM. 32. 2001. 2. 153–167.
- 144.**
FINDEISEN, Peer
Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. versus 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M., 1998, Lang. 448 p. /Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte 2./
ISBN 3-631-33045-6
Ism. Schwab, Heinrich W. = Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. 46. 2001. 258–259.
- 145.**
FRIEDRICH, Otto
Glenn Gould. Változatok egy életre. (Ford. Sárközy Elga. A koncertek, lemezek, rádió- és tévé-műsorok jegyzékét Osváth Anna fordította. A függelékét kieg. Wilhelm András.) Budapest, 2002, Európa. 541 p. /Életek és művek./
ISBN 963 07 7017 2
Ism. Csont András: Csak egy zongorista. = Muzs. 2002. 7. 34–35.
- 146.**
FURTWÄNGLER, Wilhelm
Toscanini Németországban. Adalék a német zenélés valós helyzetéhez 1930-ban. (Ford. Aradi László.) = Muzs. 2002. 6. 9–12.
- 147.**
GOLIANEK, Ryszard Daniel
Czy odnalazłem „Wielka Fantazje” Juliusza Zarebskiego? = Muzyka. 47. 2002. 2 (185). 109–114.
Magyar vonatkozás: Liszt Ferenc
- 148.**
GOLIANEK, Ryszard Daniel
Rekopisy kompozycji Juliusza Zarebskiego w Archiwum Goethego i Schillera w Weimarze. = Muzyka. 47. 2002. 1 (184). 45–63.
Magyar vonatkozás: Liszt Ferenc
- 149.**
GOOLEY, Dana
Warhorses: Liszt, Weber’s Konzertstück, and the cult of Napoléon. = 19th Century Music. 24. 2000/01. 1. 62–88.
- 150.**
HARNONCOURT, Nikolaus
Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart. (Ford. és az utószót írta Dolinszky Miklós.) Budapest, 2002, Európa. 398 p.
ISBN 963 07 7123 3
Ism. Péteri Lóránt: Harnoncourt metahistorizmusa. = Muzs. 2002. 8. 42–43., Fittler Katalin: Harnoncourt-ról, Harnoncourt-tól – magyarul. = Zenekar. 9. 2002. 3. 28–29.
- 151.**
HELLER, Lynne
Vom Nebenfach zur Meisterschule: Klavierunterricht am Konservatorium für Musik in Wien. = SM. 2001. 42. 1/2. 47–64.
- 152.**
HERCZOG, Johann
Liszts Verhältnis zur Accademia di Santa Cecilia. Zunfddenken und verdeckte Einflußnahme. = SM. 42. 2001. 1/2. 133–148.
- 153.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Bach: Air a III. (D-dúr) szvitből. = Parl. 2002. 4. 13–16.
- 154.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Beethoven: D-dúr szonáta Op. 28 – scherzo. = Parl. 2002. 2. 55–57.
- 155.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Grieg: Peer Gynt – Aase halála. = Parl. 2001. 6. 10–13.
- 156.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Mozart: e-moll szonáta K. 304. 1. tétel. = Parl. 2001. 4. 36–45.
- 157.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Purcell: Dido búcsúja. = Parl. 2002. 6. 24–26.
- 158.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Schubert: c-moll impromptu Op. 90. = Parl. 2001. 1/2. 75–77.

- 159.**
HUPFER, Thomi
Franz Liszt als junger Mann. Eine Leserei. Bern, 2001, Peter Lang. VII, 405 p.
ISBN 3-906767-30-2
- 160.**
JÉKELI, Lotte
Gondolatok Beethoven op. 126-os hat bagatelljéről. (Ford. Terts Istvánné.) = Parl. 2001. 3. 30–33.
- 161.**
JOST, Christa
Hans von Bülow als Pädagoge in München. = SM. 42. 2001. 1/2. 77–91.
- 162.**
KACZMARCZYK Adrienne
Holbein contra Orcagna. Félicité de Lamennais és a Haláltánc inspirációs háttere. = Muzs. 2001. 10. 22–25.
Liszt Ferenc, ifj. Hans Holbein, Orcagna [Andrea di Cione]
- 163.**
KACZMARCZYK, Adrienne
Liszt, Lamennais und der Totentanz. = SM. 43. 2002. 1/2. 53–72.
- 164.**
KISS Gábor
Egy kompozíciótörténeti paradigmaváltás előzményei – a liturgikus formulától az ordinárium-ciklusig. = Mzene. 39. 2001. 2. 171–182.
- 165.**
KORFF, Malte
Johann Sebastian Bach. (Ford. Bán Zoltán András.) Budapest, 2001, M. Kvkklub. 160 p. /MKK portré./
ISBN 963 547 430 X
- 166.**
KOVÁCS János
Addio, öreg John! (Ford. Batta András.) = Muzs. 2001. 9. 22–26.
Giuseppe Verdi Falstaffjáról
- 167.**
LAGALY, Klaus
Der Sohn des Bonassi und die Musik des 20. Jahrhunderts. = NZfM. 162. 2001. 1. 34–41.
Bartók Béla
- 168.**
LANDON, Howard Chandler Robbins
1791, Mozart utolsó éve. (Ford. Győri László.) Budapest, 2001, Corvina. 217 p. /Faktum, ISSN 1219-4972/
ISBN 963 13 4889 X
Ism. Dolinszky Miklós: Mítosz és krimi. = Muzs. 2001. 6. 28–29., Frideczky Frigyes = Zeneszó. 2001. 7. 14.
- 169.**
LEBRECHT, Norman
A komolyzene anekdotakincse. (Vál. és ford. Szilágyi Mihály.) Budapest, 2002, Európa. 357 p.
ISBN 963-07-7124-1
- 170.**
LEE HARPER, Nancy
Ibériai elemek Scarlatti szonátaiban. (Ford. Terts Istvánné.) = Parl. 2002. 1. 30–50.
Domenico Scarlatti (1685–1757)
- 171.**
LENDVAI, Ernő
Die Einheit des Kunstwerkes in Verdis Aida. (Übertr. von Thomas Ungar). Budapest, 2002, [Magánkiadás]. 47 p.
ISBN 963-440-995-4
- 172.**
LIBBERT, Jürgen
Franz Liszt und seine Beziehungen zu Regensburg. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Regensburger Kirchenmusikschule und der Budapester Musikakademie. = SM. 42. 2001. 1/2. 149–184.
- 173.**
LINKE, Norbert
Franz Lehar. Reinbek, 2001, Rowohlt Taschenbuch Verlag. 157 p.
ISBN 3-7001-2943-2
- 174.**
The Liszt companion. (Ed. by Ben Arnold.) Westport, CT, 2002, Greenwood Press. XII, 485 p.
ISBN 0-313-30689-3
- 175.**
Liszt in the marketplace. = JALS. 2002. Vol. 51. 87–94.
- 176.**
Liszt the Progressive. (Ed. by Hans Kagebeck and Johan Lagerfelt.) Lewiston (N.Y.), Lampeter, 2001, Edwin Mellen Press. 278 p. /Studies in the History and Interpretation of Music, 72./
ISBN 0-7734-565-6
- 177.**
Liszt und die Weimarer Klassik. (Hrsg. von Detlef Altenburg.) Laaber, 1997, Laaber Verlag. 200 p. /Weimarer Liszt-Studien, Bd. 1./

- ISBN 3-89007-338-7
Ism. Grothjahn, Rebecca = Die Musikforschung. 54. 2001. 2. 199–200.
- 178.**
MALINA János
Egy nem szabványos barokk szerző. = Muzs. 2001. 5. 44–45.
Giovanni Buonaventura Viviani műveiről (Editio Musica Budapest, 2000, Z. 14252; Hungaroton Classic, 2000, HCD 31952).
- 179.**
MERRICK, Paul
„nach Ges dur”: Liszt’s marking in his copy of Handel’s opera Almira. = SM. 42. 2001. 3/4. 349–372.
- 180.**
MERTL, Monika
Szívvel gondolkodva... . Az Harnoncourt házaspár életrajza. (Ford. Sarlós O. Zsuzsa.) Budapest, 2002, Mágus. 275 p.
ISBN 963 9433 02 0
Nicolaus Harnoncourt, Alice Harnoncourt
- 181.**
MIKUSI Balázs
A pók és a méh, avagy hogyan kerül Mozart Haydn Évszakaijába? = Mzene. 40. 2002. 1. 59–71.
- 182.**
MIKUSI Balázs
Requiem Mozartért? Kiegészítések Haydn 98. szimfóniája Adagio-tételének értelmezéséhez. = Mzene. 40. 2002. 4. 417–430.
- 183.**
MILA, Massimo
A stílus egységessége Verdi életművében. (Ford. Nagy Nóra.) = Holmi. 13. 2001. 2. 231–240.
- 184.**
MÓRICZ, Klára
Sensuous pagans and righteous Jews: Changing concepts of Jewish identity in Ernest Bloch’s Jézabel and Schelomo. = JAMS. 54. 2001. 3. 439–491.
- 185.**
MUELLER, Rena CHARNIN
The casting of the Ring: a new source. = JALS. Vol. 49. 2001. 11–32.
Liszt Ferenc
- 186.**
MUELLER, Rena CHARNIN – CANNATA, David Butler
Liszt virraszt: sub cruce domini. (Ford. Káldos Zsolt.) = Mzene. 40. 2002. 1. 39–46.
- 187.**
NIETZSCHE, Friedrich
Richard Wagner Bayreuthban. (Ford. Zoltai Dénes.) = Muzs. 2001. 9. 17–21.
- 188.**
NIETZSCHE, Friedrich
A Wagner-ügy. Egy muzsikusz-probléma. (Ford. Zoltai Dénes.) = Mzene. 39. 2001. 2. 205–228.
- 189.**
PAPP Márta
Saul a négyzetben. Muszorgszkij saját átdolgozásairól – egy korai dal ürügyén. = Mzene. 40. 2002. 2. 163–173.
- 190.**
PIZZI, Italo
Kiadatlan Verdi-jegyzetek. (Ford. Magyarósi Gizella.) = Holmi. 13. 2001. 196–209.
- 191.**
RAKOS Miklós
Auer-iskola. Jascha Heifetz (1901. február 2. Vilnius – 1987. december 10. Los Angeles). = Zenekar. 9. 2002. 1. 20–32.
- 192.**
RAKOS Miklós
Keringőkirályok Magyarországon. Éljen a magyar! – Gyorspolka csárdás ritmusban. „A magyar nemzetnek ajánlva!”. = Zenekar. 9. 2002. 3. 16–25.
id. Johann Strauss, ifj. Johann Strauss, Eduard Strauss, Josef Strauss.
- 193.**
RAKOS Miklós
Könnyűlovasság... „Hej, élet, be gyöngy élet, ennél szebb sem lehet”. = Zenekar. 9. 2002. 4. 22–30.
Franz von Suppé
- 194.**
RAKOS Miklós
Muzsika, „mely csontunkat, velőnket áthatja”. Torreádor – zsinóros mentében. = Zenekar. 9. 2002. 5. 30–35.
Georges Bizet, Patikárius Ferenc
- 195.**
RAKOS Miklós
Niccolo Paganini (1782. október 27. Genova – 1840. május 27. Nizza). = Zenekar. 9. 2002. 2. 20–30.

- 196.**
RAMANN, Lina
Liszt Pädagogium: Valse-Improptu. = JALS. 2002.
Vol. 51. 76–86.
- 197.**
RICHTER, Pál
Quint- und Oktavparallelen in Handschriften des
17. Jahrhunderts mit Orgelbegleitung. = *Ars Organi*.
49. 2001. 1. 19–26.
- 198.**
ROCKENBAUER Zoltán
Kotta és paletta. Művek, művészek, múzsák. Bu-
dapest, 2001, Corvina. 145 p.
ISBN 963-13-5147-5
Ism. Frideczky Frigyes = Zeneszó. 12. 2002.
5. 16–17.
- 199.**
ROMÁN, Zoltán
Gustav Mahler and Hungary. Budapest, 1991,
Akadémiai Kiadó. 256 p. /Studies in Central and
Eastern European Music, ISSN 0237-9996; 5./
ISBN 963-05-5609-X
Ism. Nagy, András: Malheur. = HQu. 42.
2001. 164. 145–150.
- 200.**
RUMMENHÖLLER, Peter
Franz Liszt und seine Schüler in Berlin: Carl Tau-
sig (1841–71). = SM. 42. 2001. 1/2. 65–76.
- 201.**
SALMEN, Walter
A klezmer zene és eredete. (Szerk. Reviczky Béla.
Ford. Aradi László, Mesés Péter et al.) Budapest,
2000 [2001], Athenaeum, Rózsavölgyi. 238 p.
ISBN 963 9261 33 5
- 202.**
SCHRÖTER, Axel
„Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst”.
Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption. Sinzig,
1999, Studio. VIII, 434 p., VI, 164 p. /Musik und
Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 6./
ISBN 3-89564-031-X
Ism. Loos, Helmut = Die Musikforschung.
55. 2002. 2. 211–212.
- 203.**
SOMFAI, László
Joseph Haydn und das Clavier – eine subjektive
Einführung. Internationales musikwissenschaftliches
Symposium „Haydn und das Clavier”. Hrsg.
von Georg Feder, Walter Reicher. Tutzing, 2002,
Hans Schneider. 9–18. /Eisenstädter Haydn-Be-
richte, Bd. 1./
ISBN 3-7952-1090-9
- 204.**
SOMFAI László
Haydns Klaviersonaten: Probleme und Pseudo-
probleme. = *Concerto*. 19. 2002. 4. 18–22.
- 205.**
STEBLIN, Rita
Josephine Gräfin Brunswick-Deymys Geheimnis
Enthüllt. Neue Ergebnisse zu ihrer Beziehung zu
Beethoven. = ÖMZ. 57. 2002. 6. 23–31.
- 206.**
STRICKER, Rémy
Franz Liszt et Antoine Reicha. = SM. 42. 2001. 1/2.
9–24.
- 207.**
SUPPAN, Wolfgang
Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Men-
schen- und Kulturgüterforschung, 3 Teilbände.
(Hrsg. von Zoltán Falvy.) Tutzing, 2000, Hans
Schneider. 1324 p. /Musikethnologische Sam-
melbände, Bd. 15–17./
ISBN 3-7952-1002-X
Ism. Schipperges, Thomas = Die Musikfor-
schung. 55. 2002. 2. 219–222.
- 208.**
SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza – VIRÁGH
László
Megzenésített magyar szitkozódás és a pozsonyi
bolhák egy Lassus-motettában. = ITK. 2001. 3/4.
341–358.
- 209.**
UBBER, Christian
Liszts Zwölf Etüden und ihre Fassungen (1826–
1837–1851). (Mit einem Geleitwort von Detlev
Kraus.) Laaber, 2002, Laaber-Verlag. 367 p.
/Weimarer Liszt-Studien, Bd. 4./
ISBN 3-89007-528-2
Liszt Ferenc
- 210.**
UJFALUSSY, József
Variation, Aufbau und modale Transformation in
Franz Liszts Musik. (Akademische Antrittsvor-
lesung am 17. März 1986). = SM. 42. 2001. 3/4.
373–389.
- 211.**
VARSÁNYI, András
Gong ageng. Herstellung, Klang und Gestalt eines

königlichen Instruments des Ostens. Tutzing, 2000, Hans Schneider. 610 p. /Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 21./

ISBN 3-7952-1020-6

Ism. Seebaß, Tilman = Die Musikforschung. 55. 2002. 1. 117–118.

212.

VERENO, Klemens

Von der Gründung 1922 zum Musikfest Salzburg 2002. = ÖMZ. 57. 2002. 7. 12–14.

Réti Rudolf

213.

WAGNER, Richard

Egy német muzsikusz Párizsban. Charles Baudelaire: Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban. (Ford. Cserna Andor, Lenkei Júlia.) Budapest, 2001, Kávé K. 135 p.

ISBN 963-9169-37-4

214.

WERFEL, Franz

Verdi portréja. A Zsolnay Verlagnál 1926-ban megjelent német nyelvű levelezéskötet bevezetője. (Ford. Bán Zoltán András.) = Holmi. 13. 2001. 2. 180–195.

215.

WINKLER, Gerhard J.

Marionettenoper: „Die Feuersbrunst”. Joseph Haydn zugeschrieben (P.: 10.6., Odeon). = ÖMZ. 56. 2001. 5. 8–14.

A szerző Martin Haselböck-vel az Eszterházi Kastélyszínházról.

216.

A zene képes kalauza. (Főszerk. Robert Ainsley. Ford. F. Nagy Piroška.) Budapest, 2001, Pannonica.

ISBN 963-8469-81-1

Ism. Szitha Tünde: Zenetörténet díszcsomagolásban. = Muzs. 2002. 11. 40–42.

217.

Zenei kislexikon. (Összeáll. Berkiné Szalóczy Dorotya.) Budapest, 2001, Fiesta, Saxum. 135 p. /A tudás könyvtára, ISSN 1417-720X/

ISBN 963-9258-13-X, ISBN 963-9308-07-2

218.

ZENKIN, Konstantin

The Liszt tradition at the Moscow Conservatoire. = SM. 42. 2001. 1/2. 93–108.

219.

ZOLTAI Dénes

A „Richard Wagner Bayreuthban” értelmezéséhez. = Muzs. 2001. 9. 18–19.

220.

ZOLTAI Dénes

A „Wagner-ügy” és az antiromantikus fordulat. = Mzene. 2001. 2. 201–204.

Magyar zenetörténet

221.

BÁNHIDAI, Susanne

Das Cimbalom in der Musik György Kurtág. = Melos-Ethos Internationales Festival zeitgenössischer Musik, 2001. Bratislava, 2001. 138–141.

ISBN 80-968-773-0-5

222.

BARANYI Anna

Liszt and Bartók. Centenary medailles, art patronage in 1911 and 1981. = Medailles. (Eds. Ilkka Voionmaa, Mikael Voionmaa.) Helsinki, 2001. 99. 93–98.

223.

BARAZZONI, Beatrice

Kurtág's music: the spectacle of nature, the breath of history – from op. 7 to 27. = SM. 43. 2002. 3/4. 253–267.

224.

BARTÓK, Béla

Archives Béla Bartók de Belgique. Fonds Denijs Dille. Exposition organisée à la Bibliothèque royale de Belgique du 3 août au 14 septembre 2002. Catalogue. (Catalogue rédigé sous la direction d'Yves Lenoir.) Bruxelles, 2002, Bibliothèque royale de Belgique. 263, 23 p. /Catalogue des expositions organisées à la Bibliothèque royale de Belgique, C256./

ISBN 2-87093-135-2

225.

BARTÓK, Béla

Béla Bartók Archief van België. Fonds Denijs Dille. Tentoonstelling georganiseerd in de Koninklijke Bibliotheek van België van 3 augustus tot 14 september 2002. Catalogus. (Catalogus samengesteld onder leiding van Yves Lenoir. Brussel, 2002, Koninklijke Bibliotheek van België. 267, 23 p. /Catalogus van de tentoonstellingen georganiseerd in de Koninklijke Bibliotheek van België, C256./

ISBN 90-6637-117-X

226.

BARTÓK Béla

Írások a népzénéről és a népzene kutatásról, 1. (Közread. Lampert Vera. Szerk. Révész Dorrit.) Budapest, 1999, Editio Musica Budapest. /Bartók Béla írásai, 3./

ISBN 963 330 720 1

Ism. Vikárius László: Egy természeti tüne-
mény elemzésének módszertana. = Muzs. 2001.
9. 37–41.

227.

BARTÓK, Béla

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und
Celesta. Faksimile des Partiturotographs und der
Skizzen. (Hrsg. und kommentiert von Felix
Meyer.) Mainz, Schott, Basel, 2000, Paul Sacher
Stiftung. 148 p.

ISBN 3-7957-0399-9

Ism. Petersen, Peter = Die Musikforschung.
55. 2002. 3. 355–356.

228.

Bartók perspectives: man, composer, and
ethnomusicologist. (Ed. by Elliott Antokoletz,
Victoria Fischer and Benjamin Suchoff.) Oxford,
New York, 2000, Oxford University Press. 336 p.

ISBN 0-19-512562-2

Ism. Gilmore, Britta = Notes. 58. 2001/02. 1.
98–101.

229.

BARTÓK, Péter

My father. Homosassa, 2002, Bartók Records. 331 p.

ISBN 09641961-2-3

Ism. Somfai László: Apámról – a másik Bar-
tók-fiú emlékezik. = Mzene. 40. 2002. 4. 467–470.

230.

BATTA András

Magyar művészek itthon és a nagyvilágban. =
„Symphonia Hungarorum”. 201–215.

231.

BATTA András

A Monarchia osztrák–magyar operettje. = „Sym-
phonia Hungarorum”. 162–172.

232.

BÉKÉSI Zsolt Csaba

Száz régi magyar ének. Egyházi és istenes éne-
kek, vitézi és históriás énekek, valamint világi da-
lok. Budapest, 2002, Kairosz. 253 p.

ISBN 963-9406-57-0

233.

BERECZKY János

„...hogy keressük nemzetünk saját hangját”. Ko-
dály első két gyűjtőútja és a Nyári este. = Mzene.
2001. 2. 129–150.

234.

BERLÁSZ Melinda

Takács Jenő. Pályakép és alkotások. Budapest,
2002, Budapesti Fesztiválzenekar. 26 p.

235.

BERLÁSZ Melinda

Veress Sándor emlékhangverseny az MTA Zene-
tudományi Intézete Bartók termében. Bevezető
előadás. = ZT. 9. 2002. 1. 33–34.

236.

BERLÁSZ Melinda

Veress Sándor népzenei írásai. = Erkel Ferencről,
Kodály Zoltánról és korukról. Budapest, 2001,
Püski. 300–308.

237.

Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok
1911–1945. (A kötet anyagát összegyűjt., a szö-
veget gond. és a jegyzeteket írta Wilhelm And-
rás.) Budapest, 2000, Kijárat. 235 p.

ISBN 963 9136 39 5

Ism. Fittler Katalin = Parl. 2001. 6. 45–48.

238.

BLUM, Stephen

Kurtág's articulation of Kafka's rhythms (Kafka-
Fragmente, op. 24). = SM. 43. 2002. 3/4. 345–358.

239.

BOÉR Mária

„Vetekedik vala háromféle világ...”. megjegyzé-
sek egy kéziratban maradt Bartók-vers margójára.
= Parl. 2001. 3. 2–4.

240.

BÓNIS Ferenc

Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről. Bu-
dapest, 2000, Püski. 403 p.

ISBN 963 9188 83 2

Ism. Fittler Katalin = Parl. 2002. 4. 34–36.

241.

BÓNIS Ferenc

Tanúságtétel Bartók és Kodály korából. Radnai
Miklós zeneszerző naplójegyzetei. = Mzene.
2001. 3. 321–334.

242.

BÓNIS Ferenc

Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélge-

- tés a magyar zenéről. Budapest, 2002, Püski. 350 p.
ISBN 963 9337 77 3
Ism. Márkusné Natter-Nád Klára: Könyvbe-
mutatók a Kodály Múzeumban. = Zeneszó. 2002.
8. 16–17.
- 243.**
BOZÓ Péter
Liszt mint Bach-közreadó? = Mzene. 40. 2002. 1.
27–38.
- 244.**
BREUER János
Dohnányi meghurcoltatása. = Dohnányi évkönyv
2002. 67–76.
- 245.**
BREUER János
Az elnökkarnagy. Dohnányi Filharmónikusai és a
kortárs zene. = Mzene. 2001. 3. 275–286.
- 246.**
BREUER János
Kodály és kora. Válogatott tanulmányok. Kec-
kemét, 2002, Kodály Intézet. 260 p.
ISBN 963 7295 27 5
Ism. Márkusné Natter-Nád Klára: Könyvbe-
mutatók a Kodály Múzeumban. = Zeneszó. 2002.
10. 12–13., László Ferenc: Zenetörténész és elem-
ző zenetudós. = Mzene. 40. 2002. 4. 475–478.
- 247.**
BREUER János
Változatok Dohnányira – 125. születésnapja után
(1. rész). = Zenekar. 9. 2002. 5. 26–27.
- 248.**
The Cambridge companion to Bartók. (Ed. by
Amanda Bayley.) Cambridge, 2001, Cambridge
University Press. XV, 271 p. /Cambridge compan-
ions to music./
ISBN 0-521-66010-6
Ism. Grimley, Daniel M. = Music and Letters.
83. 2002. 3. 493–498.
- 249.**
CLOUGH, John
Diatonic trichords in two pieces from Kurtág's
Kafka-Fragmente: a neo-Riemannian approach. =
SM. 43. 2002. 3/4. 333–344.
- 250.**
CSALOG Gábor
Kurtág órái. = Muzs. 2001. 2. 16.
- 251.**
CSÁTH Géza
A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a ze-
néről. (Szerk. és sajtó alá rend. Szajbély Mihály.
Utószó Rákai Orsolya) Budapest, 2000, Magvető.
ISBN 963 14 2170 8
Ism. Dolinszky Miklós: „A gyönyör skolasz-
tikusa”. = Muzs. 2001. 5. 42–43.
- 252.**
CSEHI Ágota
Bartók szlovákiai kapcsolatai és azok hatása alko-
tómunkásságára. = Parl. 2001. 3. 5–13.
- 253.**
CSEMER Géza
Szögény Dankó Pista. Álomregény. Budapest,
2001, PolgART. 590 p.
ISBN 963 86014-6-9
- 254.**
CSENGERY, Kristóf
L'allegro, il penseroso and il moderato. The
pianists Zoltán Kocsis, Dezső Ránki and András
Schiff. = HQu. 43. 2002. 167. 115–124.
- 255.**
CSENGERY, Kristóf
József Soproni. (Transl. by Peter Woodward.) Bu-
dapest, 2002, Mágus. 32 p. /Hungarian compo-
sers, ISSN 1418-0960, 11./
ISBN 963-8278-97-8
- 256.**
DALOS Anna
„Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus” – egy
fogalom elméleti forrásairól. = Mzene. 40. 2002.
2. 191–199.
- 257.**
DALOS Anna
Maros Rudolf. Budapest, 2001, Mágus. 32 p.
/Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 15./
ISBN 963 8278 92 7
- 258.**
DEVICH Márton
Egy hagyaték, amelynek lélegeznie kell. Fordulat
a Lajtha-kutatásban. = Muzs. 2002. 9. 6–9.
- 259.**
DOBSZAY László
Magyar gregoriánium. = „Symphonia Hungaro-
rum”. 19–22.
- 260.**
Dohnányi évkönyv 2002. (Szerk. Sz. Farkas Már-
ta.) Budapest, 2002, MTA Zenetudományi Inté-
zet. 214 p.
ISSN 1589-6145
Részletezése külön

- 261.**
DOHNÁNYI, Ilona von
Ernst von Dohnányi: A song of life. (Szerk. James A. Grymes.) Bloomington, 2002, Indiana University Press. 252 p.
ISBN 0-253-34103-5
Ism. Kiszely-Papp Deborah = Dohnányi évkönyv 2002. 195–198., Walker, Alan: Dohnányi redeemed. = HQu. 43. 2002. 167. 108–114.
- 262.**
DOLINSZKY Miklós
Erkel kritikai operakiadás: múlt, jelen, jövő. = Muzs. 2001. 8. 24–26.
- 263.**
DOLINSZKY Miklós
Magyarok, zenék, szerzők. = Muzs. 2001. 10. 46–47.
Magyar zeneszerzők sorozat, 1–14. Szerk. Berlász Melinda
- 264.**
DOMOKOS Zsuzsa
A Cappella Sistina előadói gyakorlatának hatása Liszt egyházzenei műveire. = MEZ. 2000/01. 2/3. 319–336.
- 265.**
DÁVID, Ferenc – MALINA, János
The Esterházy fairyland. = HQu. 43. 2002. 168. 95–106.
- 266.**
ECKHARDT Mária
Egy 19. századi orgonarepertórium. = Mzene. 40. 2002. 1. 7–26.
Liszt Ferenc
- 267.**
ECKHARDT Mária
Liszt és Chopin. = Parl. 2001. 3. 39–48.
- 268.**
ECKHARDT Mária
Liszt Ferenc a magyar zene útján. = „Symphonia Hungarorum”. 127–138.
- 269.**
ENGLBRECHT, Bernd
Die späte Chormusik von György Ligeti. Frankfurt am Main, 2001, Peter Lang. 231 p. /Europäische Hochschulschriften, ISSN 0721-3611, Reihe 36, Bd. 212./
ISBN 3-631-37228-0
- 270.**
EÖSZE László
Nemzeti jelleg – egyetemes érték: Kodály Zoltán. = „Symphonia Hungarorum”. 192–200.
- 271.**
EÖSZE László
Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok. Budapest, 2000, Osiris.
ISBN 963 379 823 X
Ism. Ittész Mihály = Mzene. 40. 2002. 1. 121–125.
- 272.**
ERDŐS István
Messze kéklik a Duna. Történeti esszéregény egy XIX. századi cigányprimás, Rácz Pali életéről. Budapest, 2002, B-Humanitas Stúdió. 327 p.
ISBN 963-00-6982-2
- 273.**
ERDŐS Jenő
Kórusmuzika Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében. Nyírpazony, 2002, Gaudemus Egyesület. 185 p.
ISBN 963 202 789 2
- 274.**
Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. (Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 2001, Püski. 314 p. /Magyar zenetörténeti tanulmányok, ISSN 0134-032X./
ISBN 963-9337-44-7
Ism. Frideczky Frigyes = Zeneszó. 12. 2002. 2. 12–13., Breuer János = Mzene. 40. 2002. 1. 111–119.
- 275.**
FANCSALI János
A Bușiția-levelek története. Budapest, 2001, MÖK. 162 p. /Magyar örmény könyvtár, ISSN 1586-0566, 4./
ISBN 963 00 6869 9
Ioan Bușiția és Bartók Béla levelezése
- 276.**
FANCSALI János
Zsizsmann Rezső. Budaörs, MÖK. 260 p.
ISBN 963 00 3032 2
- 277.**
FARKAS Márta, Sz.
Emlékek a középkor és a reneszánsz udvari zenéből. = „Symphonia Hungarorum”. 33–46.
- 278.**
FARKAS Márta, Sz.
Lendvay Kamilló. Budapest, 2001, Mágus. 32 p.

/Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 16./
ISBN 963 8278 95 1

279.

FARKAS Zoltán

Ars lamentations – donum vitae. Szöllősy András: Passacaglia Achatio Máthé in memoriam. = Muzs. 2001. 3. 16–19.

Szöllősy András 80 éves

280.

FARKAS Zoltán

Búcsú Kroó Györgytől, Bach jegyében. Szöllősy András: Addio. = Muzs. 2002. 9. 27–32.

281.

FARKAS Zoltán

Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben. = Mzene. 40. 2002. 2. 213–235.

Johann Christian Friedrich Hölderlin

282.

FARKAS Zoltán

A magyarországi városok zenéje a 18. században. = „Symphonia Hungarorum”. 88–101.

283.

FARKAS, Zoltán

Die Missa solemnis im Schaffen dreier Komponisten-Generationen in Ungarn (Istvánffy, Druschetzky, Lickl). = Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. (Hrsg. von. Fr. Wilhelm Riedel) Sinzig 2001, Studio Verlag 155–188. /Kirchenmusikalische Studien, Bd. 7./

284.

FARKAS, Zoltán

The path of Hölderlin topos: wandering ideas in Kurtág's compositions. = SM. 43. 2002. 3/4. 289–310.

285.

FARKAS Zoltán

Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra. = Muzs. 2001. 1. 3–10.

Georg Lickl, Georg Druschetzky

286.

Fejezetek Csermák Antal életéből. (Vál. és szerk. Csizsár Miklósné.) Veszprém, 2001, Csermák A. Zeneisk. 113 p.

ISBN 963-7199-89-6

287.

FEKETE Károly – SEPSY Károly

Korok és képek a debreceni Nagytemplom zenei

életéből. Debrecen, 2001, Ref. Könyvesbolt. 108 p.
ISBN 963-00-8912-2

Ism. Berkesi Sándor = Zeneszó. 12. 2002. 10. 13.

288.

FERENCZI Ilona

A reformáció és ellenreformáció korának vokális és hangszeres zenéje. = „Symphonia Hungarorum”. 64–75.

289.

FONTANA GÁT Eszter

A Riedlek Sopronban: hangszerépítők négy generációja. = Mzene. 2001. 1. 65–83.

290.

FRANDZEL, Benjamin

A canon across time: György Kurtág's Officium Breve in memoriam Andreae Szervánszky, op. 28. = SM. 43. 2002. 3/4. 383–396.

291.

FRIGYESI, Judit

Béla Bartók and turn-of-the-century Budapest. Berkeley, Los Angeles, 1998, University of California Press. 357 p.

ISBN 0-520-20740-8

Ism. Vikárus László: Another door to Bluebeard's Castle. = HQu. 42. 2001. 163. 127–135., Vikárus László: Bartók és Ady Budapestje. = Muzs. 2002. 3. 34–39.

292.

FRIGYESI, Judit

In search of meaning in context: Bartók's Duke Bluebeard's Castle. = Current musicology. 2000. 70. 5–31.

293.

FRIGYESI, Judit

György Kurtág, Samuel Beckett: What is the word, op. 30b (1990/91). = SM. 43. 2002. 3/4. 397–409.

294.

GÁL Zsuzsa

Liszt Ferenc. Budapest, 2001, Holnap. 102 p.
ISBN 963-346-477-3

295.

GERENCSÉR Rita

Kocsár Miklós. Budapest, 2001, Mágus. 32 p.
/Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 13./
ISBN 963 8278 90 0

296.

GERLICH, Thomas – KUNKEL, Michael

„Tempi passati” or „Tempi da venire...?": seeking

- melody in the music of Sándor Veress and György Kurtág. = SM. 43. 2002. 3/4. 421–438.
- 297.**
GOMBOCZ, Adrienne – VIKÁRIUS, László
Twenty-five Bartók letters to the Arányi sisters, Wilhelmine Creel and other correspondents. Recently acquired autograph letters in the Bartók Archives. = SM. 43. 2002. 1/2. 151–204.
Arányi Adila, Arányi Hortense
- 298.**
GOMBOS László
Dohnányi Ernő és Hubay Jenő – egy művészbártság története a dokumentumok tükrében. = Dohnányi évkönyv 2002. 37–53.
- 299.**
GOMBOS László
Két magyar muzsikusként a zenetörténet hullámvasútján: Hubay és Dohnányi. = ZZT. 9. 2002. 4. 27–29.
- 300.**
GOMBOS László
A magyar hegedűiskola útja. = ZZT. 9. 2002. 3. 32–34.
Szigeti József, Hubay Jenő
- 301.**
GOMBOS László
Szokolay Sándor. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 20./ ISBN 963 9433 04 7
- 302.**
GOMBOS, László
Sándor Szokolay. (transl. by Júlia Vajda). Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Hungarian composers, ISSN 1418-0960, 20./ ISBN 963-9433-08-X
- 303.**
GOMBOS László
Az új magyar zene hajnalán. Pillanatképfelvétel egy magyar zenész naplójából. = Mzene. 2001. 3. 335–344.
Hubay Jenő
- 304.**
GOMBOS László
Zenei élet a kiegyezés után (1867–1900). = Magyar kódex 5. (Főszerk. Szentpéteri József). Budapest, 2001. 228–240.
- 305.**
GRMELA, Sylvia
Recall and repetition in some works by Kurtág. = SM. 43. 2002. 3/4. 371–381.
- 306.**
GYÖNGYÖSI Szilvia
Gobbi Henrik, a Zeneakadémia zongoratanára. Liszt és Gobbi kapcsolata. = Muzs. 2001. 10. 34–37.
- 307.**
GYÖNGYÖSI Szilvia
Joseffy Rafael és New York. = Mzene. 40. 2002. 3. 301–311.
Liszt Ferenc tanítványai
- 308.**
HALÁSZ, Péter
On Kurtág's dodecaphony. = SM. 43. 2002. 3/4. 235–252.
- 309.**
HALÁSZ, Péter
Preface to the volume „Hommage à Kurtág”. = SM. 43. 2002. 3/4. 221–222.
- 310.**
HALÁSZ Péter
Zenetörténet – Műzene. = Magyar kódex 6. (Főszerk. Szentpéteri József.) Budapest, 2001. 219–235.
- 311.**
HAMBURGER Klára
Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása. Második rész: 1881–1886. = Muzs. 2001. 1. 11–17.
- 312.**
HAWEIS, Hugh Reginald
Részletek naplóból. (Ford. Káldos Zsolt. Paul Merrick bevezetőjével.) = Mzene. 2001. 4. 451–464.
Látogatás Liszt Ferencnél
- 313.**
A hazahozott százéves ember. (Főszerk. Szócs Géza.) = A Dunánál. 1. 2002. 8.
A kötetben Takács Jenővel kapcsolatos írások
- 314.**
HELTAI Nándor
Adatok Kecskemét zenetörténetéhez. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 113–127.
Tóth Aladár kecskeméti vonatkozású cikkei
- 315.**
HOHMAIER, Simone
Mutual roots of musical thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and their relation to Ernő Lendvai's theories. = SM. 43. 2002. 3/4. 223–234.
- 316.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Bartók: Kanásztánc. = Parl. 2002. 5. 26–29.

- 317.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében: Kurtág: A puszták létege szomorúsága. = Parl. 2002. 1. 50–52.
- 318.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Orbán György: Apokrif sorpár. = Parl. 2001. 5. 18–23.
- 319.**
HORVÁTH György – GOMBOS László
A Dohnányi család története. Hagyomány, dokumentumok, családfa, ismert személyek. = Dohnányi évkönyv 2002. 77–102.
- 320.**
Írások a népzeneről és a népzene kutatásról 1. (Szerk. Lampert Vera, Révész Dorrit.) Budapest, 2000, Editio Musica. 446 p. /Bartók Béla írásai, 3./
Ism. Vikárius László: Bartók and a natural phenomenon. = HQu. 43. 2002. 165. 141–148.
- 321.**
ISTVÁNYFI Benedek
Offertories Saint Benedict mass. (Ed. by Ágnes Sas, Katalin Kim-Szacsvai. Introduced by Zoltán Farkas, Katalin Kim-Szacsvai.) Budapest, 2002, MTA Zenetudományi Intézet. LXX, 293 p. /Musicalia Danubiana, ISSN 0230-8223, 19./
ISBN 963 7074 83 X
- 322.**
ITTZÉS Mihály
22 zenei írás. (Kodály és ... elődök, kortársak, utódok). Kecskemét, 1999, Kodály Intézet. 299 p.
ISBN 963 7295 24 0
Ism. Gönczy László: Műveljük kertjeinket! = Mzene. 2001. 2. 229–232.
- 323.**
ITTZÉS, Mihály
„I have never sought the grace of any power”. Kodály and the political powers. = BulletinKodály. 27. 2002. 1. 9–16.
- 324.**
ITTZÉS Mihály
Zoltán Kodály, in retrospect. A Hungarian national composer in the 20th century on the border of east and west. Kecskemét, 2002, Kodály Institute. 285 p.
ISBN 963 7295 28 3
Ism. Márkusné Natter-Nád Klára: Könyvbeutatók a Kodály Múzeumban. = Zeneszó. 2002. 10. 12–13., Eöszé László: Ittész Mihály angol nyelvű Kodály-tanulmánykötete. = Mzene. 40. 2002. 4. 471–474.
- 325.**
ITTZÉS Mihály
Kodály köpönyege. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 105–112.
- 326.**
ITTZÉS, Mihály
Kodály, the example and the inspiration. = BulletinKodály. 26. 2001. 1. 17–22.
- 327.**
Járdányi Pál összegyűjtött írásai. (Közreadja Berlász Melinda.) [Budapest], [2000], MTA Zenetudományi Intézete. 411 p.
ISBN 963 7074 76 7
Ism. Körber Tivadar = Parl. 2001. 6. 49–50., Eöszé László: Keskeny idősáv. = Muzs. 2002. 7. 36–37., Eöszé, László = SM. 42. 2001. 3/4. 473–475.
- 328.**
JOHNSON, Tim
Communication and experience: some observations on relationship between composer and performer in Játékok. = SM. 43. 2002. 3/4. 281–287.
- 329.**
KABA Melinda
A Kárpát-medence a honfoglalás előtt. Leletek a honfoglalás előtti korokból. = „Symphonia Hungarorum”. 27–32.
- 330.**
KABA Melinda
Újabb adatok az aquincumi orgona (Kr. u. 228.) működésének kérdéséhez. = Mzene. 2001. 1. 19–26.
- 331.**
KACZMARCZYK Adrienne
„Conquassatus, sed ferax”. Liszt Ferenc a magyar szabadságharc leverése után. = A forradalom után. Vereség vagy győzelem? (Szerk. Cséve Anna.) Budapest, 2001, Petőfi Irodalmi Múzeum. 98–104. /A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 10./ 98–104.
- 332.**
KACZMARCZYK Adrienne
A parafrázistól az operáig és vissza. Liszt: Sardana-pale. = Mzene. 2001. 3. 287–299.

- 333.**
KAKAVELAKIS, Konstatinos
György Ligeti's „Aventures & Nouvelles Aventures”. Studien zur Sprachkomposition und Ästhetik der Avantgarde. Frankfurt a. M., 2001, Peter Lang. 303 p. /Europäische Hochschulschriften, ISSN 0721-3611, Reihe 36, Bd.210./
ISBN 3-631-37983-8
- 334.**
KÁRPÁTI János
Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége. = Muzs. 2002. 3. 8–14.
- 335.**
KÁRPÁTI János
Hangszeres dramaturgia Szöllősy András műveiben. = Mzene. 40. 2002. 4. 365–379.
- 336.**
KÁRPÁTI János
A kamarazene-műfaj Szöllősy András művészetében. = Muzs. 2001. 3. 3–10.
- 337.**
KÁRPÁTI János
„Symphonia Hungarorum”. Szent Gellért püspök legendája. = „Symphonia Hungarorum”. 15–18.
- 338.**
KELEMEN Éva
Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (1.) = Muzs. 2002. 8. 6–12.
- 339.**
KELEMEN Éva
Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (2.) = Muzs. 2002. 9. 20–25.
- 340.**
KELEMEN Éva
Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (3.) = Muzs. 2002. 10. 10–16.
- 341.**
KELEMEN Éva
Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4.) = Muzs. 2002. 11. 10–16.
- 342.**
KELEMEN, Éva
Dear Mici... An unpublished letter by Ernst von Dohnányi. = HQu. 43. 2002. 167. 100–107.
- 343.**
KELEMEN Éva
Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye. = Dohnányi évkönyv 2002. 149–160.
- 344.**
KIRÁLY Péter
Egy nemzetközi híri virtuóz Magyarországról: Valentin Bakfark. = „Symphonia Hungarorum”. 55–63.
- 345.**
KIRÁLY Péter
Wolfgang Ebner levelei Batthyány Ádámnak (1643–1650). = Mzene. 2001. 1. 85–99.
- 346.**
KIRÁLY Péter
Wolfgang Ebner és Wendelin Hueber levele Esterházy Lászlónak. Adalékok az Esterházy-zene-történet egy kevésbé ismert időszakához. = Mzene. 2001. 4. 375–381.
- 347.**
KISZELY-PAPP Deborah
Dohnányi Ernő. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 17./
ISBN 963 9433 01 2
Ism. Solymosi Tari Emőke = Dohnányi évkönyv 2002. 199–201.
- 348.**
KISZELY-PAPP, Deborah
Ernő Dohnányi. Budapest, 2001, Mágus. 36 p. /Hungarian composers, ISSN 1418-0960, 17./
ISBN 963 8278 94 3
- 349.**
KISZELY-PAPP Deborah
Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken. = Dohnányi évkönyv 2002. 161–190.
- 350.**
KODÁLY, Zoltán
Letters in English, French, German, Italian, Latin. (Ed. by Dezső Legány, Dénes Legány.) Budapest, 2002, Argumentum, Kodály Archivum. 525 p. /A Kodály Archivum kiadványai./
ISBN 963 446 203 0
- 351.**
KOLTAI, Tamás
Old stories, new stories. Géza Bereményi: Shakespeare királynője (Shakespeare's Queen); Béla Balázs: A kékszakállú herceg vára (Duke Bluebeard's Castle); Menyhért Lengyel: A csodálatos mandarin (The miraculous Mandarin); János Háry: A Gézagyerek (The Géza Kid); Zoltán Egressy: Kék, kék, kék (Blue, blue, blue). = HQu. 42. 2001. 164. 151–156.

- 352.**
KOVÁCS Ilona
Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–19 és 1928–44). = Dohnányi évkönyv 2002. 55–66.
- 353.**
KOVÁCS Sándor
Bartók Béla útján. Utószó a Gyökerek című filmhez. (Fényképezte Gaál István. Szerk. és az előszót írta Várbíró Judit.) Budapest, 2001, Holnap. 68 p.
ISBN 963 346 448 X
- 354.**
KÖMLŐDI Ferenc – PÁNCZÉL Gábor
Mennyek kapui. Az elektronikus zene évtizede. Budapest, 2001, Re:Creation. 469 p.
ISBN 963-00-8883-5
- 355.**
KUSZ Veronika
Johann Georg Lickl (1769–1843) vonósnegyesei. = Mzene. 40. 2002. 2. 147–162.
- 356.**
LÁSZLÓ, Ferenc
Die Geschichte der Veröffentlichung von Bartóks Briefen. = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Chemnitz, Heft 8. 2002, Schröder. 170–184.
ISBN 3-926196-42-4
- 357.**
LÁSZLÓ Ferenc
Három korabeli költemény Liszt Ferenchez. = Mzene. 2001. 4. 441–449.
Urházy György (1823–1873)
- 358.**
LEE HARPER, Nancy
Liszt Portugáliában. (Ford. Terts Istvánné.) = Parl. 2001. 3. 34–38.
- 359.**
LENDVAI, Ernő
Bartóks dichterische Welt. (Red. Katalin Fittler). Budapest, 2001, Akkord. 339 p.
ISBN 963-9255-09-2
- 360.**
LENTSNER, Dina
The structure of what is beyond the words: musico-poetic analysis of the fragment from Scenes from a novel, op. 19 by György Kurtág. = SM. 43. 2002. 3/4. 323–332.
- 361.**
LEPENIES, Wolf
Ein Held unserer Zeit – Herr K. Über György Kurtág. = MusikTexte. 2001. 89. 12–16.
- 362.**
LIGETI, György
Neuf essais sur la musique. (Transl. by Catherine Fourcassié.) Genève, 2001, Contrechamps. 214 p.
ISBN 2-940068-15-1
Ism. Whittall, Arnold = Music and Letters. 83. 2002. 4. 656–657.
- 363.**
LISZT, Franz
Briefwechsel mit seiner Mutter. (Hrsg. und kommentiert von Klára Hamburger.) Eisenstadt, 2000, Burgenländisches Landesmuseum. 544 p.
ISBN 3-901517-22-7
Ism. Budde, Elmar = ÖMZ. 56. 2001. 11/12, 81–82., Kaczmarczyk Adrienne: Liszt 2000. Egy levélgyűjtemény és egy tanulmánykötet Hamburger Klára szerkesztésében. = Mzene. 2001. 1. 103–104., Gut, Serge = Revue de Musicologie. 87. 2001. 1. 197–198., Suttoni, Charles = JALS. Vol. 49. 2001. 65–76.
- 364.**
LISZT, Franz
Freie Bearbeitungen III, V, VIII. Transkriptionen VIII, IX. Beethoven Symphonies Nos. 1–5. (Hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk, Imre Mező et al.) Budapest, Editio Musica Budapest. /Neue Ausgabe sämtlicher Werke./
Ism. Rosenblatt, Jay = Notes. Vol. 58. 2001/02. 2. 425–430., Gut, Serge = Revue de Musicologie. 88. 2002. 1. 247–250.
- 365.**
LISZT, Franz
Sämtliche Schriften. I. Frühe Schriften. (Hrsg. von R. Kleinertz. Kommentiert von S. Gut.) Wiesbaden, 2000, Breitkopf und Härtel. XVII, 684 p.
Ism. Arlettaz, Vincent = Revue de Musicologie. 88. 2002. 1. 221–223.
- 366.**
LISZT Franz
Selected letters. (Ed. and transl. by Adrian Williams.) Oxford, New York, 1998, Clarendon Press, Oxford University Press. 116 p.
ISBN 0-19-816688-5
Ism. Arnold, Ben = Notes. 57. 2000/01. 3. 642–644., Rucker, Patrick = JALS. Vol. 45. 1999. 52–59., Rosenblatt, Jay = JALS. Vol. 49. 2001. 49–53.
- 367.**
LISZT, Franz – AGOULT, Marie d'
Correspondance. (Nouv. éd. rev., augm. et annotée par S. Gut et J. Bellas.) Paris, 2001, Fayard. 1344 p.

- ISBN 2-213-61010-X
Ism. Prévost, Paul = *Revue de Musicologie*. 88. 2002. 1. 226–229.
- 368.**
Liszt 2000. A nagy magyar és európai mester a 21. század küszöbén. A Liszt Ferenc Társaság szervezésében 1999. május 18–20-án Budapesten tartott Nemzetközi Liszt-Konferencia válogatott előadásai. (Szerk. Hamburger Klára.) Budapest, 2000, Liszt Ferenc Társaság. 368 p.
ISBN 963 00 3729 7
Ism. Kaczmarczyk Adrienne: Liszt 2000. Egy levélgyűjtemény és egy tanulmánykötet Hamburger Klára szerkesztésében. = *Mzene*. 2001. 1. 105–107., Gut, Serge = *Revue de Musicologie*. 88. 2002. 1. 229–231.
- 369.**
LOBANOVA, Marina
György Ligeti: style, ideas, poetics. (Transl. by Mark Shuttleworth.) Berlin, 2002, Verlag Ernst Kuhn. VI, 449 p. /*Studia Slavica Musicologica*, Bd. 29./
ISBN 3-928864-90-4
- 370.**
LŐRINCZ Sándor
Somogyvári fesztiváltavas özsbemutatóval. Vavrincez-oratórium Somogy krónikájáról. = *Zeneszó*. 2001. 4. 8.
Vavrincez Béla: *Somogyi Krónika*
- 371.**
Magyar zenetörténeti tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. (Szerk. Bónis Ferenc.) Budapest, 2001, Püski. 314 p. /*Magyar zenetörténeti tanulmányok*, 8./
ISBN 963 9337 44 7
- 372.**
MALINA János
Az Esterházy hercegi udvar zenéje. = „*Symphonia Hungarorum*”. 76–87.
- 373.**
MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára
Magyar Te Deum özsbemutató Cegléden. = *Zeneszó*. 2001. 1. 8.
Borlói Rudolf: *Magyar Te Deum*
- 374.**
MARÓTI Gyula
Kóruskultúránk és Európa. Budapest, 2000, Athenaeum 2000. 314 p.
ISBN 963 9261 13 0
Ism. Sapszon Ferenc = *Zeneszó*. 2001. 7. 13.
- 375.**
MÓSER Zoltán
Ezt az utat bejártam. A népdalgyűjtő Bartók Béla nyomában. Budapest, 2001, Kairosz Kiadó, Budapesti Francia Intézet. 72 p.
ISBN 963 9302 51 1
- 376.**
NISSMAN, Barbara
Bartók and the piano: a performer's view. Lanham, 2002, Scarecrow Press. 319 p.
ISBN 0-8108-4301-3
- 377.**
NYFFELER, Max
Von der Utopie des Metiers. Péter Eötvös: Dirigieren als Praxis der Veränderung. = *NZfM*. 163. 2002. 1. 16–18.
- 378.**
OLSVAY Endre
Bozay Attila. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /*Magyar zeneszerzők*, ISSN 1418-0952, 23./
ISBN 963 9433 13 6
- 379.**
Ők ketten. Ágai Karola és Szendrey-Karper László élete és művészete. (Összeáll. Kerényi Mária.) Budapest, 2001, Szemimpex. 246 p.
ISBN 963 9225 04 5
- 380.**
PAKSA Katalin
Kodály Zoltán és A Magyar Népzene Tára. = *Magyar zenetörténeti tanulmányok Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. (Szerk. Bónis Ferenc.) Budapest, 2001. 237–256.
- 381.**
PÁNDI Marianne
Hangászati mulatságok. A 19. század magyar zenéi élete a kritikák tükrében. Budapest, 2001, Mágus. 269 p. /*Élet-képek*./
ISBN 963 8278 86 2
- 382.**
PAPP Géza
A török hódoltság krónikásai. = „*Symphonia Hungarorum*”. 47–54.
- 383.**
PAPP János
Hangversenyélet Békéscsabán, 1. (1892–1944). Békéscsaba, 2001, Filharmónia KHT. 108 p. /*Csabai história*, ISSN 1217-694X, 3./
ISBN 963 03 9370 0

- 384.**
PAPP Márta
A csüggedés és keserűség dalai. Kurtág György kórusciklusáról (1.) = Muzs. 2001. 2. 5–10.
- 385.**
PAPP Márta
A csüggedés és keserűség dalai. Kurtág György kórusciklusáról (2.) = Muzs. 2001. 3. 26–30.
- 386.**
PAPP Monika
Nyíregyháza műzenei emlékei a 19. századból. Szénfy Gusztáv és más „kismesterek” működése Szabolcs megye körzetében. = Mzene. 40. 2002. 3. 291–300.
- 387.**
PEKÁR Tibor
Szabadka zenei élete 1900–1918. Szabadka, 2002, Szabadegyetem. 229 p. /Életjel könyvek, 93./ ISBN 86-82147-46-7
- 388.**
PERREY, Beate
„Eyes talked in-to blindness”: Paul Celan and György Kurtág. = SM. 43. 2002. 3/4. 451–467.
- 389.**
Péterfy Jenő zenekritikái. (Összeáll., a szöveget gond. és a jegyzeteket írta Wilhelm András. A német szövegeket ford. Grossmann-Vendrey Zsuzsa.) Budapest, 2002, Kortárs. 243 p. ISBN 963 9297 36 4
Ism. Batta András: Gőz és gőg nélkül. = Muzs. 2002. 9. 47–48., Csengery Kristóf: Egy hiányzó láncszem. = Mzene. 40. 2002. 3. 355–360.
- 390.**
PÉTERI Lóránt
Bartók belső tájain. Gyökerek – Gaál István tévéfilmje Bartók Béláról. = Muzs. 2001. 6. 30–32.
- 391.**
PÉTERI Lóránt
Kései találkozás. Szabolcsi, Mahler és Kodály. = Muzs. 2001. 1. 19–26.
- 392.**
PÉTERI Lóránt
A „szovjet zene” Magyarországon: Ilja Golovin Budapestre érkezik. = Mzene. 40. 2002. 2. 201–212.
- 393.**
PÉTERI Lóránt
Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Grűnderzeit és államszocializmus (1951–1953). = Muzs. 2002. 1. 16–22.
- 394.**
PETHŐ Csilla
Ránki György. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 18./ ISBN 963 8278 99 4
- 395.**
PETHŐ, Csilla
Liszt et la musique populaire hongroise. = Études. 2002. November. 526–529.
- 396.**
PINTÉR Csilla Mária
A ritmus autonómiájának kérdései Bartók írásai-ban. = Mzene. 40. 2002. 2. 175–190.
- 397.**
RADICS Éva
Cinfalvától Cinfalváig. Takács Jenő zeneszerző élete és munkássága. Budapest, 2002, Masszi. 221 p. ISBN 963 9454 15 X
- 398.**
RÁKAI Zsuzsanna
Petrovics Emil. Budapest, 2001, Mágus. 31 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 14./ ISBN 963 8278 91 9
- 399.**
RAKOS Miklós
Joachim József (szül. 1831. június 28. Köpcsény, megh. 1907. augusztus 15. Berlin). 1. rész. = Zenekar. 8. 2001. 2. 25–31.
- 400.**
RAKOS Miklós
Joachim József. 2. rész. = Zenekar. 8. 2001. 3. 19–25.
- 401.**
RAKOS Miklós
Joachim József. 3. rész. Hannover (1853–1868). = Zenekar. 8. 2001. 4. 16–24.
- 402.**
RAKOS Miklós
A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában. Fejezetek a magyar hegedűjáték történetéből. Budapest, 2002, Hungarovox. 201 p. ISBN 963 9292 50 8
- 403.**
RAKOS Miklós
Magyar szín és jelleg távoli jövődő számára... Schubert a győri postakocsin – Esterházyék muzsikusa. = Zenekar. 8. 2001. 5. 18–29.
Esterházy Karolin

- 404.**
RENNER-VÁRHIDI, Klára
Über das Musikleben der Neustifter und Tabaner (Buda/Ofen) Pfarrkirche in 18. Jahrhundert. = SM. 43. 2002. 1/2. 17–39.
- 405.**
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára
Az Esterházy grófok pozsonyi udvarának zenei élete a 18. században. Kapcsolat Vivaldival. = Mzene. 40. 2002. 4. 443–465.
- 406.**
RÉTI Zoltán
Rózsavölgyi Márk. (Az előszót írta Bónis Ferenc.) Budapest, 2001, Athenaeum. 151 p.
ISBN 963-9261-14-9
Ism. Frideczky Frigyes = Zeneszó. 12. 2002. 4. 16–17.
- 407.**
RICHTER, Pál
Ergänzungen zum thematischen Verzeichnis der Kompositionen in den Franziskanerhandschriften in Ungarn. = SM. 42. 2001. 3/4. 279–348.
- 408.**
Szvjatoszlav Richter Magyarországon. (Vál. és összeáll. Papp Márta.) Budapest, 2001, Akkord. 248 p.
ISBN 963 9255 07 6
Ism. Mikusi Balázs: Richterről jót vagy semmit. = Muzs. 2001. 9. 45–48., Papp Márta = Parl. 2001. 4. 70–74.
- 409.**
RINGER, Alexander L[othar]
The lives of Kodály. = BulletinKodály. 27. 2002. 1. 25–27.
- 410.**
SALLIS, Friedemann
Kurtág György Hommage à R. Sch. (op. 15d) című művének genealógiájáról. (Ford. Halász Péter.) = Mzene. 2001. 4. 383–394.
- 411.**
SALLIS, Friedemann
The genealogy of György Kurtág's Hommage à R. Sch, op. 15d. = SM. 43. 2002. 3/4. 311–322.
- 412.**
SANTINI, Maria
Liszt. Ti mandero i miei angeli: tutto il racconto della vita e degli appassionati amori del famoso compositore ungherese. Milano, 2002, Simonelli. 255 p.
ISBN 8886792425
- 413.**
SÁROSI Bálint
Bihari János. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 21./
ISBN 963 9433 11 X
- 414.**
SAS Ágnes
Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon. = Ztd. 2001/2002. 2002. 171–233.
- 415.**
SCHMALHAUSEN, Lina
The death of Franz Liszt. Based on the unpublished diary of his pupil Lina Schmalhausen. (Introduced, annotated and ed. by Alan Walker.) Ithaca, N.Y., London, 2002, Cornell University Press. 208 p.
- 416.**
SEARBY, Mike
Ligeti's „third way”: „Non-atonal” elements in the Horn trio. = Tempo. 2001. 216. 16–22.
- 417.**
SEHERR-THOSS, Peter von
György Ligeti's Oper „Le Grand Macabre”. Erste Fassung. Entstehung und Deutung. Von der Imagination bis zur Realisation einer musikalischen Idee. Eisenach, 1998, Karl Dieter Wagner. 381 p. /Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 47./
ISBN 3-88979-079-8
Ism. Kostakeva, Maria = Die Musikforschung. 54. 2001. 2. 207–208.
- 418.**
SÓLYOM György
Kérdések és válaszok. Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában. Budapest, 2000, Akkord.
ISBN 963 9255 04 1
Ism. Batta András: „Elámuló elemzés”. Sólyom György Liszt-könyvéről. = Muzs. 2001. 10. 41–42.
- 419.**
SOMFAI László
A 20. század legnagyobbjai között: Bartók Béla. = „Symphonia Hungarorum”. 184–191.
- 420.**
SOMFAI László
Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában. = Mzene. 2001. 3. 261–274.

- 421.**
SUCHOFF, Benjamin
Béla Bartók: life and work. Lanham, MD, 2001, Scarecrow Press. XI, 327 p.
ISBN 0-8108-4076-6
- 422.**
SUCHOFF, Benjamin
Bartók's „Mikrokosmos”. Genesis, pedagogy, and style. Lanham, Md., Oxford, 2002, The Scarecrow Press. XIV, 185 p.
- 423.**
SUPPAN, Wolfgang
Benjamin Rajeczky und die historische Volksmusikforschung. = SM. 42. 2001. 3/4. 259–278.
- 424.**
SUTTONI, Charles
Unpublished Liszt letters at Yale: the Horowitz papers. = JALS. Vol. 49. 2001. 1–10.
- 425.**
„Symphonia Hungarorum”. Magyarország zene-kultúrájának ezer éve. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban, 2001. március 30. – október 29. (A kiállítást rend., a katalógust szerk. Kárpáti János. A rend. munkatársa Gupcsó Ágnes.) Budapest, 2001, BTM, Magyar Zenetud. és Zenekritikai Társ. 241 p.
ISBN 963 9340 09 X
Ism. Falvy, Zoltán = SM. 43. 2002. 1/2. 207–217., Mesterházi Máté = Mzene. 40. 2002. 1. 107–110.
- 426.**
SZABÓ Balázs
„A mélypont ünnepéye”. Pilinszky és a zene. = Mzene. 40. 2002. 3. 327–338.
- 427.**
SZABOLCSI Bence
Zene, illúzió, nosztalgia. Brahms, Mahler és Kodály. = Muzs. 2001. 1. 20–24.
- 428.**
SZEKERES Kálmán – FARKAS Márta, Sz.
Sugár Rezső. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 22./
ISBN 963 9433 12 8
- 429.**
SZEMERE, Anna
Up from the underground. The culture of rock music in postsocialist Hungary. Pennsylvania, 2001, The Pennsylvania State Univ. Press. 253 p. /Post-communist cultural studies series./
ISBN 0-271-02133-0
- 430.**
SZÉNÁSSY Zoltán
A komáromi induló hőse. Komárno, 2001, KT Kiadó Kft. 152 p. /Közkinceseink./
ISBN 80-8056-262-8
Egressy Béni (1814–1851)
- 431.**
SZENDREI Janka
Magyarországi antifonálé Isztambulban. = Félhold és kereszt. Konferencia és kiállítás a FSZEK-ben 2001. okt. 17. (Szerk. Szabó Ágnes.) Budapest, 2002, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár. 83–88.
- 432.**
SZERZŐ Katalin
Zenei élet a dualizmus korában. = „Symphonia Hungarorum”. 139–150.
- 433.**
SZITHA Tünde
Jeney Zoltán. Budapest, 2002, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 19./
ISBN 963 9433 03 9
- 434.**
SZLABEY Melinda
A Széher úti Dohnányi-hagyaték. = Dohnányi évkönyv 2002. 137–148.
- 435.**
SZLABEY NÉ SZENTES Melinda
A Dohnányi-villa története. = Dohnányi évkönyv 2002. 103–120.
- 436.**
Takács Jenő 100 éves. (Szöcs Géza et al.) Budapest, 2002, Duna TV Rt. 117 p.
- 437.**
Jenő Takács. Festschrift zum 100. Geburtstag. (Hrsg. von Christian Heindl.) Wien, München, 2002, Doblinger. 106 p.
ISBN 3-900695-57-1/ISMN M-012-19181-0
- 438.**
TÁLAS Ernő
Énekes életem. Budapest, 2001, Magánkiadás. 135, 20 p.
ISBN 963-440-321-2
- 439.**
TALLIÁN Tibor
Jegyzetek Kodályról. = Hagyomány, közösség, művelődés. Tanulmányok a hatvanéves Kósa László tiszteletére. (Szerk. Ablonczy Balázs et al.). Budapest, 2002, BIP. 416–429.

440.
TALLIÁN Tibor
Nemzeti Színház, nemzeti opera. = „Symphonia Hungarorum”. 111–126.
441.
TALLIÁN Tibor
A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében. = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. (Szerk. Bónis Ferenc). Budapest, 2001. 26–40.
442.
TALLIÁN, Tibor
Wieviele Geschichten? Probleme der Musikgeschichte in Ost-Mitteleuropa. = Musikwissenschaft an der Schwelle des neuen Jahrtausends. (Hrsg. von P. Macek.) Praha, 2001. 234–240.
443.
TALLIÁN Tibor
Zenetörténetek a régi Magyarországról. = „Symphonia Hungarorum”. 9–14.
444.
TANNER, Mark
The power of performance as an alternative analytical discourse: the Liszt sonata in B minor. = 19th Century Music. 24. 2000/01. 2. 173–192.
445.
TARI Lujza
Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről. Budapest, 1998, Balassi. 176 p.
ISBN 963 506 245 1
Ism. Schell, Csilla = Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. 45. Jg. 2000. 318–319.
446.
TARI Lujza
Népi fúvóshangszer-hatások Kodály Zoltán műveiben. = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. (Szerk. Bónis Ferenc). Budapest, 2001. 202–221.
447.
TARI Lujza
Rajeczky Benjamin, a népzene-tudós. = Mzene. 2001. 3. 235–260.
448.
TARI Lujza
Signalmelodien als gemeinsame Zeichen der Gesellschaft. = Signs, music, society III. European Journal for Semiotic Studies. Vol. 14. 2002. 1/2. 289–314.
449.
TARI Lujza
Zenetörténet – Népzene. = Magyar kódex 6. (Főszerk. Szentpéteri József). Budapest, 2001. 236–241.
450.
TÁTRAI Vilmos
Hegedűszó alkonyatban. (Sajtó alá rend. Tátrai Zsuzsanna és ifj. Tátrai Vilmos.) Budapest, 2001, Klasszikus és Jazz. 400 p.
ISBN 963 00 7982 8
Ism. Breuer János: Kész a leltár? = Zenekar. 8. 2001. 5. 33–34.
451.
TORKEWITZ, Dieter
Choralist und Aura im späten 19. Jahrhundert. Über eine wenig bekannte Sammlung von (Klavier-) Chorälen Franz Liszts. = Musiktheorie. 16. 2001. 3. 249–259.
452.
TOSSER, Grégoire
Links and ligatures: György Kurtág's Ligatura-message to Frances-Marie (The answered unanswered question), op. 31b. = SM. 43. 2002. 3/4. 439–449.
453.
UJFALUSSY József
Dohnányi Ernő emlékére születésének 125. évfordulóján. = Dohnányi évkönyv 2002. 25–27.
454.
UJFALUSSY József
Magyarországi kottacímlapok a XIX. század második felében. = Ars Hungarica. 29. 2001. 1. 215–218.
455.
VÁRKONYI Ágnes, R.
A Dohnányi-kert Budán. = Dohnányi évkönyv 2002. 121–136.
456.
VÁRNAI Ferenc
Egy hegedűvirtuóz zeneszerző. Csermák Antal kora és életútja. Veszprém, 2001, Csermák A. Zeneiskola. 68 p.
ISBN 963-00-6560-6
457.
VÁZSONYI Bálint
Dohnányi Ernő. (2. kiad.) Budapest, 2002, Nap Kiadó. 379 p.
ISBN 963-9402-24-9
Ism. Gombos László = Dohnányi évkönyv 2002. 191–194., Devich Márton: Hangjegyekkel játszó tünemény. = Heti válasz. 2. 2002. 46. 45–46.

- 458.**
VÉKÁS Lajos
Joseph Haydn „szerződésszegései” és a modern szerzői jogvédelem kezdetei. = Magyar tudomány. 2002. 4. 394–401.
- 459.**
VIKÁRIUS László
Komponálás szavakkal és szótlánul. Gémesi Géza és Kondor Ádám műveiről. = Muzs. 2002. 11. 33–38.
- 460.**
VIKÁRIUS László
Musikalische Botschaften für eine junge Frau? Béla Bartók's Meraner Variationen für Klavier. = Meran und die Künstler. Musiker, Maler, Poeten in einem Kurort. 1880–1840. (Ed. Kontschieder Ewald.) Bozen, 2001. 99–112.
A kötet olasz fordításban is megjelent
- 461.**
VIKÁRIUS László
A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál. = Ztd. 2001/2002. 2002. 235–257.
- 462.**
VIKÁRIUS László
Új század, új nemzedék (1900–1918). = Magyar kódex 5. (Főszerk. Szentpéteri József). Budapest, 2001. 241–249.
- 463.**
WAGNER, Manfred
Franz Liszt. Sein Werk – Sein Leben. Wien, 2000, Holzhausen. 256 p. /Musikerportraits, Bd. 6./ ISBN 3-85493-019-4
Ism. Budde, Elmar = ÖMZ. 56. 2001. 11/12. 81–82.
- 464.**
WALKER, Alan
Ernst von Dohnányi (1877–1960): a tribute. = HQu. 43. 2002. 165. 119–140.
- 465.**
WILLIAMS, Alan E.
György Kurtág and the open work. = HQu. 42. 2001. 163. 136–146.
- 466.**
WILLIAMS, Alan E.
Music theatre and presence in some works of György Kurtág. = SM. 43. 2002. 3/4. 359–370.
- 467.**
WILLMANN, Roland
Gebannte Zeit. Studien zum Klavierkonzert György Ligetis. = SM. 42. 2001. 3/4. 391–472.
- 468.**
WILLSON, Rachel Beckles
Bolgár ritmus és testtelenné válása A Bornemisza Péter mondásaiban. (Ford. Schiller Mariann.) = Mzene. 40. 2002. 1. 47–57.
Bartók Béla, Kurtág György
- 469.**
WILLSON, Rachel Beckles
Bulgarian rhythm and its Disembodiment in The sayings of Péter Bornemisza, op. 7. = SM. 43. 2002. 3/4. 269–280.
Kurtág György
- 470.**
ZENCK, Martin
Beckett after Kurtág: Towards a theory of theatricality of a non-theatrical music. = SM. 43. 2002. 3/4. 411–420.
- Egyházi zene**
- 471.**
Cantus Planus. Papers read at the 9th meeting Esztergom & Visegrád, 1998. (Ed. by László Dobszay.) Budapest, 2001, Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology. 646 p.
ISBN 963 7074 77 5
Részletezése külön
- 472.**
ALMÁSI István
Kántorképzésünk tanulságai és távlatai. = MEZ. 2000/01. 2/3. 397–402.
- 473.**
ANTAL József
Énekek Szent Gellértről. = A szentisztelet. (Szerk. Barna Gábor.) Szeged, 2001, SZTE Néprajzi Tanszék. 51–57.
- 474.**
BAROFFIO, Giacomo
I corali della chiesa di S. Michele di Stroncone. = CP. 1998. 2001. 1–8.
- 475.**
BÓDISS Tamás
Csomasz Tóth Kálmán himnológiai öröksége. Az 1948-as magyar református énekeskönyv szerkesztési munkáinak megindulása, elvi alapvetése. = MEZ. 2000/01. 2/3. 229–235.

- 476.**
BÓDISS Tamás
A zsoltár a református gyülekezeti éneklésben és egyházzeneben. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 267–274.
- 477.**
BOYCE, James J.
Newly-discovered manuscripts for an old tradition: The Salamanca Choirbooks. = CP. 1998. 2001. 9–28.
- 478.**
BREKO, Hana
Zur Frage des Entstehungs- und Verwendungskontextes von Codex MR 70 der Zagreber Metropolitanbibliothek. = CP. 1998. 2001. 29–44.
- 479.**
BREWER, Charles E.
The antiphon cycle from the Canticum Canticorum in Vyšší Brod, 1 VB 42. = CP. 1998. 2001. 97–118.
- 480.**
CALDWELL, John
Do we still need „liturgy”? = CP. 1998. 2001. 585–592.
- 481.**
A Caeremoniale episcoporum (1600) az egyházzenéről. (Közread. Enyedi Pál, ford. Földváry Miklós István). = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 481–486.
- 482.**
CRAWFORD, David
Renaissance liturgical imprints: a census. = CP. 1998. 2001. 593–609.
- 483.**
CSOMÓ Orsolya
Húsvéti processziók a zágrábi székesegyházban. = MEZ. 2000/01. 2/3. 287–318.
- 484.**
CSOMÓ Orsolya
Procesije velikog petka u zagrebackoj katedrali. = Medunarodni znanstveni simpozij Muka kao nepresusno nadahnuce kulture (2000, Zadar) Zagreb 2001, Udruga Pasionaska bastina 305–318.
- 485.**
CSOMÓ Orsolya
A Szent Kereszt-ünnepek processziói Zágrábban. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 11–13.
- 486.**
CZAGÁNY Zsuzsa
Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/B., Praha. Sanctorale, Commune, Sanctorum. (Red. László Dobszay.) Budapest, 2002, MTA Zenetudományi Intézet. 304 p. ISBN 963 7074 80 5
- 487.**
CZAGÁNY Zsuzsa
Verbum-caro-antifónák az európai zsolozsmarepertoárban. = Ztd. 2001/2002. 2002. 163–170.
- 488.**
CZERNIN, Martin
Reste liturgisch-musikalischer Handschriften in der Fragmentensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. = CP. 1998. 2001. 45–69.
- 489.**
DÁVID István
Kiegészítések és következtetések Dávid László „Az éneklőszék” című cikkéhez. = MEZ. 2000/01. 4. 435–438.
- 490.**
DÁVID László
Az éneklőszék. = MEZ. 2000/01. 4. 431–434.
- 491.**
DÉRI Balázs
„Jesu, meine Freude”. Szövegábrázolás Bach korálfeldolgozásaiban. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 461–480.
- 492.**
DÉRI Balázs
A részek és az egész. Prudentius Cathemerinon című himnuszciklusának szerkezete. /Apolló könyvtár 22./ Budapest, 2001, Argumentum. 228 p. ISBN 963 446 167 0
- 493.**
DOBSZAY László
Korunk egyházzenei problémái – magyar tükrökben. = MEZ. 2000/01. 1. 3–22.
- 494.**
DOBSZAY László
A közös zenei örökség sorsa a XXI. században. = MEZ. 2000/01. 2/3. 163–173.
- 495.**
DOBSZAY László
Liturgical polyphony in the medieval Hungary = Un millenio polifonia liturgica tra oralita e scrittura. A cura di Giulio Cattin, F. Alberto Gallo. Bologna, 2002, Societa Editrice il Mulino. 173–185.

- 496.**
DOBSZAY, László
Ordo antiquus: the „Tridentine” movement and reform of the reform. = Sacred music. 128. 2001. 3. 11–30.
- 497.**
DOBSZAY László
Psalmorum melodia. Budapest, 2002, LFZE Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság. 34 p.
- 498.**
DOBSZAY László
Responsoria de psalmista. Budapest, 2002, LFZE Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság. 134 p.
- 499.**
DOBSZAY László
Szent Benedek Regulájának zenetörténeti jelentősége. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 389–396.
- 500.**
DOBSZAY László
A zsolnárok elrendezése a zsolozsmaimádságban. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 229–247.
- 501.**
DOBSZAY, László–GILÁNYI, Gabriella [et al.]
G-mode responsories in Old Roman chant. = CP. 1998. 2001. 339–385.
- 502.**
DYER, Joseph
Tropis semper variantibus: compositional strategies in the offertories of Old Roman chant. = CP. 1998. 2001. 387–414.
- 503.**
EBEN, David
O mulier / Vade mulier – lösen eines „Antiphonenknoten”. = CP. 1998. 2001. 119–126.
- 504.**
ECSEDI Zsuzsa
A zsolná az evangélikus egyház liturgikus zenéjében. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 259–266.
- 505.**
Énekeskönyv magyar reformátusok használatára. Budapest, 2001, Kálvin. 733 p.
ISBN 963 300 866 2
- 506.**
ENGELS, Stefan
Die Handschrift Michaelbeuern Man. cart. 1 (Varia, um 1500). Ein wichtiger Zeuge der monastischen Liturgie in Salzburg. = CP. 1998. 2001. 59–69.
- 507.**
EPERJESSY Ernő
Magyar szentek énekei egy XIX. századi horvát kéziratos énekes könyvben. = A szenttiszelet. (Szerk. Barna Gábor) Szeged, 2001, SZTE Néprajzi Tanszék. 58–79.
- 508.**
FARKAS Zoltán
Liturgia, emlék, reliktum. A gregorián dallam a bécsi klasszikus misében. = MEZ. 2000/01. 2/3. 237–262.
- 509.**
FEKETE Csaba
Bencédi Székely István és a Vizsolyi Biblia öt psalmusa. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 417–426.
- 510.**
FEKETE Csaba
Nánási neumák. Hajdúnánás Öreg graduáljának bejegyzései. = MEZ. 2000/01. 2/3. 187–204.
- 511.**
FEKETE Csaba
Óbudai (?) neumák. A Ráday Könyvtár Öreg graduáljának bejegyzései. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 35–45.
- 512.**
FEKETE Csaba
Az Öreg graduál első zsolnájának forrásáról. = Magyar nyelv. 2002. 3. 329–335.
- 513.**
FEKETE Csaba
Szakaszolt zsolná az Öreg graduálban. = MEZ. 2000/01. 4. 419–430.
- 514.**
FEKETE Károly, ifj.
A lelkipásztor zenei műveltségének jelentősége. = MEZ. 2000/01. 1. 23–30.
- 515.**
FERENCZ István
Egy unitárius passió-kézirat. = MEZ. 2000/01. 2/3. 215–220.
- 516.**
FERENCZI Ilona
A csiksomlyói töredék mint reformációs emlék. = Palócföld. 47. 2001. 6. 521–525.
- 517.**
FERENCZI Ilona
Hogyan tovább? – Még mindig az evangélikus énekeskönyv jövőjéről. = Lelkipásztor. Evangélikus lelkészi szakfolyóirat. 76. 2001. 102–108.

- 518.**
FERREIRA, Manuel Pedro
Braga's invitatory tones. = CP. 1998. 2001. 127–150.
- 519.**
FÖLDVÁRY Miklós István
„Istenünk tornácaiban”. Az osztott templomtér jelentőségéről. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 171–182.
- 520.**
FÖLDVÁRY Miklós István
Ordináriuskönyvek Magyarországon. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 397–415.
- 521.**
HAFENSCHER Károly
Zsoltárok az evangélikus istentiszteleten. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 255–258.
- 522.**
HAGGH, Barbara
Aurelian's library. = CP. 1998. 2001. 271–300.
- 523.**
HANKELN, Roman
Antiphonen süddeutscher Heiligenoffizien des Hochmittelalters. = CP. 1998. 2001. 151–172.
- 524.**
HARRIS, Simon
The fourteenth-century akolouthiae. = CP. 1998. 2001. 449–478.
- 525.**
HOLLAI Keresztély
A XVI. századi énekes zene szolmizációja. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 15–34.
- 526.**
HOPPÁL Péter
XVII–XIX. századi kéziratos énekeskönyvek a Homoród- és Küküllő-menti unitárius parókiákon. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 427–430.
- 527.**
HORNBY, Emma
Two expressions of a single idea: using the eighth-mode tracts to describe the relationship between Old Roman and gregorian chant. = CP. 1998. 2001. 415–429.
- 528.**
Hozsanna! Teljes kottás népénekeskönyv. A Harmat-Sík „Szent vagy, Uram!” énektár énekeivel, kibővítve más régi és újabb magyar és gregorián dallamokkal, valamint a szentmise olvasmányközi énekeivel. A liturgikus reform alapján átd. és bőv. 14. kiad. (Szerk. Bárdos Lajos, Werner Alajos.) Budapest, 2001, Szt. István Társ. 528 p. ISBN 963 361 254 3
- 529.**
The Istanbul Antiphonal. About 1360. (Ed. by Janka Szendrei.) Budapest, 2002, Akadémiai Kiadó. 304 p. /Musicalia Danubiana, ISSN 0230-8223, 18./ ISBN 963 05 7858 1
Az Isztambuli antifonále c. mellékletben a tanulmányok magyar nyelven. A tanulmányokat írta Czigler Mária, Dobszay László, Szendrei Janka és Wehli Tünde. – 2. kiad. – 78 p., 6 t. – ISBN 963 05 7856 5 ua. angolul: ISBN 963 05 7857 3
- 530.**
IVANCSÓ István
Egy ki nem adott irmologion. = MEZ. 2000/01. 2/3. 221–228.
- 531.**
KARASSZON Dezső
Homo Christianus – Homo humanus. Gárdonyi Zoltán Bipartitájának biblicitása. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 93–112.
- 532.**
KARP, Theodore
An unknown late Medieval chant fragment. = CP. 1998. 2001. 173–188.
- 533.**
KECSKÉS Mónika
Négy Mária-antifóna liturgikus alkalmazásának történetéből, I. = MEZ. 2000/01. 2/3. 175–186.
- 534.**
KELEMEN Áron
„Psallite sapienter”. A Regula Benedicti liturgikus ágendájának keleti és nyugati forrásai. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 339–388.
- 535.**
KISS, Gábor
Contrafactum – theoria contra factum. = CP. 1998. 2001. 189–207.
- 536.**
KLAPER, Michael
Die Neumen in einem Evangeliar des 9. Jh. (Paris, BN, Lat. 268) – zu einer bislang unbeachtet gebliebenen Quelle für Sequenz und Prosula. = CP. 1998. 2001. 209–222.
- 537.**
KRISTÓFI János Zsigmond
Levéltári adatok Nagyvárad XVIII. századi egyházzenei életéhez. = MEZ. 2000/01. 2/3. 279–286.

- 538.**
KRISTÓFI János Zsigmond
Egy elfeledett ájtatosság: a negyvenórai ima. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 205–208.
- 539.**
KURTA József
Kántorok bejegyzései az Őreg graduál erdélyi példányaiban. = MEZ. 2000/01. 2/3. 205–213.
- 540.**
LÁSZLÓ Ferenc
A Kalotadámosi korálkönyv (1838). = Mzene. 40. 2002. 2. 237–249.
- 541.**
LINGAS, Alexander
The first antiphon of Byzantine chatedral rite matins: from popular psalmody to kalophonia. = CP. 1998. 2001. 479–500.
- 542.**
MARTANI, Sandra
Beobachtungen zum ekphonetischen Notationssystem eines Evangelienlektionars aus dem 12. Jahrhundert (Vind. suppl. gr. 128). = CP. 1998. 2001. 501–524.
- 543.**
MUCKENHAUPT Erzsébet
A csíksomlyói Ferences Könyvtár kincsei. Könyvleletek 1980–1985. Budapest, Kolozsvár, 1999, Balassi, Polis.
ISBN 963-506-257-5
Ism. Kilián István = Helikon. 2001. 1. 131–132.
- 544.**
NOWACKI, Edward
The modes of the Old Roman mass proper: what kind of glue? = CP. 1998. 2001. 431–448.
- 545.**
PETERSEN, Nils Holger
Sedit angelus ad sepulchrum: reading the words and music of a processional easter chant. = CP. 1998. 2001. 611–624.
- 546.**
PETROVICS, Danica
A zsolttár a szerb ortodox egyház liturgikus gyakorlatában. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 249–254.
- 547.**
PISCHLÖGER, Maria
Neumierte Katabasiai in der späten bulgarischen, orthodoxen Gesangspraxis des XIX.–XX. Jahrhunderts. = CP. 1998. 2001. 525–539.
- 548.**
RAUSCH, Alexander
Der österreichische „Zisterzienser“-Tonar aus dem 12. Jahrhundert. = CP. 1998. 2001. 301–326.
- 549.**
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára
Adatok az újlaki és a tabáni plébániatemplom zenei életéhez a XVIII. században. = MEZ. 2000/01. 2/3. 263–278.
- 550.**
RINGUE, Jean-Marie
Az egyházzene helyszínei a századok folyamán. (Ford. Martin Judit). = MEZ. 9. 2001/02. 2. 183–192.
- 551.**
ROSNER Zsolt
Kántorok XVIII. századi elődei. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 61–66.
- 552.**
RUNGWALD, Eva
Parallelism in office antiphons of the 1st and the 3rd mode. = CP. 1998. 2001. 223–235.
- 553.**
SÁNDOR Ildikó
A nagydobronyi paraszt-ecclesiola énekhagyományja. = MEZ. 9. 2001/02. 3/4. 431–460.
- 554.**
SÁPHY Szilvia
A passióéneklés a protestáns felekezetek nagyheti liturgiájában. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 47–60.
- 555.**
SCHIER, Volker
Musik im rituellen Kontext: die Messe zur Nürnberger Heiltumsweisung. = CP. 1998. 2001. 237–251.
- 556.**
SCHIØDT, Nanna
From idea to perception with a specific view on the Akathistos hymn. = CP. 1998. 2001. 541–562.
- 557.**
SEFCSIK Zsolt
Johann Nepomuk Hummel egyházzeneje. = MEZ. 2000/01. 2/3. 353–360.
- 558.**
SNOJ, Jurij
Historia cantiorum in the Antiphonary from Kranj. = CP. 1998. 2001. 253–270.

559.

SZENDREI Janka

„Laetabitur deserta”. Itáliai repertoárdarabok a közép-európai gregoriánumban. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 193–204.

560.

SZENDREI, Janka

Mittelalterliche Choralhandschriften in Istanbul. = CP. 1998. 2001. 71–95.

561.

SZENDREI, Janka

„Oralita” und „scrittura” im Lichte einer Genealogie-Aufzeichnung. = Un millennio di polifonia liturgica tra oralita e scrittura. (A cura di Giulio Cattin, F. Alberto Gallo). Bologna 2002, Societa editrice il Mulino. 161–172.

562.

SZENDREI, Janka

Source research in Hungary after 1970. = „Fragments ne pereant”. Recupero e studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali riutilizzati in legature. (A cura di Mauro Perani, Cesarino Ruini). Ravenna, 2002, Longo. 141–155.

563.

SZENDREI, Janka

Staff notation of gregorian chant in Polish sources from the twelfth to the sixteenth century. = Notae musicae artis: Musical notation in Polish Sources 11th–16th Century. (Ed. by Elżbieta Witkowska-Zarembo). Cracow, 2001, Musica Iagellonica. 187–281.

564.

SZENDREI Janka

Ungarorum Symphonia. = Közgyűlési Előadások 1999. (Szerk. Glatz Ferenc.) Budapest, 2002, Magyar Tudományos Akadémia. 83–88.

565.

TROELSGRÅD, Christian

What kind of chant books were the Byzantine Sticheraria? = CP. 1998. 2001. 563–574.

566.

ULLMANN Péter

Zsoltárok a katolikus liturgiában. = MEZ. 2000/01. 2/3. 382–386.

567.

VESELOVSKÁ, Eva

Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava. Bratislava, 2002, Slowakisches Nationalmuseum–Mu-

sikumuseum 134 p. /Musaeum Musicum/

ISBN 80-8060-093-7

568.

WATZATKA Ágnes

Engeszer Mátyás. = MEZ. 2000/01. 2/3. 337–352.

569.

WATZATKA Ágnes

A Szent Mártonról címzett pozsonyi Egyházi Zeneegyesület a XIX. században. = MEZ. 9. 2001/02. 2. 209–228.

570.

WEBER, Jerome F.

Early recordings of gregorian chant. = CP. 1998. 2001. 625–628.

571.

WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta

Historical thinking in music theory around 1450. = CP. 1998. 2001. 327–337.

572.

WOLFRAM, Gerda

Fragen der Kontinuität zwischen antiker und byzantinischer Musiktheorie. = CP. 1998. 2001. 575–584.

Népzene

573.

ÁG Tibor

Csináltassunk hírharangot. Nyitra-vidéki népbaldák. Dunaszerdahely, 2001, Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmány. 313 p. /Gyurcsó István Alapítvány könyvek, 22./

ISBN 80-89001-12-2

Azonos címen megjelent 2 CD is.

574.

BALOGH Elemér

Sárhidai nóták. (A dallamokat lejegyezte és szerk. Paksa Katalin.) Zalaegerszeg, 2002, Zala Megyei Levéltár. 328 p. /Zalai gyűjtemény, ISSN 0133-5499, 53./

ISBN 963 7226 43 5

575.

BÁRDOS Lajos

101 magyar népdal. (Karácsony Sándor és Mathia Károly közreműködésével szerk. Bárdos Lajos. Átn. és előszóval ellátta Kodály Zoltán.) Budapest, 2002, Polifon. 128 p. /Musica Antiqua Hungarica 5./

Reprint kiadás

576.

BARSÍ Ernő

Daloló Bükkalja. [Győr] 2001, Hazánk. 403 p.

ISBN 963 7586 67 9

577.

BERECZKY, János

Die ersten zwei Sammelreisen Kodálys und Sommerabend. „...in der Suche nach dem eigenen Ton unserer Nation“. = SM. 43. 2002. 1/2. 109–133.

578.

BERECZKY János

Ilmari Krohn hatása a magyar népzeneudományra. = Ztd. 2001/2002. 2002. 1–105.

579.

BERECZKY János

„Ilmari Krohn volt legjobb ösztönzőnk és példaképünk“. = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról. (Szerk. Bónis Ferenc). Budapest, 2001. 185–201.

580.

BERECZKY János

Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen. Jyväskylä, 2001, Jyväskylän Yliopisto. 198 p. /Jyväskylä studies in the arts, ISSN 0075-4633, 80./

ISBN 951-39-1114-4

581.

BERECZKY János

Die Wirkung von Ilmari Krohn auf die ungarische Volksmusikforschung. = The Finnish Kodály Center Yearbook 2001–2002. (Ed. M. Vainio.) Jyväskylä, 2002. 7–20.

582.

BERECZKY János

Mit tanult Kodály Ilmari Krohntól? = A Magyar Kodály Társaság hírei. 24. 2002. 2. 28–33.

583.

BERLÁSZ Melinda

Dincser Oszkár kutatásai a „Pátria“-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–44). = Ztd. 2001/2002. 2002. 121–144.

584.

M. Bodon Pál 1907. évi Csík megyei népzene-gyűjtése. (Szerk. Itzész Mihály és Olsvai Imre. Bev. tanulmány Olsvai Imre.) Kecskemét, 2001, Kodály Intézet. 67 p.

ISBN 963 7295 26 7

Részletezése külön

585.

Corpus Musicae Popularis Hungaricae X. / A Magyar Népzene Tára X. Népdaltípusok 5. (Ed. Katalin Paksa, Imre Olsvai.) Budapest, 1997, Balassi. 1208 p.

Ism. Cerabasic, Naila = Yearbook for Traditional Music. Vol. 33. 2001. 169–170.

586.

CZÖVEK Judit

Ha mi meghalunk... Zoborvidéki virrasztóénekek. Pozsony, 2002, Kalligram. 205 p.

ISBN 80-7149-478-X

587.

CSAJÁGHY György

A magyar népzeneudomány és az őstörténet összefüggései. = Turán. 4. 2001. 1. 59–70.

588.

CSORBA János

Bár emlékezete maradjon meg... (Szerk. és sajtó alá rend. Sebő Ferenc. A CD mell. összeáll. Pávai István.) Budapest, 2001, Magyar Könyvklub. 274 p.

ISBN 963 547 304 4

589.

DEZSŐ László

Nyelvi és metrikai típusok a régi magyar népdal verselésének és dallamának jellemzésében. = Magyar nyelvőr. 2001. 2. 203–224.

590.

DOMOKOS Mária

The Academic Workshop of Hungarian Folk Music Research. = Ethnology in Hungary. Institutional Background. Budapest 2001, European Folklore Institute 69–76.

591.

DOMOKOS Mária

Pál Péter Domokos. = Hungarian heritage. 3. 2002. 1/2. 69–71.

592.

DOMOKOS Mária

Gáspár Simon Antal halottas énekei. = Lélek, halál, túlvilág. (Ed. Pócs Éva.) Budapest, 2001, Balassi. 383–395.

593.

DOMOKOS Mária

Zoltán Kallós. = Hungarian heritage. 3. 2002. 1/2. 72–74.

- 594.**
DOMOKOS Mária
A magyar népzene összkiadása és a Magyar Tudományos Akadémia. = Honismeret. 29. 2001. 5. 34–39.
- 595.**
DOMOKOS Mária
Népzene-tudomány és népzenei mozgalmak a harmincas években. = A falukutatás fénykora (1930–1937). Szerk. Pölöskei Ferenc. Budapest, 2002, Orsz. Pedagógiai Könyvtár és Múzeum. 130–136.
- 596.**
A duda, a furulya és a kanásztülok. A magyar hangszeres zene folklórja. (Szerk. Agócs Gergely. A szerk. munkatársa Szökéné Károlyi Annamária.) Budapest, 2001, Planétás. 527 p. /Jelenlévő múlt, ISSN 1417-5932/
ISBN 963 9014 87 7
- 597.**
ERDÉLYI Zsuzsanna
Aki ezt a imádságot... Élő passiók. (A zenei lejegyzéseket Ardian Ahmedaja, Károly S. László, Kubinyi Zsuzsa végezte.) Pozsony, 2001, Kalligram. 310 p.
ISBN 80-7149-292-2
- 598.**
Fonográf-felvételek Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtéséből. (Szerk. Rudasné Bajcsay Márta.) Budapest, 2001, Balassi, Magyar Néprajzi Társaság. 1 CD.
Ism. Domokos Mária: Kodály Zoltán Nagyszalontai gyűjtése CD-én. = Zeneszó. 2001. 10. 15–16.
- 599.**
GRIN Igor
Szerb népi énekek. Debrecen, 2001, KLTE. 310 p. /Studia folkloristica et ethnographica, ISSN 0138-9882, 43./
ISBN 963 472 525 2
- 600.**
GRYNAEUS Tamás
Incantationes. Énekelt varázsigék. = „Nyisd meg, Uram, szent ajtódat...”. Köszöntő kötet Erdélyi Zsuzsanna 80. születésnapjára. (Szerk. Barna Gábor). Budapest, 2001, Szent István Társulat. 91–112.
- 601.**
HANKÓ GYÖRGYNÉ PAKSI Márta
Szentés és környéke népzeneje és néptánca a XX. században. Szentes, 2002, Zöldág Mozgáskultúra és Sport Egyesület. 270 p.
ISBN 963 440 509 6
- 602.**
Jókedvű a honvéd. Katonanóták, menetdalok. (Dalvál. és szerk. Soós Sándor.) Budapest, 2001, Zrínyi Kommunikációs Szolgáltató Kft. 50 p.
ISBN 963-327-350-1
- 603.**
Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése. (Sajtó alá rend. és szerk. Szalay Olga, Rudasné Bajcsay Márta.) Budapest, 2001, Balassi, Magyar Néprajzi Társaság. 639 p. /Magyar népköltési gyűjtemény, ISSN 0864-4581, Ú. f. 15./
ISBN 963 506 408 X
Ism. Eősze László = Mzene. 2001. 4. 465–467., Dalos Anna: Törlesztések. = Muzs. 2002. 6. 38–40., Eősze, László = SM. 43. 2002. 1/2. 205–207.
- 604.**
KOVALCSIK Katalin
A folklórzenészek, a hagyományörzők és az „elektromos cigányok”. = Cigány néprajzi kutatások Közép- és Kelet-Európában. (Szerk. Bódi Zsuzsa). Budapest, 2001, Magyar Néprajzi Társaság 130–142.
- 605.**
KOVALCSIK Katalin
A folklórzenészek, a hagyományörzők és az „elektromos cigányok”. = Barátság. 2002. 4. 3511–3514.
- 606.**
KOVALCSIK Katalin – BOROS Lóránd
Rudárnak lenni. Egy romániai etnikai csoport identitásának megközelítései. = Pro minoritate. 2000. 151–156.
- 607.**
KOVALCSIK Katalin – KONRÁD Imre – IGNÁCZ János
Aminy ku putyere = Bátor emberek. Beás cigány történetek, szokáselbeszélések és mesék iskolás gyermekek számára. Pécs, 2001, Gandhi Közalapítványi Gimnázium és Kollégium. 259 p.
ISBN 963 00 6142 2
- 608.**
KŐVÁRI Réka
A kézdialmás betlehem-játék. = MEZ. 2000/01. 1. 31–48.

- 609.**
KRIZA, Ildikó
Sin and punishment in folk ballads. = ActaEthn Hung. 47. 2002. 1/2. 51–59.
- 610.**
LAMI István
Erdő, erdő, sötét erdő. Magyarországi szlovák népballadák és szokásdalok. (A dallamokat lejegyezte Sára Ferenc, Manning György.) Miskolc, 2001, Felsőmagyarország. 377 p.
ISBN 963 9280 35 6
- 611.**
LÁZÁR Katalin
Gyertek, gyertek játszani! 1/1. A népi játékok elmélete. 2. Válogatás erdélyi és moldvai játékokból. Budapest, 2002, Eötvös József Kiadó. 258 p.
ISBN 963 9316 43 1
- 612.**
LÁZÁR Katalin
Magyar népi játékok nemzeti párhuzamai az MTA Zenetudományi Intézet játékgyűjteményében. = Ztd. 2001/2002. 2002. 145–162.
- 613.**
LÁZÁR Katalin
Gyertek, gyertek játszani, 1. Budapest, 2002, Eötvös. 258 p.
ISBN 963 9316 43 1
- 614.**
LÁZÁR Katalin
Kossuth Lajos a dalszövegekben. = Honism. 30. 2002. 6. 49–56.
- 615.**
LÁZÁR, Katalin
Rahvamuusika Tänapäeva Ungaris. = Pärimusmuusika muutuvus ühiskonnas. (Eds T. Ojamaa, I. Rüütel) Tallin, 2002, Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond. 205–211.
- 616.**
Lement a vacsoracsillag. Bartók Béla születésének 120. évfordulója alkalmából. Válogatás az 1910-es év nagymegyeri gyűjtéséből. (Összeáll. Ág Tibor.) Dunaszerdahely, 2001, Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya. 104 p. /Gyurcsó István Alapítvány könyvek, 20./
ISBN 80 89001 09 2
- 617.**
LÜKŐ Gábor
Zenei anyanyelvünk. Válogatott zenei tanulmányok. Budapest, 2002, Táton. 543 p. /Lükő Gábor művei, 3./
ISBN 963 206 028 8
- 618.**
MAKOLDI Sándorné
A tömlősiptól a medvealakoskodókig. = Turán. 4. 2001. 1. 71–75.
Kozák József „Sípbal, dobbal avagy a mági-kus duda” c. cikkéhez.
- 619.**
Moldvai hangszeres dallamok. Sültün, kobzon, hegedün. (Szerk. Balogh Sándor. Társszerk. Bolya Máttyás, Gelencsér Ágnes. Szerzőtársak Bolya Máttyás et al.) Budapest, 2001, Etnofon. 178 p. + CD. /Az Óbudai Népzenei Iskola kiadványsorozata, ISSN 1587-7264./
ISBN 963-00-6703-X
- 620.**
MÓSER Zoltán
Kodály és Bartók. Fonográf, vándorbot és zongora. = Heti válasz. 2. 2002. 32. 44–45.
- 621.**
Music, language and literature of the Roma and Sinti Berlin. (Hrsg. von Max Peter Baumann.) Berlin, 2000, VWB. 528 p. /Intercultural Music Studies, 11./
ISBN 3-86135-642-2
Ism. Schedtler, Susanne = Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. Jg. 47. 2002. 254–256.
- 622.**
Music, politics, and war. Views from Croatia. (Ed. by Svanibor Pettan.) Zagreb, 1998, Institute of Ethnology and Folklore Research. 215 p.
Ism. Kovalcsik, Katalin = ActaEthnHung. 47. 2002. 3/4. 461–462.
- 623.**
NAGY Iván
A csallóközi dudáshagyomány. Pozsony, 2002, Kalligram. 213 p. /Csallóközi kiskönyvtár./
ISBN 80-7149-498-4
- 624.**
„Ott hul éltek vala a magyarok...”. Válogatás az észak-moldvai magyarság népi emlékezetének kincsestárából (Szerk. Harangozó Imre. A kötet zenei anyagát vál. ... Domokos Mária. A szerk. mtársa Piro Krisztina.) Újkígyós, 2001, Ipolyi Arnold Népfőiskola. 320 p.
ISBN 963 85366 4 0

- 625.**
PAKSA Katalin
Mária-énekek a magyar néphagyományban. = Boldogasszony. Szűz Mária tisztelete Magyarországon és Közép-Európában. (Szerk. Barna Gábor). Szeged, 2001, [SZTE] Néprajzi Tanszék. /Szegedi vallási néprajzi könyvtár, 7./ 218–231.
ISBN 963-482-532-X
- 626.**
PAKSA Katalin
Magyar népzene-történet. Budapest, 1999, Balassi. 286 p.
ISBN 963-506-280-X
Ism. Berlász Melinda: A magyar népzene történeti „korszakai”: Magyar népzene-történet. Paksa Katalin kötetéről. = Muzs. 2001. 4. 34–35.
- 627.**
PAKSA Katalin
Magyar népzene-történet. Budapest, 2002, Balassi. 286 p.
ISBN 963-506-503-5
- 628.**
PAKSA Katalin
Miért és hogyan adjunk közre népzene-t? Olsvai Imre munkássága és A Magyar Népzene Tára szöveggyűjtemény. = Ethn. 112. 2001. 1/2. 203–212.
- 629.**
PAKSA, Katalin
New regional features in the Hungarian new-style songs. = SM. 43. 2002. 1/2. 93–107.
- 630.**
PAKSA Katalin
Ungari uue stiili laulude regionaalsed iseärasused. = Pärimusmuusika muutuvus ühiskonnas. (Eds T. Ojama, I. Rüütel) Tallin, 2002, Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond. 45–57.
- 631.**
PATSEAS, Michalis
The Kodály concept in the century of globalization. = BulletinKodály. 27. 2002. 1. 3–8.
- 632.**
PÁVAI István
Barozda, 1976–2001. Csíkszereda, 2001, Alutus. 137 p.
ISBN 973-99756-8-2
- 633.**
PÁVAI István
The folk music of the Moldavian Hungarians. = Hungarian Heritage. 2002. 1/2. 42–48.
- 634.**
PÁVAI Réka
Hunyad megyei adatközlők Budapesten. Bartók Béla 1914-es előadása. = Mzene. 40. 2002. 3. 313–326.
- 635.**
PETHŐ Csilla
„Spieln Zigeuner lustig Liedel”. A magyar szórakoztató zene és a cigányzenészek külföldi recepciója a 19. században. = Mzene. 40. 2002. 1. 73–80.
- 636.**
PETTAN, Svanibor
Roma muzsikuskos Koszovóban: kölcsönhatás és kreativitás. (Rom musicians in Kosovo: interaction and creativity.) (Ed. Kovalcsik Katalin.) Budapest, 2002, MTA Zenetudományi Intézet. 339 p. /Európai cigány népzene, ISSN 0133-6126, 5./
ISBN 963 7074 81 3
- 637.**
RÉGER Zita
Cigány gyermekvilág. Olvasókönyv a cigány gyermekfolklórból. (Szerk. Kassai Ilona, Kovalcsik Katalin.) Budapest, 2002, L'Harmattan. 218 p. /Szöveg és emlékezet, ISSN 1588-4740./
ISBN 963 86187 8 7
- 638.**
RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Hangfelvétel és lejegyzés eltérése Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtésében. = Ztd. 2001/2002. 2002. 107–120.
- 639.**
RUDASNÉ BAJCSAY Márta – SZALAY Olga
Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése. = Honismeret. 30. 2002. 6. 8–11.
- 640.**
SÁPY Szilvia
„Diktálás énekek” Vámosoroszi temetkezési hagyományjaiban. = Ethnographia. 111. 2000. 1/2. 157–176.
- 641.**
SÁROSI Bálint
Cigányzenészek – magyar népies zene. = „Symphonia Hungarorum”. 151–161.
- 642.**
SÁROSI Bálint
Népzenei tartalmú Bartók-témák. = Mzene. 2001. 2. 115–128.

- 643.**
SEBESTYÉN DOBÓ Klára
Én elmegyek kicsi búval. Kászoni népzene és néphagyományok 1952-ből. Bukarest, Kolozsvár, 2001, Kriterion. 296 p.
ISBN 973 26 0632 0
- 644.**
SEBŐ Ferenc
A parasztmuzsika felfedezése. = „Symphonia Hungarorum”. 173–183.
- 645.**
SIPOS János
Bartók nyomában Anatóliában. Hasonló magyar és török dallamok. Budapest, 2002, Balassi. 200 p.
ISBN 963 506 436 5
- 646.**
SIPOS János
Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai. = Ethn. 112. 2001. 1/2. 1–80.
- 647.**
SIPOS, János
Kazakh folksongs. From the two ends of the steppe. (Contributors Dávid Somfai Kara and Éva Csáki.) Budapest, 2001, Akadémiai Kiadó. 302 p.
ISBN 963 05 7754 2
- 648.**
SIPOS János
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről (1.) = Mzene. 2001. 1. 27–56.
- 649.**
SIPOS János
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről (2.). Nyugat-kazak dallamtípusok. = Mzene. 2001. 2. 183–200.
- 650.**
SIPOS János
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről (3.). A mongóliai kazakok dallamai. = Mzene. 2001. 3. 301–320.
- 651.**
SIPOS János
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről (4.). A két kazak terület zenéjének összehasonlítása. = Mzene. 2001. 4. 425–440.
- 652.**
SIPOS János
Report on my expedition in the Caucasus. = Néptörténet – Nyelvtörténet. A 70 éves Róna-Tas András köszöntése. (Szerk. Károly László, Kincses Nagy Éva). Szeged, 2001, SzTE BTK Altajisztikai Tanszék 155–184.
- 653.**
SIPOS János
Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben? = Orientalista nap. (Szerk. Birtalan Ágnes, Yamaji Masanori.) Budapest, 2001, ELTE Orientalisztikai Intézet. 117–132.
- 654.**
SZALAY Olga
An interethnic concept in Hungarian folk music research. = Ethnic relations and musical folklor. (Ed. by Rimantas Astrauskas). Vilnius, 2002, Department of Ethnomusicology Lithuanian Academy of Music. 57–63.
- 655.**
SZALAY Olga
„Kodály concept” in folk music research. = „Music and Power”. Music Symposium 9th and 10th August 2001. The Finnish Center Yearbook 2001–2002. Jyväskylä, 2002, University of Jyväskylä Department of Music. 109–119.
- 656.**
SZÍJJÁRTÓ Csaba
A cigány útra ment... Cigányzenekaraink, valamint népzenei és néptáncárságok külföldjárása a kezdetektől a kiegyezésig. Korabeli sajtódokumentumok alapján. Budapest, 2002, Masszi Kiadó. 550 p.
ISBN 963 9454 04 4
- 657.**
TAMÁS Ildikó
Jojka – Európa legősibb énekes hírmondója. = Filológiai közlöny. 47. 2001. 3/4. 86–97.
- 658.**
Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből. (...vál. és szerk. Kovalcsik Katalin.) Budapest, 2001, IFA, OM, ELTE. 664 p.
/Tanítók kiskönyvtára, ISSN 0239-0515, 9./
ISBN 963 8323 256
- 659.**
TARI Lujza
A 110 éve született Lajtha László és a Palócföld népzenejének kutatása. = Palócföld. 2002. 48. 527–542.
- 660.**
TARI Lujza
Bevezető. = Hadikfalvi betlehemes (CD mellék-

lettel). (Szerk. Kóka Rozália.) Budapest, 2002, Fekete Sas. 5–12.

661.

TARI Lujza

Halottkísérő, halálmars – hangszeres zene a halott utolsó útján. = Lélek, halál, túlvilág. Vallásantropológiai fogalmak tudományközi megközelítésben. (Szerk. Pócs Éva.) Budapest, 2001, Balassi. 282–301. /Tanulmányok a transzcendensről, ISSN 1418-2734, 2./

662.

TARI Lujza

Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója. Budapest, 2001, Balassi. 419 p.

ISBN 963 506 406 3

Ism. Szőnyi Erzsébet = Zeneszó. 2001. 10. 14–15., Dalos Anna: Törlesztések. = Muzs. 2002. 6. 40–41., Breuer János: „Mit játszik a nép hangszerlein?”. = Mzene. 40. 2002. 3. 361–362.

663.

TARI Lujza

Kossuth Lajos a kisebbségben élő magyarság népzenejében. = Kisebbségkutatás. 11. 2002. 4. 975–983.

664.

TARI Lujza

Kossuth Lajos, a népdalok hőse. (CD melléklettel). = Kossuth Lajos (1802–1894) és kortársai. (Basics Beatrix et al.) Budapest, 2002, Kossuth. 131–145.

665.

TARI Lujza

Népzene. = Magyar kódex 5. (Főszerk. Szentpéteri József). Budapest, 2001. 250–255.

666.

TARI Lujza

Népzene gyűjtés a Nyitra-vidéken. = Ösvény. Módszertani és információs lap. 2. 2002. 1. 45–46.

667.

Tavaszi szél. Magyar és finn népdalok énekelhető fordításokkal = Kevält uuli. Unkarilaisia ja suomalaisia kansanlauluja laulettavine käännöksineen. (Szerk.... Outi Karanko, Pap Kinga Marjatta.) Budapest, 2002, Kalevala Baráti Kör. 72 p.

ISBN 963-00-9439-8

668.

VARGYAS Lajos

Egy felvidéki falu zenei világa – Áj, 1940. (The musical world of a Hungarian village – Áj, 1940.)

(Szerk. Bereczky János). Budapest, 2000, Planétás, Európai Folklór ntézet. /Jelenlévő múlt, ISSN 1417-5932/. 1126 p.

ISBN 963-9014-70-2

Ism. Schell, Csilla = Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. 46. 2001. 332–333.

669.

VARGYAS Lajos

A magyarság népzeneje. 2., jav. kiad. (Szerk. Paksa Katalin.) Budapest, 2002, Planétás. 709 p. /Jelenlévő múlt, ISSN 1417-5932./

ISBN 963 9014 94 X

670.

VÉN Antalné – TURÁNSZKI Julianna

Dalol a rőzseléng. Csengőd, 2002, Községi Önkormányzat. 178 p. /Kiskun Helikon, ISSN 1586-2240, 2./

ISBN 963 00 3409 3

671.

VIKÁR László

Volgán innen, Volgán túl. Naplójegyzetek a magyar őshaza vidékéről. Budapest, 2002, Balassi. 404 p.

ISBN 963 506 467 5

672.

Virágok vetélkedése. Válogatás Szíjjártó Jenő népzenei gyűjtéséből. (Szerk. Ág Tibor.) Duna-szerdahely, 2001, Nap Kiadó. 254 p.

ISBN 80-89032-15-X

673.

VIRT István

„Elszakasztottad a testemtől én lelkemet”. A moldvai és a Baranya megyei csángók halottas szokásai és hiedelmei. Kolozsvár, 2001, Kriza János Néprajzi Társaság. 408 p. /Kriza könyvek, 8./

ISBN 973-85303-4-2

Néptánc, táncművészet

674.

Authenticity, whose tradition? (Ed. László Felföldi, Theresa J. Buckland.) Budapest, 2002, European Folklore Institute. 161 p.

ISBN 963 202 704 3

Ism. Niemčić, Iva = Narodna umjetnost. 39. 2002. 2. 234–235.

675.

DIENES Gedeon

Mandarinok. Fesztivál a Thália Színházban. III. (25–30.) = Táncművészet. 32. 2001. 2. 24–25.

Bartók Béla

- 676.**
DIENES Gedeon
Mandarinok. Fesztivál a Thália Színházban, 2. rész. = Táncművészet. 32. 2001. 3. 28.
Bartók Béla.
- 677.**
ERTL Péter
Vonat. Janek József koreográfiájának kinetográfiai lejegyzése és elemzése. = Tánc tudományi tanulmányok 2000–2001. 2001. 31–61.
- 678.**
FALVAY Károly
Élő Martin Archivum. Értékmentés a Budapest Táncgyűttesnél. = Táncművészet. 2002. 4. 23–25.
Martin György, Zsuráfszki Zoltán
- 679.**
FALVAY Károly
Harmincéves a tánc ház. Személyes emlékek a mozgalom emlékünnepe. = Táncművészet. 2002. 3. 30–31.
- 680.**
FELFÖLDI, László
Connections between dance and dance music: summary of Hungarian research. = Yearbook for Traditional Music. Vol. 33. 2001. 159–165.
- 681.**
FELFÖLDI László
Dance knowledge. To cognitive approach in folk dance research. = Dance knowledge – Dansekunnskap. International Conference on cognitive aspects of dance. Trondheim, 2002. 13–20.
ISBN 82-91419-20-5
- 682.**
FELFÖLDI László
Az előadó-központú néptánc kutatás szempontjai és problémái. = Ztd. 2001/2002. 2002. 289–295.
- 683.**
FELFÖLDI László
Magyar táncok – az ungarescától a csárdásig. = „Symphonia Hungarorum”. 102–110.
- 684.**
FELFÖLDI László
A magyarországi cigányság tánc kultúrájának kutatása. = Cigány néprajzi tanulmányok 10. (Szerk. Bódi Zsuzsa). Budapest, 2001, Magyar Néprajzi Társaság. 110–114.
- 685.**
FELFÖLDI László
Néptánc. = Somogy megye népművészete. (Szerk. Kapitány Orsolya, Imró Judit.) Kaposvár, 2001, Somogy M. Múz. Ig. 477–494.
- 686.**
FELFÖLDI László
The research of folk dance culture of gypsies in Hungary. = Cigány néprajzi tanulmányok 10. (Szerk. Bódi Zsuzsa) Budapest, 2001, Magyar Néprajzi Társaság 115–122.
- 687.**
FELFÖLDI László
A táncsal kapcsolatos ideológiák kutatása a Bácság hagyományos kultúrájában. = Traditie si interculturalitate / hagyomány és interkulturalitás. (Szerk. Bodó B.) Temesvár, 2002. 73–85.
- 688.**
FELFÖLDI László
Tánc történet. = Magyar kódex 5. (Főszerk. Szentpéteri József). Budapest, 2001. 256–263.
- 689.**
FELFÖLDI László
Tánc történet. = Magyar kódex 6. (Főszerk. Szentpéteri József.) Budapest, 2001. 242–250.
- 690.**
FÜGEDI János
Dance notation as a Cognitive Aid. = Experimental Labanotation Research for Dance Education. Ohio, 2002. 101–110.
- 691.**
FÜGEDI János
Kognitív tényezők a tánc tanításában – mozgáspszichológiai háttér. = Tánc tudományi tanulmányok 2000/2001. Budapest, 2001. 88–100.
- 692.**
FÜGEDI János
Mozgáskogníció és tánclejegyzés. = Ztd. 2001/2002. 2002. 273–287.
- 693.**
FÜGEDI János
A tánc múltja a Bodrogközben. = Zempléni Múzsza. Társadalomtudományi és kulturális folyóirat. Sárospatak. 2002. 2. 87–89.
- 694.**
FÜGEDI János
TáncFa állítás. = Folkmagazin. 9. 2002. 1. 34.
- 695.**
GELENCSÉR Ágnes
Concerto. Pártay Lilla Bartók-baletje az Operaházban. (2001. IX. 8.) = Táncművészet. 32. 2001. 4. 16–17.

696.

GOMBOS András

Az eleki Szabó Péter táncának sajátos vonása. = Ztd. 2001/2002. 2002. 259–272.

697.

GOMBOS András

„Master of folk art”: award for talented traditional performers in Hungary. = Proceedings 21st symposium 2000 Korčula. ICTM Study Group on Ethnochoreology. Zagreb, 2001. 185–191.

698.

GOMBOS András

A „Népművészet Mestere” cím. A tehetséges paraszti előadók és alkotók kitüntetése Magyarországon. = A népművészet táncos mesterei. Budapest, 2001, MTA Zenetudományi Intézet 7–17.

699.

KAÁN Zsuzsa

Homage à Dohnányi. Új balett az Erkel Színházban. = Táncművészet. 2002. 4. 14–16.

700.

KÖNCZEI Csilla

Jegyzetek a Lábán-táncjelírásról. Kolozsvár, Budapest, 2002, Kriza János Néprajzi Társaság, Hagyományok Háza. 98 p. /Kriza könyvek, 10./ ISBN 973-85303-6-9

701.

Living human treasures in Hungary, folk dance. (Ed. László Felföldi, András Gombos.) Budapest, 2001, European Folklore Institute, Institute for Musicology. 145 p.

ISBN 963 7074 78 3

Ism. Niemčić, Iva = Narodna Umjetnost. 39. 2002. 2. 255.

702.

Multicultural Europe, illusion or reality. (eds. László Felföldi, Ildikó Sándor.) Budapest, 1999, European Center for Traditional Culture. 178 p. /Bibliotheca Traditionis Europaeae, Vol. 1./

Ism. Niemčić, Iva = Narodna umjetnost. 38. 2001. 2. 198–199.

703.

A népművészet táncos mesterei. (Összeáll. és szerk. Felföldi László és Gombos András. Az életrajzokat írták Albert István et al.) Budapest, 2001, Európai Folklor Központ, Hagyományok Háza, MTA Zenetudományi Intézet. 145 p.

ISBN 963 00 5106 0

704.

PÁLFY Gyula

Proporciora utaló nyomok a Sárközben. = Tánc-tudományi tanulmányok 2000–2001. 2001. 139–148.

705.

PÉCZELI Barbara

Györfalvai Katalin Bujócska c. koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése. = Tánc-tudományi tanulmányok 2000–2001. 2001. 101–124.

706.

TAMÁS Margit

Táncalkalmak, táncszokások, táncrend Lövétén. Budapest, 2001, Püski. 120 p.

ISBN 963 9337 40 4

707.

Tánc-tudományi tanulmányok 2000–2001. (A kötetet szerk. Kővágó Zsuzsa.) Budapest, 2001, Magyar Tánc-tudományi Társaság. 214 p.

ISSN 0564-8335

Részletezése külön

Jazz

708.

Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig. (Szerk. Simon Géza Gábor.) Budapest, 2001, M. Jazzkut. Társ. 271 p.

ISBN 963 00 5225 3

709.

GONDA János

Két új nagyzenekari jazzkompozíció. A Budapest Jazz Orchestra hangversenye. = Muzs. 2001. 6. 40–41.

Opera, operakritika, operatörténet

710.

BALLA Eszter

Szent Ferenc diadalútja San Franciscóban. Messiaen assisi madarai. = Heti válasz. 2. 2002. 43. 48–48.

711.

BALOGH Anikó

Salzburg 2001: Mortier utolsó évada. = Oé. 2001. 5. 11–14.

Gerard Mortier koncertigazgató

712.

BATTA András

Balszerencés főművek. Vörösmarty–Weiner:

- Csongor és Tünde. Vázlat. = *Mzene*. 40. 2002. 4. 381–415.
- 713.**
BOROS Attila
A Farsangi lakodalom Debrecenben. = *Oé*. 2001. 1. 27–28.
Poldini Ede
- 714.**
DALOS László
Egy kis operaházi „kórusiáda” mondjuk: 1939-től szinte a mai napig. = *Oé*. 2001. 1. 12–15.
- 715.**
ENDER, Daniel
Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Peter Eötvös’ brisante Aktualisierung von Tschecchows „Drei Schwestern”. Theater an der Wien, ÖEA 25.5. = *ÖMZ*. 57. 2002. 5. 17–22.
- 716.**
EÖSZE László
Premier. Újra színpadon a Machbeth. = *Oé*. 11. 2002. 3. 5–7.
Giuseppe Verdi
- 717.**
ERKEL Ferenc
Bátori Mária. (Közreadja: Dolinszky Miklós, Szacsvai-Kim Katalin. Főszerk. Tallián Tibor.) Budapest, 2002, Rózsavölgyi és Társa.
ISBN 963 00 8627 1
Egressy Benjámin
Ism. Kaczmarczyk, Adrienne = *JALS*. 2002. Vol. 51. 95–103.
- 718.**
FALVAY Károly
Bánk bán felújítás az Operaházban. = *Táncművészet*. 2002. 2. 33.
- 719.**
FARKAS Zoltán
Plexi által, homályosan... Válasz Almási-Tóth András színházrendező levelére. = *Muzs*. 2001. 6. 8.
Eötvös Péter: Az álmok hídján mentem át című színpadi játékról
- 720.**
FODOR Géza
A Mozart-opera világképe. Budapest, 2002, Typotex. 564 p.
ISBN 963 9326 47 X
- 721.**
FODOR Géza
Római bővli. Verdi: Macbeth – Magyar Állami Operaház. = *Muzs*. 2002. 12. 20–25.
- 722.**
FODOR Géza
A szerelem dalmokai. = *Muzs*. 2002. 11. 29–32.
- 723.**
GURMAI Éva
Johann Baptist Henneberg – Emanuel Schikaneder – Szerelemhegyi András: Csörgősapka. = *Mzene*. 40. 2002. 3. 271–278.
- 724.**
GYÉMÁNT Csilla
Verdi-kultusz Szegeden. Száz éve halt meg Giuseppe Verdi. = *Szeged*. 13. 2001. 2. 28–33.
- 725.**
HOLLÓSI Zsolt
Szegeden először – Britten-opera. = *Oé*. 2001. 2. 26–29.
- 726.**
KÁLMÁN Tamás
A Tosca a BUDAfEST Opera- és Balettfesztiválon. = *Táncművészet*. 2002. 4. 17.
- 727.**
KATONA Márta
Balcsillagzat. A Budapesti Kamaropera Monteverdi-produkciói. = *Muzs*. 2002. 4. 24.
- 728.**
KERTÉSZ Iván
Operakalauz. (A mutatót összeáll. Császár Györgyi.) Budapest, 2001, Fiesta, Saxum. 503 p.
ISBN 963-9258-04-0
- 729.**
KERTÉSZ Iván
Orlando. Gondolatok Händel operájának bemutatása kapcsán. = *Oé*. 2001. 3. 27–28.
- 730.**
KERTÉSZ Iván
A patikus. = *Oé*. 11. 2002. 3. 39.
Joseph Haydn
- 731.**
KOLTAI Tamás
Alcina, a varázslat. Händel-reveláció a Stuttgarti Operától. = *Muzs*. 2002. 6. 22–25.
- 732.**
KOVÁCS Attila
Richard Wagner Péccett. = *Oé*. 11. 2002. 2. 9–10.

- 733.**
KOVÁCS Attila
„Szállj, gondolat...”. A Pécsi Opera énekkara és a Pécsi Operakórus története Kovács Attila szubjektív objektív leírásában. Pécs, 2001, Alexandra. 379 p., 16 t.
ISBN 963-368-001-8
- 734.**
MÁTAI Györgyi
C'est la guerre. Felújítás az Operaházban. = Táncművészet. 32. 2001. 1. 31.
Petrovics Emil operájáról
- 735.**
MÁTAI Györgyi
A Denevér a BUDAfEST Opera- és Balettfesztiválon. (2001. VIII. 14.) = Táncművészet. 32. 2001. 4. 33.
Johann Strauss
- 736.**
MÁTAI Györgyi
Macbeth – premier az Operaházban. = Táncművészet. 2002. 4. 16.
- 737.**
MÁTAI Györgyi
Nemzetközi operakoncert a BUDAfEST-en. = Táncművészet. 2002. 4. 16.
- 738.**
MÁTAI Györgyi
Operapáholy. Don Carlos. = Táncművészet. 2002. 1. 33.
- 739.**
MIKUSI Balázs
South Side Story. A Szerelmi bájjal Miskolcon. = Muzs. 2002. 6. 26–29.
- 740.**
NÁNAY Bence
New York-i tudósítónktól. Susanna házassága. A Figaro házassága a Metropolitan Operában. = Oé. 2001. 2. 17–18.
- 741.**
NÁNAY Bence
Az örök második. A San Franciscó-i Opera három előadása. = Oé. 2001. 3. 28–31.
- 742.**
NÁNAY Bence
Verdi-centenárium Milánóban, Londonban, Chicagóban. = Oé. 11. 2002. 2. 35–37.
- 743.**
NÉMETH Amadé (1922–2001)
Operakalauz – másként. Gyermekeknek, fiataloknak és minden érdeklődőnek. Budapest, 2001, Anno. 155 p.
ISBN 963 375 115 2
- 744.**
NÉMETH G. István
A másik Ruzitska operája. Ruzitska György – Christian Heyser: Alonso oder Die Wege des Verhängnisses. = Mzene. 40. 2002. 3. 279–290.
- 745.**
OLSVAY Endre
Örmény legenda. A Budapesti Kamaraopera bemutatója. = Muzs. 2001. 9. 34–35.
- 746.**
PAPP János
Debrecenből is „gördült” az opera (1952–1963). = Oé. 11. 2002. 2. 33–34.
- 747.**
PAPP János
Fél évszázad debreceni opera-előadásai (1952–2002). Debrecen, 2002, Csokonai Színház. 278 p.
ISBN 963 202 867 8
- 748.**
PAPP János
A Gördülő Opera „utóélete” (1955–1958). = Oé. 2001. 1. 16–18.
- 749.**
PAPP János
Magyar bemutatók és vendégszereplések a milánói Scalában (1913–1954). = Oé. 2001. 2. 15–16.
- 750.**
PAPP János
Magyar vendégművészek a Salzburgi Ünnepi Játékok opera-előadásain (1920–1981). = Oé. 2001. 3. 35–37.
- 751.**
PAPP János
Négy és fél évtized szegedi operaelőadásai az adatok tükrében (1946–1990). Szeged, 2000, Bába és Társai. 359 p. /A Tisza hangja, ISSN 1418-9607, 62./
ISBN 963 9144 98 3
Ism. Szomor György = Oé. 2001. 2. 9.
- 752.**
PAPP János
Sokszínű művészpályákról vallanak a tárgyak. Kőnya-emlékszoba Sarkadon. = Oé. 11. 2002. 3. 3.

- 753.**
PAPP Márta
A Verdi-operák formavilágáról (1.) = Muzs. 2001. 11. 19–23.
- 754.**
PAPP Márta
A Verdi-operák formavilágáról (2.) = Muzs. 2001. 12. 19–21.
- 755.**
SIMÁNDY József
Bánk bán elmondja... 3., bőv. kiad. (Krónikás: Dalos László. Fotókat kész. Bojár Sándor et al.) Budapest, cop 2001, AduPrint. 322 p.
ISBN 963 85917 8 1
Ism. Szomory György: Bánk bán elmondja. = Oé. 11. 2002. 2. 6.
- 756.**
SZEGHALMI Elemér
Operisták – írók és alkotások. Budapest, 2001, Új Ember. 144 p.
ISBN 963 7688 63 3
- 757.**
SZITHA Tünde
Phaedra, Pszeudo-Phaedrák, Phaedra-rongybabák. Csapó Gyula operájának hangversenytermi bemutatójáról. = Muzs. 2002. 7. 25–27.
- 758.**
TALLIÁN Tibor
Átékelhető mítosz. Bayreuth 2001 – A nibelung gyűrűje. = Muzs. 2001. 11. 24–30.
- 759.**
TALLIÁN Tibor
Deorsum corda. Bayreuth 2001 – Lohengrin. = Muzs. 2001. 12. 26–31.
- 760.**
TALLIÁN Tibor
Dolgok, miket költészetnek hívnak. Puccini: Bohémélet – Szegedi Nemzeti Színház. = Muzs. 2002. 12. 26–29.
- 761.**
TALLIÁN Tibor
A függőség akarása. Vajda János: Mario és a varázsló – Debreceni Csokonai Színház. = Muzs. 2002. 7. 21–24.
- 762.**
TALLIÁN Tibor
Emlékiratok operája. Verdi: Don Carlos – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 2002. 2. 28–33.
- 763.**
TALLIÁN Tibor
Ephemerides Vindobonenses. = Muzs. 2002. 5. 34–39.
- 764.**
TALLIÁN Tibor
Értem a dalt. Bozay Attila: Az öt utolsó szín. Ösbemutató a Magyar Állami Operaházban. = Muzs. 2001. 1. 34–38.
- 765.**
TALLIÁN Tibor
Est-ce que c'est l'opéra? Petrovics Emil: C'est la guerre – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 2001. 4. 22–26.
- 766.**
TALLIÁN Tibor
Forma és formátum. Bozay Attila: Az öt utolsó szín. Ösbemutató a Magyar Állami Operaházban (2.) = Muzs. 2001. 2. 23–27.
- 767.**
TALLIÁN Tibor
Hol a boldogság mostanában?... Poldini Ede: Farsangi lakodalom – Debreceni Csokonai Színház. = Muzs. 2001. 3. 31–35.
- 768.**
TALLIÁN Tibor
A kis edény. A titkos házasság Debrecenben. = Muzs. 2002. 11. 25–28.
Domenico Cimarosa
- 769.**
TALLIÁN Tibor
A Magyar Királyi Operaház. = Magyar színház-történet 1873–1920. (Főszerk. Székely György). Budapest, 2001, M. Könyvklub, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet 54–101.
- 770.**
TALLIÁN Tibor
Mantris. Puccini: Manon Lescaut. A Magyar Állami Operaház Erkel Színháza. Richard Wagner: Trisztán és Izolda. A Mannheimi Nemzeti Színház vendékjátéka a Magyar Állami Operaházban. = Muzs. 2001. 5. 20–25.
- 771.**
TALLIÁN Tibor
Második kísérlet. = Muzs. 2001. 7. 21–26.
Mascagni: Parasztbecsület. A Magyar Állami Operaház Erkel Színháza; Puccini: Pillangókisasszony. Magyar Állami Operaház

772.

TALLIÁN Tibor

Melinda a haza. Erkel Ferenc: Bánk bán – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 2002. 6. 16–21.

773.

TALLIÁN Tibor

Opera a magyar irodalomban. = A magyar állami-ság ezer éve... (Szerk. Gergely Jenő, Izsák Lajos.) Budapest, 2001, Eötvös. 465–474.

774.

TALLIÁN Tibor

Operajátszás vidéken. = Magyar színháztörténet 1873–1920. (Főszerk. Székely György). Budapest, 2001, M. Könyvklub, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. 762–780.

775.

TALLIÁN Tibor

Szappan- és kappanoperák. = Muzs. 2001. 6. 16–22.

Bartók: A kékszakállú herceg vára, Magyar Állami Operaház. Händel: Orlando, a Budapesti Kamaraopera előadása a Várszínházban.

776.

TALLIÁN Tibor

Törpe sors. Gounod: Rómeó és Júlia – a Magyar Állami Operaház Erkel Színháza. = Muzs. 2002. 1. 28–32.

777.

TALLIÁN Tibor

Tüzijáték és csillagszóró. Händel: Giustino – a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem opera szakos hallgatóinak diplomaelőadása a győri zsinagógában. Puccini: Bohémélet – Miskolci Operafesztivál. = Muzs. 2002. 8. 25–29.

778.

TALLIÁN Tibor

Verbunkos épület a tavon. Erkel Ferenc: Sarolta. A Kolozsvári Állami Magyar Opera a Gyulai Várszínházban. = Muzs. 2002. 9. 41–45.

779.

TAMÁS Katalin

Opera buffa-analízis. Javaslatok a magyar terminológiához. = Mzene. 40. 2002. 3. 263–269.

780.

VÁRNAI Balázs

Manóbál. Rossini Hamupipókéje a debreceni Csokonai Színházban. = Muzs. 2001. 7. 27–29.

781.

WAGNER, Richard

Der Ring des Nibelungen. The Centenary Production. Vez. Pierre Boulez. Rend. Patrice Chéreau. Philips DVD 070 407–9.

Ism. Koltai Tamás: A Gyűrű urai. Boulez és Chéreau Ringje DVD-n. = Muzs. 2002. 10. 28–33.

782.

ZEHELEIN, Klaus

Partitúra és intézmény. A Stuttgarteri Állami Operaház munkája. (Ford. Mesterházi Máté.) = Muzs. 2002. 5. 12–15.

Hangversenykritika

783.

Beethovenfest Bonn. = ÖMZ. 56. 2001. 8/9. 49–50.

Schiff András, Ránki Dezső, Klukon Edit, Budapesti Fesztiválzenekar, vez. Fischer Iván.

784.

BONELLI, Rainer

Goldene Ehrennadel für Jenő Takács. = ÖMZ. 57. 2002. 11/12. 80–81.

785.

CSENGERY Kristóf

Berman, Inbal, Lupu, Rosztropovics, Sgouros. Hangversenyek a Tavasz Fesztiválon. = Muzs. 2001. 5. 32–39.

786.

CSENGERY Kristóf

Boulez után, Boulezra várva. = Muzs. 2001. 8. 45–48.

787.

CSENGERY Kristóf

Visszatérők. A Tavasz Fesztivál hangversenyei. = Muzs. 2002. 5. 22–33.

788.

Cs. K. [CSENGERY Kristóf]

A jelen és a félmúlt dalai. Kortárs magyar bemutatók a Tavasz Fesztiválon. = Muzs. 2001. 6. 37–38.

789.

DIEDERICHS-LAFITE, Marion

György Ligeti „Klaviertüden”. = ÖMZ. 56. 2001. 7. 53.

790.

FARKAS Zoltán

Álmok, hidak, ünnepek. Eötvös és Kurtág a Tavasz Fesztiválon. = Muzs. 2001. 5. 26–29.

- 791.**
FARKAS Zoltán
Két portré. Dukay Barnabás és Sály László szerzői estje. = Muzs. 2001. 1. 39–41.
- 792.**
FARKAS Zoltán
Profán passiók. = Muzs. 2002. 1. 33–35.
Mauricio Kagel és Decsényi János műveiről
- 793.**
FITTLER Katalin
Koncertkritika. Zukerman – erőszakos vonóvezetéssel préselte a hangokat... ..önállóságában lefokozott együttes... = Zenekar. 9. 2002. 2. 12.
Pinchas Zukerman, Nemzeti Filharmonikus Zenekar, Kocsis Zoltán
- 794.**
LESLE, Lutz
Hörner, Pfeifen, Trommeln und Schilfgeigen. 50 Jahre „das neue Werk“ des NDR mit Ligetis „Hamburger Hornkonzerte“. = NzfM. 162. 2001. 2. 70–71.
Ligeti György
- 795.**
LÜCK, Hartmut
Harmonik schräg. UA des Hornkonzerts von Ligeti (20.1.). = ÖMZ. 56. 2001. 3/4. 86.
- 796.**
MAGNES, Ursula
UA Iván Eröds „2. Symphonie“ op. 75. = ÖMZ. 56. 2001. 7. 54.
- 797.**
MIKUSI Balázs
Akaratátvitel. Csajkovszkij-est Szegeden. = Muzs. 2002. 3. 40., Zenekar. 9. 2002. 1. 19.
- 798.**
MIKUSI Balázs
Hármasugrás. Koncertbeszámoló: Miskolc, Pécs, Debrecen. = Muzs. 2002. 5. 46–48., Zenekar. 9. 2002. 2. 14–16.
- 799.**
MIKUSI Balázs
Minden zene szomorú? Hangverseny-beszámoló Szombathelyről és Győrből. = Muzs. 2002. 4. 41–42., Zenekar. 9. 2002. 2. 13–14.
- 800.**
MIKUSI Balázs
Vezénylő hegedűs Miskolcon, Hósi ének Szombathelyen. Két koncertbeszámoló. = Muzs. 2001. 4. 41–42.
- 801.**
MOLNÁR Szabolcs
„Zeneszerzők korának vége.” Három kortárs zenei koncert a Tavaszi Fesztiválon. = Muzs. 2002. 5. 16–19.
- 802.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Aki él és mozog. Kortárs zenei hangversenyek a Fészek Klubban. = Muzs. 2002. 2. 34–36.
- 803.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Addio... Hangversenyciklus 2002 – a 20. és a 21. század zenéjéből (1.) = Muzs. 2002. 7. 38–41.
- 804.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Korszerű és aktuális. Petrovics Emil 2. szimfóniájának budapesti bemutatójáról. = Muzs. 2002. 12. 38.
- 805.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Mikrolúdiumok és Sonata grande. Hangversenyciklus 2001 – a 20–21. század zenéjéből (1.) = Muzs. 2001. 7. 32–35.
- 806.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Múlt a jelenben. Hangversenyciklus 2001 – a 20–21. század zenéjéből (2.) = Muzs. 2001. 8. 41–43.
- 807.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Régi-új műfajok. Kovács Zoltán és Madarász Iván ősbemutatói. = Muzs. 2001. 4. 38–39.
- 808.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Régi-új műfajok – még egyszer. Vajda, Hollós, Gyöngyössi, Kocsár: kortárs bemutatók a Tavaszi Fesztiválon. = Muzs. 2001. 5. 30–31.
- 809.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Seregszemle a Fészekben, Zongoraverseny a Zeneakadémián. = Muzs. 2001. 2. 35–37.
- 810.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Szellemidézés. Hangversenyciklus 2002 – a 20. és 21. század zenéjéből (2.) = Muzs. 2002. 8. 38–40.

811.
 RICHTER Pál
 Esti kamarazene. Koncertek a Duna-kanyarban. =
 Muzs. 2001. 11. 42.

812.
 SUCHY, Irene
 Festival – Komponisten – Begegnungen Allegro
 vivo. = ÖMZ. 56. 2001. 10. 61–62.
 Eröd Iván, Ligeti György

Hanglezekritika

813.
 BARTÓK Béla
 Allegro barbaro. ARCO DIVA UP 0030-2 131.
 [ea.] Martin Kasik. 2000.
 Ism. Pokorny, Petr = Hudební Rozhledy. 54.
 2001. 4. 45.

814.
 BARTÓK, Béla
 Concerto for orchestra, The miraculous manda-
 rin. Kyoto Symphony Orchestra, Uwe Mund.
 Arte Nova Classics 74321 77064 2.
 Ism. Pokorny, Petr = Hudební Rozhledy. 54.
 2001. 5. 47.

815.
 BARTÓK Béla
 A csodálatos Mandarin. Concerto. [ea.] Junge
 Deutsche Philharmonie, Gustav Mahler Ifjúsági
 Zenekar, vez. Eötvös Péter. Budapest, 2001, Bu-
 dapest Music Center. 1 CD.
 Ism. Szitha Tünde: Fegyelmezett expresszi-
 vitás. Eötvös Péter Bartók-lemezéről. = Muzs.
 2002. 3. 32–33.

816.
 BARTÓK, Béla
 Klavierkonzert Nr. 3; Musik für Saiteninstrumen-
 te, Schlagzeug und Celesta; Zwei Porträts. Russel
 Sherman, Klavier, SWR-Sinfonieorchester, Mi-
 chael Gielen, Zoltán Peskó, Hans-Martin Schneidt.
 Arte Nova 74321 27760 2.
 Ism. Schulz, Thomas = NZfM. 163. 2002. 2. 87.

817.
 BARTÓK, Béla
 Streichquartett Nr. 4. Zehetmair Quartett. ECM
 New Series 1727.
 Ism. Schaal-Gotthard, Susanne = NZfM.
 2001. 4. 76.

818.
 BARTÓK, Béla – LIGETI, György –

KURTÁG, György
 44 duos for two violins; Ballad and dance; Liga-
 tura – Message to Frances-Marie op. 31b. András
 Keller, János Pilz, Violine. ECM 1729.
 Ism. Dietel, Gerhard = NZfM. 163. 2002. 4. 75.

819.
 BENGRAF, Joseph
 Hat vonósnégyes. Festetics Vonósnégyes. Hun-
 garoton Classic HCD 31943.
 Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2002. 5. 57.

820.
 BOZÓ Péter
 Hallhatatlanok. Két Hungaroton-felvételről. =
 Muzs. 2002. 7. 28–29.
 Mihalovich Ödön: Songs. HCD 32043. –
 Max Reger: Művek klarinétra és zongorára. HCD
 32034-35.

821.
 Cigány folklór. Magyarország. Románia. BK
 001-010. (Gyűjt. Bari Károly.) [h.n.], 1999, Bari
 Károly. 10 CD.
 Ism. Hemetek, Ursula = Jahrbuch des Deut-
 schen Volksliedarchivs. 45. Jg. 2000. 236–238.

822.
 CSONT András
 Fényűzés és takarékoság. = Muzs. 2002. 1.
 37–38.

Eötvös Péter: Zero points; Beethoven: 5.
 szimfónia. Göteborgs Symfoniker, Ensemble
 Modern, vez. Eötvös Péter. BMC 2001

823.
 DALOS Anna
 Akik Schumann köpönyegéből bújtak ki. Magyar
 zene Hungaroton-felvételeken (2.) = Muzs. 2001.
 1. 28–30.

Robert Volkmann, HCD 31735. – Dohnányi
 Ernő, HCD 31910, HCD 31867.

824.
 DALOS Anna
 Annie hagyományai. Fischer Annie Beethoven-,
 Schubert- és Schumann-felvételeiről. = Muzs.
 2001. 9. 31–33.

1957 és 1964 között Londonban és Bécsben
 készült EMI felvételek.

825.
 DALOS Anna
 Bizonytalan világok, ködös utak. Az EMI új
 Dvořák- és Janaček-lemezeiről. = Muzs. 2001. 7.
 40–41.

Antonín Dvořák: Vonósnégyesek, EMI 5 57013 2. – Leoš Janaček: Zongoraszonáta, EMI 7243 5 61839 2 6.

826.

DALOS Anna

Hősi énekek és álmokképek. A Hungaroton millenniumi sorozatáról (1.) = Muzs. 2001. 6. 33–36.

Sugár Rezső: Hősi ének, HCD 31794. – Járdányi Pál: Concertino hegedűre és zenekarra, HCD 31742. – Farkas Ferenc: Gyümölcskosár, HCD 31978. – Lajtha László: Szerenád, op. 9., HCD 31979.

827.

DALOS Anna

Illúziók. A Hungaroton millenniumi sorozatáról (2.) = Muzs. 2002. 1. 39–42.

Weiner Leó: Concertino zongorára és zenekarra, HCD 31992. – Kósa György: Bikasírató, HCD 31982. – Bárdos Lajos: Kórusművek, HCD 31980.

828.

DALOS Anna

Légy hű magadhoz! A Hungaroton millenniumi sorozatáról (3.) = Muzs. 2002. 2. 37–40.

Szabó Ferenc: Lírai szvit, HCD 31986. – Kadosa Pál: Zongoraművek, HCD 31981. – Viski János: Enigma, HCD 31988.

829.

DALOS Anna

Magyar koncertók. A Hungaroton millenniumi sorozatáról (5.) = Muzs. 2002. 7. 30–33.

Hubay Jenő: Hegedűversenyek, HCD 31976-77; Versenyművek, HCD 31989, 31990.

830.

DALOS Anna

A másik 20. század. A Hungaroton millenniumi sorozatáról (6.) = Muzs. 2002. 10. 41–44.

Kamarazene, HCD 31991. – Szervánszky Endre: Szerenád vonós zenekarra, HCD 31987. – Maros Rudolf: Cinque studi per orchestra, HCD 31984. – Magyar elektronikus zene, HCD 31985.

831.

DALOS Anna

Szerelemországtól Pomádiáig. A Hungaroton millenniumi sorozatáról (4.) = Muzs. 2002. 4. 33–36.

Dohnányi Ernő: Simona néni, HCD 31973. – Poldini Ede: Farsangi lakodalom, HCD 31974-75.

– Kenessey Jenő: Az arany meg az asszony, HCD 31983. – Ránki György: Pomádé király új ruhája, HCD 31971.

832.

DALOS Anna

Variációk egy témára. Veress Sándor és Szöllősy András szerzői lemezéről. = Muzs. 2002. 12. 39–41.

833.

Elektronische Musik 1968–1976. Werke von David Johnson, Klarenz Barlow, Silvio Foretic, Peter Eötvös, Mesias Maiguashca und John McGuire. Feedback Studio Köln. CD 2.

Ism. Fricke, Stefan = NZfM. 163. 2002. 4. 79.

834.

EÖTVÖS, Péter

Atlantis; Psychokosmos; Shadows. BMC CD 007. Two monologues; Harakiri; Tale; Insetti galanti; Cricetmusic. BMC 008. Budapest, Budapest Music Center.

Ism. Becker, Peter = NZfM. 163. 2002. 1. 22–23.

835.

EÖTVÖS, Péter

Chinese opera; Shadows; Steine. Kairos 001 2082. Wien, Klangforum.

Ism. Warnaby, John = Tempo. 2001. 215. 67.

836.

EÖTVÖS, Péter

Zero points. Göteborg Symfoniker, Ensemble Modern, Peter Eötvös. BMC CD 063.

Ism. Schulz, Thomas = NZfM. 163. 2002. 2. 79.

837.

Études pour piano vol. II. Werke von Witold Lutoslawski, Alexandre Scriabin, György Ligeti und Claude Debussy. Tacet 100. (ea. Erika Haase, Klavier.)

Ism. Dietel, Gerhard = NZfM. 163. 2002. 1. 70.

838.

FARKAS Ferenc

Gyümölcskosár és más művek, HCD 31978. Budapest, 2000, Hungaroton Classic.

Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2001. 6. 51–52.

839.

FODOR Géza

Bel canto-operák a verismo korában. = Muzs. 2002. 8. 30–35.

Bellini, Donizetti, Rossini.

- 840.**
FODOR Géza
A csábítás trükkjei CD-n. = Muzs. 2001. 2. 28–32.
Armida és Don Giovanni.
- 841.**
FODOR Géza
Digitális Mesterdalmokok. = Muzs. 2001. 4. 27–31.
- 842.**
FODOR Géza
Az EMI és a Verdi-év. = Muzs. 2001. 9. 27–30.
- 843.**
FODOR Géza
A Hungaroton félszázada – félszázad magyar énekművészete. = Muzs. 2002. 3. 22–27.
- 844.**
FODOR Géza
A Hungaroton Verdi-felvételeiről – másfél évtized múltán. = Holmi. 13. 2001. 2. 246–252.
- 845.**
FODOR, Géza
Hungaroton's Verdi Recordings. A decade and a half on. = HQu. 42. 2001. 161. 135–144.
- 846.**
FODOR Géza
Puccini-retrospektív. = Muzs. 2002. 6. 30–36.
- 847.**
FODOR Géza
Sterilizált Verdi. = Muzs. 2001. 12. 22–25.
- 848.**
FODOR Géza
A Verdi-interpretáció Atlantisza. = Muzs. 2001. 8. 33–40.
- 849.**
GRABÓCZ Márta
Magyar brácsaművek amerikai előadásban. Bartók-, Kurtág- és Eötvös-művek Kim Kashkashian lemezén. = Muzs. 2001. 2. 33–34.
A Holland Rádió Kamarazenekara, vez.: Eötvös Péter. EMC New Series 1711.
- 850.**
GRIFFITH, Paul
Shadowplay. New recordings by Péter Eötvös. = HQu. 42. 2001. 161. 145–147.
- 851.**
GRIFFITHS, Paul
Bartók's eyes. István Gaál: Gyökerek (Roots); Béla Bartók: Solo piano music 7. Philips 289 464 639. = HQu. 43. 2002. 165. 149–150.
- 852.**
„Hallgassátok meg magyarim”. Keresztmetszet a magyar népzeneéről. HCD 18234-35. (Szerk. Olsvai Imre, Rudasné Bajcsay Márta, Németh István.) Budapest, 1999, Hungaroton Classic.
Ism.: Tari Lujza = Ethnographia. 111. 2000. 1/2. 266–268.
- 853.**
JANAČEK, Leoš
A Recollection. András Schiff, Klavier. ECM 1736.
Ism. Dietel, Gerhard = NZfM. 162. 2001. 5. 84.
- 854.**
JÁRDÁNYI Pál
Concertino hegedűre és zenekarra, HCD 31742. Budapest, 2001, Hungaroton Classic. (Hungarian millennium 20th century collection.)
Ism. Fittler Katalin: Járdányi Pál művei. = Zenekar. 8. 2001. 4. 11.
- 855.**
Kairos Quartett. Werke von György Kurtág, Knut Müller, Julio Estrada und Luciano Berio. Edition Zeitklang ez-90007.
Ism. Leslie, Lutz = NZfM. 163. 2002. 4. 78.
- 856.**
KIRÁLY Dávid Zsolt
Pinocchio. Ballet symphony in 3 acts. Csaba Király, György Forgó, pianists. 2 CD.
Ism. Szitha Tünde: Dávid-szövegés a filiszteusokért? Király Dávid Zsolt: Pinocchio. = Muzs. 2002. 10. 37–39.
- 857.**
LAJTHA László
Vonóstriók. Közreműködnek: Rásonyi Leila – hegedű, Kolozsvári László – mélyhegedű, Kiss Domonkos Judit – gordonka. HCD 31979. Budapest, 2000, Hungaroton Classic. (Magyar Millennium 2000 sorozat.)
Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2001. 4. 79.
- 858.**
LIGETI, György
Etudes. Toros Can, Klavier. L'empreinte digitale ED 13125 / HM 83.
Ism. Leslie, Lutz = NZfM. 2001. 5. 84.
- 859.**
LIGETI, György
Piano works. Lucille Chung, Klavier. Dynamic CDS 358.
Ism. Leslie, Lutz = NZfM. 163. 2002. 2. 80.

- 860.**
LIGETI, György
Violin concerto. Christina Astrand, (vl.), Danish National Radio Symphony Orchestra, Thomas Dausgaard. Chandos CHAN 9830.
Ism. Lesle, Lutz = NZfM. 162. 2001. 1. 81.
- 861.**
Lux aeterna... for 10–16 voices. Werke von György Ligeti, Domenico Scarlatti, Anne Boyd und Gustav Mahler. Carus 83208.
Ism. Dietel, Gerhard = NZfM. 2001. 6. 66.
- 862.**
MALINA János
A Bach-zarándoklat folytatása. John Eliot Gardiner újabb kantátafelvételei. = Muzs. 2001. 7. 37–39.
- 863.**
Meisterwerke für Oboe. Lajos Lencsés, Oboe. Hänssler Classic CD 93.026.
Ism. Schader, Luitgard = NZfM. 162. 2001. 4. 72.
- 864.**
MERRICK, Paul
Száztizenhét óra. Liszt összes zongoraműve Leslie Howard Hyperion-lemezsorozatán. (Ford. Eckhardt Mária.) = Muzs. 2001. 10. 38–40.
- 865.**
MIKUSI Balázs
Furcsa pár. Benjamin Britten és Szyvjatoszlav Richter négykezes és kézzongorás felvételeiről. = Muzs. 2001. 5. 46–47.
Két DECCA CD-ről
- 866.**
PÉTERI Lóránt
Hitelesség és aktualitás. Mahler-lemezekről. = Muzs. 2002. 4. 37–40.
A fiú csodakürtje; Dal a Földről; 4. szimfónia. Vez. Claudio Abbado, Pierre Boulez
- 867.**
PETROVICS, Emil
String quartets and rhapsodies. Antal Szalai, Viole; László Mező, Violoncello; Bartók Quartet. Budapest Music Center Records, BMC CD 017.
Ism. Lesle, Lutz = NZfM. 162. 2001. 6. 69.
- 868.**
PETROVICS Emil
Vonósnégyesek és rapszódia. BMC CD 017. Budapest, Budapest Music Records. 1 CD
Ism. Lehman (American Record Guide) = Muzs. 2002. 5. 42–43., Lutz Lesle (NZfM) = Muzs. 2002. 5. 43–44.
- 869.**
PINTÉR Csilla Mária
Bizalom a keletkezésben. Kocsis Zoltán Bartók-felvételeiről. = Muzs. 2001. 4. 36–37.
Philips 462 902-2, 462 381-2.
- 870.**
STRAVINSKY, Igor – RAMUZ, Charles Ferdinand
A katona története. Vez. Wilhelm András, rend. Ascher Tamás. BMC CD 041.
Ism. Cs. K. [Csengery Kristóf]: Magyar katona. = Muzs. 2001. 5. 48.
- 871.**
STRAWINSKY, Igor
Pétruschka, bearbeitet für zwei Klaviere und Schlagzeug von Gyula Rácz; Béla Bartók: Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug. Klavierduo Hans-Peter und Volker Stenzl. Schlagzeugduo Uwe Arlt, Gyula Rácz. Freiburger Musik Forum AM 1332-2.
Ism. Lesle, Lutz = NZfM. 163. 2002. 5. 78.
- 872.**
SUGÁR Rezső
Hunyadi. Hősi ének szólókra, ének- és zenekarra. HCD 31794. Budapest, 2000, Hungaroton Classic. 1 CD. (Hungarian millennium 20th century collection.)
Ism. Fittler Katalin = Zenekar. 8. 2001. 3. 16.
- 873.**
SZITHA Tünde
A mélység színén. Dukay Barnabás szerzői lemezéről. = Muzs. 2002. 8. 36–37.
- 874.**
TAKÁCS Jenő
Kamarazene. Camerata Budapest, Dodici Chamber Orchestra Győr és Szabó Attila (hegedű). Hungaroton Classic HCD 31947.
Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2002. 5. 58.
- 875.**
TARI Lujza
„Szívem szép rózsája” a Rezeda Népzenei Egyesület – Dunaszeg CD-jéről. = Zeneszó. 2001. 8. 16.
- 876.**
VISKI János
Enigma. Hegedűverseny. Zongoraverseny. HCD 31988. Budapest, 2001, Hungaroton Classic. (Hungarian millennium 20th century collection.)

Ism. Fittler Katalin: Viski János szerzői lemezeről. = Zenekar. 8. 2001. 4. 10.

877.

WEBER, Jerome F.

Recordings. Recent releases of plainchant. = Plainsong and medieval music. 10. 2001. 1. 81–90.
A Schola Hungarica lemezeiről is

878.

ZELINKA Tamás

Emlékeim – Földes Andor zongorázik Hungaroton CD-n. = Parl. 2001. 5. 39–42.

879.

ZELINKA Tamás

A Hungaroton millenniumi CD-sorozatáról. = Parl. 2001. 1/2. 81–82.

Hangszerek, hangszer történet

880.

BENEDEK Péter

A Monarchia hegedűkészítői. = Zenekar. 9. 2002. 3. 32–35.

881.

BINDER, Hermann

Orgeln in Siebenbürgen. Ein Beitrag zur siebenbürgischen Orgelgeschichte von den Anfängen bis zu Mitte 19. Jahrhunderts. (Rezumat: Irineu Buga.) Kludenbach, 2002, Gehann-Musik-Verlag. 175 p.

ISBN 3-927293-21-0

882.

DÉKÁNY András

A mechanikus szerkezetű Rieger-orgonák. = MEZ. 2000/01. 4. 439–476.

883.

ENYEDI Pál

A magyarországi orgonaépítés kutatása. = MEZ. 2000/01. 1. 49–60.

884.

ENYEDI Pál

Ungarn. = Orgel. (Hrsg. von Alfred Reichling). Kassel, Stuttgart, Weimar, 2001, Bärenreiter, Metzler. 242 p. (Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, 181.) 157–160. p.

885.

KABA Melinda

Az aquincumi orgona. Kr. u. 228.; Gegus Ernő: Az aquincumi orgona alkatrészeinek vizsgálata szinképelemzéssel. Budapest, 2001, Osiris,

Budapesti Történeti Múzeum. 174 p.

ISBN 963-389-161-2

886.

KORMOS Gyula

Sopron és környéke evangélikusainak orgonái. Sopron, I. = MEZ. 2000/01. 1. 61–104.

887.

KORMOS Gyula

Sopron és környéke evangélikusainak orgonái. Sopron, II. = MEZ. 2000/01. 2/3. 361–380.

888.

MÁNDITY György

Vajdasági orgonák. Újvidék, 2002, Agapé. 240 p.
ISBN 86-463-0126-5

Ism.: Enyedi Pál = MEZ. 9. 2001/02. 2. 291–294.

889.

MIOCS, József

Die Orgeln der Diözese Subotica/Szabadka. [A szabadkai egyházmegye orgonái]. Subotica, 1998, 170 p.

Ism. Metz, Franz = Ars Organi. 49. 2001. 3. 184.

890.

NÉMETH Amadé

Hangszerek és zenekarok kézikönyve. Budapest, 2001, Anno. 271 p.

ISBN 963 375 121 7

891.

PONGRÁCZ Pál

A hegedű analóg statikai vizsgálata. Budapest, 2000. = Zenekar. 8. 2001. 3. 35.

892.

PONGRÁCZ Pál

Néhány gondolat „A hegedű analóg statikai vizsgálata” című tanulmányomhoz. = Zenekar. 8. 2001. 2. 37–40.

893.

REISS, Heinz

A fernambuk-fa mint vonó-alapanyag. Miként lehet meghatározni a minőségét? Helyettesíthető-e modern anyagokkal? = Zenekar. 8. 2001. 3. 31–34.

894.

RICHTER Pál

Terézvárosi terv – a világszínvonalért. Új orgona-együttes és egyházzenei központ Budapesten. = Muzs. 2001. 4. 15–17.

895.

SOLYMOSI Ferenc

A Rieger-organagyár és opuszjegyzéke, I. = MEZ. 2000/01. 1. 105–140.

896.

SZAKÁLY Ágnes

A cimbalom szerepe a XX. századi magyar és európai zenében, avagy Amit e hangszerről tudni illik a XXI. században. Budapest, 2001, Magánkiadás. 35 p.

ISBN 963 440 210 0

897.

TOPÁL, Judit

Musikalische Denkmäler in der römischen Sammlung von Aquincum (Budapest). = SM. 43. 2002. 1/2. 1–15.

Zenei könyvtárak

898.

ALBERT Mária

A Gyár ucca ékessége. Megnyílt a Zeneakadémia felújított központi könyvtára. = Muzs. 2002. 6. 3–5.

899.

DEVICH Márton

Kinek kell Beethoven Tizedik szimfóniája? Pillanatkép a kétszáz éves Nemzeti Könyvtár Zene-műtáráról. = Muzs. 2002. 11. 3–7.

900.

POGÁNY György

30 éves az MKE Zenei Könyvtáros Szervezete. = Könyv, könyvtár, könyvtáros. 2001. 1. 44–46.

901.

SZÖGI Ágnes

A Könyvtár – Zenepedagógiai Archivum – Stúdió hármas egységéről. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 53–61.

902.

TALLIÁN Tibor

Haydntól Erkelig. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára és a zenetudományi kutatás. = Iskolakultúra. 12. 2002. 6/7. 165–169.

903.

V[AJDA] K[ornél]

Kunyhóból palota. Jegyzetek az Országos Idegennyelvű Könyvtárról. = Könyv, könyvtár, könyvtáros. 2001. 11. 5–9.

Tk. a Zenei gyűjteményről.

Zenepedagógia

904.

ALTENBURG, Detlef

Punctus contra punctum. Das Leipziger Konservatorium und das Neue Weimar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. = SM. 42. 2001. 1/2. 185–196.

905.

ARACSI Lászlóné

Néhány gondolat és tapasztalat a zeneiskolai zongora anyagismeret tanítása kapcsán. = Parl. 2001. 3. 21–24.

906.

BROWN, Christine

Bartók Tíz könnyű zongoradarabjának pedagógiai jelentősége. (Ford. Terts Istvánné.) = Parl. 2001. 3. 14–18.

907.

CORTEZ, Carlos Miró

Levels of integration of the Kodály concept in the music education in Spain. = BulletinKodály. 26. 2001. 1. 3–12.

908.

DADAK-KOZICKA, Józefina Kataryna

Music-making as an expression of the truth about man and his community. = BulletinKodály. 26. 2001. 1. 13–17.

909.

DALOS Anna

„Nem Kodály-iskola, de magyar”. Gondolatok a Kodály-iskola eszményének kialakulásáról. = Holmi. 14. 2002. 9. 1175–1191.

910.

DOBSZAY László

Egyházzeneoktatás a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 89–92.

911.

ECKHARDT, Mária

Liszt's 125-year-old Academy of Music. Antecedents, influences, traditions. = SM. 42. 2001. 1/2. 109–132.

912.

ESCHWE, Elisabeth

Stanislawski-módszer a zongorajátékban. Tanítható-e a kreativitás? (Ford. Ábrahám Mariann.) = Parl. 2001. 1/2. 12–28.

- 913.**
GARO, Edouard
L'enseignement de la musique à l'école selon Pestalozzi – première partie. = BulletinKodály. 27. 2002. 2. 24–33.
- 914.**
GYÖNGYÖSSY Zoltán
Önarckép – hangokkal. Bartók Rádió, 1999. május 18. = Parl. 2001. 5. 33–38.
- 915.**
HARTYÁNYI, Judit
Listening to the children: the inner dimension of Kodály's philosophy. = BulletinKodály. 26. 2001. 2. 15–19.
- 916.**
HAUI Lóránt
A zenei ízlés vizsgálata gimnáziumokban. = Parl. 2002. 2. 14–30.
- 917.**
HAVAS Kató
Lámpaláz. Okok és orvoslásuk, külön javaslatokkal a hegedűjátékhoz. [Ford. Forschmann Zsuzsanna] [Budapest], 2000, Forschmann Zs. [12], 131 p.
ISBN 963-640-744-4
Ism. Zenekar. 8. 2001. 5. 34-35.
- 918.**
HIEBERT, Elfrieda
Helmholtz zenei akusztikájának hatása a zongora pedálkezelésére és billentési technikájára. (Ford. Terts Istvánné.) = Parl. 2001. 3. 54–64.
Hermann von Helmholtz
- 919.**
HUSCHKE, Wolfram
Zur Liszt-Identität der Musikhochschule in Weimar. = SM. 42. 2001. 1/2. 197–212.
- 920.**
ITTZÉSNÉ KÖVENDI Kata
Magyar–angol zenei szaknyelvi szótár. English–Hungarian dictionary of musical terminology. Budapest, 2001, Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány. 269, 282 p.
ISBN 963-00-7182-7
- 921.**
JACCARD, Jerry-Louis
„Hardware and software: music of the brain, mind, and heart”. = BulletinKodály. 26. 2001. 1. 44–54.
- 922.**
JACCARD, Jerry-Louis
Moral and spiritual education through music in a secular world: Kodály's ultimate vision. = BulletinKodály. 26. 2001. 2. 3–14.
- 923.**
JACCARD, Jerry L.
Zenével történő erkölcsi és lelki nevelés egy világi társadalomban: Kodály víziója. = Zeneszó. 12. 2002. 3. 6–10.
- 924.**
KASE, Sonoko
Clusterjáték – a zenei kifejezés technikai alapjai. (Ford. és szerk. Papp István.) = Parl. 2001. 1/2. 44–58.
- 925.**
KÉRI Laura
Az Intézet továbbképzési tevékenysége, hazai és nemzetközi programjai. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 41–52.
- 926.**
KERTÉSZ István
Miért nehéz barokk zeneművet hegedülni? A barokk művek megszólaltatási problémái a hegedűpedagógiában. = Parl. 2002. 5. 11–16.
- 927.**
KOKAS Klára
A deszka galaktikája. = Parl. 2002. 5. 2–8.
- 928.**
KOVÁCS Győző
Progresszív zenepedagógiai törekvések a Közép-európai országok újabb kiadványainak tükrében. = Parl. 2002. 1. 19–21.
- 929.**
LACZÓ Zoltán
Cosi fan tutte oppure altrimenti fan tutte? = Parl. 2002. 2. 2–8.
- 930.**
LACZÓ Zoltán
Lélektan, zenepedagógia és társadalom. = Parl. 2002. 3. 33–40.
- 931.**
LACZÓ Zoltán
A morális nevelés lehetőségei iskolai zenehallgatásban. (Amit a magyar kerettanterv magában foglal...). = Parl. 2002. 6. 7–13.

- 932.**
LACZÓ Zoltán
Visszatekintés és hogyan tovább? Az iskolai ének-zene tanításról... = Parl. 44. 2002. 1. 2–15.
- 933.**
LAUERMA, Liisa
A Finnish–Hungarian alliance. = Finnish Music Quarterly. 2002. 3. 38–43.
Szilvay Csaba és Szilvay Géza zenetanárok finnországi sikereiről
- 934.**
LOONG, Chet-Yeng – LINEBURGH, Nancy E.
Research in early childhood music: 1929–1999. = BulletinKodály. 27. 2002. 2. 13–23.
- 935.**
NEMES Klára
A relatív szolmizáció mint a zenei gondolkodás eszköze. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 62–72.
- 936.**
OSBORN-SEYFFERT, Ann
Results of a computer-aided analysis of the musical characteristics of British–Canadian singing games. = BulletinKodály. 26. 2001. 2. 32–40.
- 937.**
PÁSZTOR Zsuzsa
B-tagozatos növendékek fizikai felkészítése. = Parl. 2001. 5. 2–9.
- 938.**
PATSEAS, Michalis
The Kodály concept in the century of globalization. = BulletinKodály. 27. 2002. 2. 42–48.
- 939.**
PAUKER Zoltán
„Lesz-e gyermekzene az ezredfordulón?” = Zeneszó. 2001. 2. 6–7.
- 940.**
PETHŐ Attila
Két szomszédvár? = Parl. 2002. 2. 31–54.
Komolyzene – könnyűzene?
- 941.**
PETSCHKE, Hellmuth – BHATTCHARYA, Joydeep
Zenei gondolkodás és intelligencia. (Ford. Peisch András.) = Parl. 2002. 3. 46–51.
- 942.**
PLATTHY Sarolta
A Holy Names College (Oakland, California, USA) Kodály programjának harminc éves története. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 101–104.
- 943.**
PRASSL, Franz Karl
A felsőfokú egyházzenei képzés a Gráci Művészeti Egyetemen. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 77–82.
- 944.**
ROSLON-ESZTÉNYI, Tereza
A ritmika-szakos növendékek zongoratanításának speciális jellege. = Parl. 2001. 1/2. 37–39.
- 945.**
RUSSIL, Patrick
Egyházzeneoktatás Angliában. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 71–76.
- 946.**
RUSSIL, Patrick
Hagyomány és alkotóerő. = MEZ. 9. 2001/02. 1. 3–9.
- 947.**
SANDERS, Paul D.
Historical research on the Kodály approach in the United States. = BulletinKodály. 27. 2002. 1. 16–22.
- 948.**
SCHIFFER Adolf
A gordonkajáték metodikája. (A bevezetést írta Starker János.) Budapest, 2001, Athenaeum 2000. 95 p.
ISBN 963 9261 55 6
- 949.**
SOLYMOSSI TARI Emőke
„Psalmus Humanus”. Hagyomány és megújulás a magyar zenei nevelésben. = Parl. 2002. 6. 15–23.
- 950.**
SPYCHINGER, Maria B.
Music education is important – why? = BulletinKodály. 26. 2001. 1. 32–43.
- 951.**
SZABÓ Helga
Japán közelről. A Kodály módszer eredményei Japánban. Budapest, 2001, Magánkiadás. 105 p.
Ism. Mohayné Katanics Mária = Zeneszó. 2001. 8. 14.
- 952.**
TAYLOR, Karen E.
Linking children to the creative process through listening to music. = BulletinKodály. 27. 2002. 2. 33–38.

953.

UDVARI Katalin, K.
„Psalmus humanus”. Ének-Zenei Általános Isko-
la Kecskemét, 1950. Budapest, 2000, Püski.

ISBN 963 9337 09 9

Ism. Maróti Gyula = Zeneszó. 2001. 2. 7.

954.

URBÁNNÉ VARGA Katalin
„A muzsikának oly nagy ereje vagyon...”. Zene
és terápia. = Parl. 2001. 4. 2–19.

955.

WALLIN, Peter
Felsőfokú egyházzeneoktatás Svédországban. =
MEZ. 9. 2001/02. 1. 67–70.

956.

WEBERSINKE, Amadeus
Néhány Gondolat J. S. Bach műveinek előadásá-
hoz. (Szerk. Ábrahám Mariann.) = Parl. 2001.
1/2. 40–43.

957.

WHITEMAN, Peter
How the bananas got their pyjamas: the singing of
young children. = BulletinKodály. 26. 2001. 2.
20–31.

958.

WULF, Herbert
Az egyházzenei képzés Németországban. =
MEZ. 9. 2001/02. 1. 83–88.

959.

YORK, Frank A.
Culture, identity and place in the Kodály concept.
= BulletinKodály. 27. 2002. 1. 28–38.

960.

ZEMKE, Lorna
Kodály music education: reminiscences and
challenges. = BulletinKodály. 27. 2002. 2. 4–12.

961.

ZGUBIC, Maria
Hogyan alkalmazzuk Eduard Willems zenei ne-
velési módszerét a zongoratanításban? (Ford.
Krause Annamária.) = Parl. 2001. 1/2. 29–36.

Zenei élet

962.

ALBERT Mária
Bukolikus tájkép, csata helyett. A Magyar Zenei
Tanács közgyűlése. = Muzs. 2001. 7. 3–4.

963.

ALBERT Mária
Dicső múlt, küzdelmes jelen. A Filharmónia öt-
ven éve. = Muzs. 2002. 9. 3–5.

964.

ALBERT Mária
Esték a Parkban. Megnyílt Budán a Millenáris
Park. = Muzs. 2002. 1. 3–4.

965.

ALBERT Mária
Felsőbb osztályba lépnek. Magyar elnököt vá-
lasztott az Európai Zenei Tanács. = Muzs. 2002.
11. 8–9.

Schanda Beáta

966.

ALBERT Mária
Koncertpalota, zenei nevelés, Operaház... Kér-
dések sokasága a Magyar Zenei Tanács közgyűlé-
sén. = Muzs. 2002. 7. 8–9.

967.

ALBERT Mária
Az ország legnagyobb hangversenyterme. Önálló
műhely, szűkös anyagiak a Bartók Rádióban. =
Muzs. 2002. 10. 8–9.

968.

ALBERT Mária
Sikerek és gondok krónikája. Tizenöt éves a Liszt
Ferenc Emlékmúzeum. = Muzs. 2001. 10. 18–21.

969.

ALBERT Mária
Új zenetudományi kutatóhely. Dohnányi Archí-
vum Budapesten. = Muzs. 2002. 2. 9–10.

970.

ALBERT Mária
Ünnep, kétségek között. Ötven éves a Debreceni
Kodály Kórus. = Muzs. 2002. 3. 3–4.

971.

CSÁNYI Ignácné
„A muzsikusknak dalból van a lelke”. Kunszent-
miklós, 2002, Magánkiadás. 106 p.
ISBN 963-430-664-0

972.

DALOS Anna
Illúzió helyett ismereteket! Válasz Szesztay
Zsoltinak. = Muzs. 2002. 3. 47–48.

973.

DEVICH Márton
Klarinétal az igazgatói székben. Horváth László

a Szombathelyi Szimfónikusok sikereiről, terveiről. = Muzs. 2002. 12. 7–8.

974.

DEVICH Márton

Lendületből holtpontra? Gondok a MATÁV Zeneházban – Egy menedzserigazgató Sárospatakról. = Muzs. 2001. 9. 3–4.

975.

ENDES Mihály

A Debreceni Jazznapok 30 éve. Debrecen, 2001, Debreceni Kult. és Fesztiválközpont Kft. 110 p.
ISBN 963-00-7136-3

976.

ERDŐS Jenő

Mátészalka zenei élete. Mátészalka, 2001, Mátészalkai Művészbart Egyesület. 44 p.
ISBN 963-00-8467-8

977.

GALLAI Attila

Tíz éves az alkotó muzsikusok társasága. = Parl. 2001. 6. 37–39.

978.

GONDA Ferenc

A Filharmónia Kelet-Magyarország Kht öt éve. = ZTZ. 9. 2002. 3. 30–31.

979.

GÖNCZY László

A profizmus határán. Harmincöt év a zenekari kultúráért – Szolnokon. = Muzs. 2001. 5. 40.
35 éves a Szolnoki Filharmonikus Zenekar

980.

„... hogy itt is legyen muzsika”. Fejezetek Dunaújváros zenei életéből. (Szerk. Nyulasi Zsolt. Szerzők Kurucz Gergely et al.) Dunaújváros, 2002, Önkormányzat. 118 p. /Dunaújvárosi téka, ISSN 1589-5017./

ISBN 963-204-965-9

981.

IGRIC György

Utolsó szó. = Muzs. 2002. 11. 9.

Válasz Csengery Kristófnak

982.

IGRIC György

Gondolatok és emlékek a Filharmónia Budapest Kht működésének első öt évéről. = ZTZ. 9. 2002. 3. 28–29.

983.

IGRIC György – CSENGERY Kristóf

Levélváltás. = Muzs. 2002. 10. 47–48.

Igric György a Filharmónia Budapest KHT. ügyvezető igazgatója és Csengery Kristóf levelei

984.

KISZELY-PAPP Deborah

A Dohnányi Ernő Archivum első éve. = Dohnányi évkönyv 2002. 5–20.

985.

KLÉZLI Mária

35 éves a Szekszárdi Madrigálkórus. = Zenezó. 2001. 1. 9.

986.

A Kodály Intézet IV., jubileumi évkönyve. 1975–2000. (Szerk. Ittész Mihály.) Kecskemét, 2001, Kodály Intézet. 268.

ISBN 963 7295 259

987.

LEBRECHT, Norman

Maestro! A karmestermitosz. (Ford. Borbás Mária.) Budapest, 2001, Európa. 576 p.

ISBN 963 07 6782 1

Ism. Csont András: A pálcatorő. = Muzs. 2001. 6. 23–25., Frideczky Frigyes = Zenezó. 2001. 5. 10., Breuer János = Zenekar. 8. 2001. 3. 17–18.

988.

LEBRECHT, Norman

Művészek és menedzserek avagy Rekvium a komolyzenéért. (Ford. Szilágyi Mihály.) Budapest, 2000, Európa. /Memoria mundi./

ISBN 963 07 6704 X

Ism. Kovács Géza: Elveszett illúziók – megtalált zene. = Muzs. 2001. 6. 26–27.

989.

A Liszt Ferenc Zeneiskola 50 éves jubileumi évkönyve. (Szerk. Apáthy Árpád.) Pécs, 2002, Liszt Ferenc Zeneiskola. 92 p.

990.

MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára

A zenetudományi tanszak 50 éve. = Zenezó. 02. 2002. 2. 11.

991.

A M.É.Z.E. emlékkönyve, 1926–2001. (A forrásanyagot, a visszaemlékezéseket összegyűjt. és a tanulmányt írta Enzsöl Imre. Összeáll. és szerk. Thuller István.) Mosonmagyaróvár, 2001, Mosonért Alapítvány, Mosoni Polgári Kör. 80 p.

ISBN 963-00-7415-X

A Mosoni Ének- és Zeneegylet megalakulásának 75. évfordulójára

992.

OBERFRANK Géza

A berlini kaland. Találkozás Felsenstein professzorral. = Muzs. 2002. 1. 11–15.

Walter Felsenstein

993.

PETHŐ Imre

A veszprémi Csermák Antal Zeneiskola 85 éves jubileumi évkönyve. Veszprém, 2001, Csermák A. Zeneisk. 36 p.

ISBN 963-00-6559-2

994.

SZESZTAY Zsolt

Illúzió- és hitelrontás. = Muzs. 2002. 3. 47.

Válasz Dalos Anna, a Muzsika 2002/1. számában megjelent írására

995.

SZOMORY György

Operaház: kevés változás, további karcsúsítás. = Oé. 11. 2002. 3. 4.

996.

TÁL Gizella

„Szívből fakadt, találjon is utat a szívekhez”. Tíz éves a Szolnoki Zenei Fesztivál. Szolnok, 2002, ARS-IN-KOM Műv. és Kommunikációs Kft. 79 p.

ISBN 963-00-9421-5

997.

TALLIÁN Tibor

Bimbózó tudományos szellem. Konferencia a magyar zenetudományi képzés fennállásának 50. évfordulóján. Tallián Tibor zárszava. = Muzs. 2002. 1. 26–27.

998.

TÓTH Anna

Le- és felépítés – pénzügyi fedezettel. Győriványi-Ráth György elindult a maga által kijelölt úton. = Zenekar. 9. 2002. 1. 7–8.

999.

TÓTPÁL József

A Filharmónia 45+5=50 éve. = ZZT. 9. 2002. 3. 26–28.

1000.

Umfrage. Sollte der Westdeutsche Rundfunk in Köln sein Elektronisches Studio aufgeben oder erhalten und in welcher Form? = MusikTexte. 2001. 88. 16–36.

Riportalanysok Eötvös Péter és Ligeti György

1001.

VÁRNAGY Attila

A Filharmónia Dél-Dunántúli Kht öt éves tapasztalatai. = ZZT. 9. 2002. 3. 29–30.

1002.

„A zene az élet szépsége...”. A hajdúnánási Maklár Lajos Ének Zene Tagozatos Általános, Közép- és Zeneiskola ének-zene tagozatának 20 éves krónikája, 1982–2002. (Szerk. Fülöp Valéria.) Hajdúnánás, 2002, Maklár L. Ének Tag. Ált., Közép- és Zeneisk. 80 p.

ISBN 963-202-268-8

Zenei rendezvények, fesztiválok, konferenciák, versenyek

1003.

ALBERT Mária

Kortárs zene és régi európai muzsika. Hollós Máté a Vántus- napokról és a MIDEM-ről. = Muzs. 2002. 4. 15–17.

Vántus István

1004.

ALBERT Mária

Lajtha, Liszt és Bartók Kőszegen. Kurzusból nőtt fesztivál. = Muzs. 2001. 8. 17.

1005.

ALBERT Mária

Magasan vagy átlagosan. Visszapillantás a Budapesti Nemzetközi Liszt Zongoraversenyre. = Muzs. 2001. 11. 9–10.

1006.

ALBERT Mária

Művészeti ösztöndíjasok fesztiválja. = Muzs. 2001. 4. 14.

1007.

ALBERT Mária

Türelem és bizakodás. Tervek a gödöllői Kastélykoncertek jövőjéről. = Muzs. 2001. 9. 11–12.

1008.

BARANYI Anna

Dohnányi Ernő emlékére születésének 125. évfordulóján. Kiállítás az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában. Budapest, 2002, MTA Zenetudományi Intézet. 35 p.

1009.

BARANYI Anna

Képek a Dohnányi kiállításról. = Dohnányi évkönyv 2002. 29–36.

- 1010.**
BORGÓ András
Béni bácsi emlékére. Nemzetközi konferencia Rajeczky Benjamin születésének centenáriumán. = Muzs. 2001. 10. 11–12.
- 1011.**
BORGÓ András
Burgenlandi és világgolgár. Takács Jenő-kiállítás Eisenstadtban. = Muzs. 2002. 9. 12–14.
- 1012.**
BRABEC, Zbynek
Turandot v rakouském Gras am Kamp. = Hudební Rozhledy. 54. 2001. 11. 32.
Derecskei Zsolt
- 1013.**
CSENGERY Adrienn
A magyar zene évezrede – honfoglalás muzsikával. Kárpát-medencei zenei játék. = Muzs. 2001. 8. 31–32.
- 1014.**
DALOS Anna
Homage à Kurtág. Földvári Napok 2001. = Muzs. 2001. 8. 6–9.
- 1015.**
DALOS Anna
Omaggio a Szőlősy. Földvári Napok 2002. = Muzs. 2002. 8. 18–20.
- 1016.**
DALOS Anna
Találkozások. Haydn Eszterházán, 2001. = Muzs. 2001. 10. 13–15.
- 1017.**
DOBOZY Borbála
Festival van Vlaanderen Brugge. Bruggei Régi-zene Fesztivál. = Muzs. 2001. 11. 38–40.
- 1018.**
DOMOKOS Zsuzsa – GRABÓCZ Márta
A zenei jelentés hetedik nemzetközi kongresszusa. Imatra (Finnország), 2001. június 7–10. = Mzene. 2001. 3. 345–351.
- 1019.**
EŐSZE László
Verdi-kiállítás a Várban. = Oé. 2001. 5. 17.
- 1020.**
FARKAS Zoltán
Kirándulás koncertekkel. Tíz éves a Zempléni Művészeti Napok. = Muzs. 2001. 10. 7–10.
- 1021.**
FARKAS Zoltán
Korunk Zenéje 2001. Őszi láрма. = Muzs. 2001. 12. 36–40.
- 1022.**
FEUER Mária
Akantusz és babér. Fesztivál Avignonban és Schwarzenbergben. = Muzs. 2001. 11. 31–37.
- 1023.**
FEUER Mária
A beszédes ember és A hallgatag asszony. Párizsi mozaik (1.) = Muzs. 2001. 5. 10–13.
Kurtág-mesterkurzus, Richard Strauss bemutatató
- 1024.**
FEUER Mária
Oda-vissza, összevissza. Luzerni Fesztivál – Schubertiade. = Muzs. 2002. 11. 17–21.
- 1025.**
HILSCHER, Elisabeth Th.
Komponistenwerkverzeichnisse. Probleme – Erfahrungen – Perspektiven. Symposion im Musikverein Wien (8.–10.6.) = ÖMZ. 56. 2001. 8/9. 53–54.
Eckhardt Mária Liszt Ferencről, Somfai László Bartók Béláról
- 1026.**
HOLLÓS Máté
Korunk zenéje 2001. Szokolay szimfonikus születésnapja. = Muzs. 2001. 12. 35–36.
- 1027.**
ILLÉS Mária
„Reményvirágok”. Vántus István Kortárs Zenei Napok Szegeden. = Muzs. 2001. 2. 38–39.
- 1028.**
KACZMARCZYK Adrienne
Liszt Ferenc és az európai felsőfokú zeneoktatás. Nemzetközi zeneudományi konferencia Budapesten. = Muzs. 2001. 2. 18–19.
- 1029.**
KATONA Márta
Előre Chopinig? Soproni Régi Zenei Napok, 2001. = Muzs. 2001. 9. 6–7.
- 1030.**
KATONA Márta
Telemann – kétféle stílusban. Nemzetközi Telemann-verseny Magdeburgban. = Muzs. 2001. 6. 9.
- 1031.**
KATONA Márta
Telemann felnőtteknek és gyerekeknek. Nemzet-

közi fesztivál és konferencia Magdeburgban. = Muzs. 2002. 5. 40–41.

1032.

KERTÉSZ Iván

Monteverdi operafesztivál. = Oé. 11. 2002. 2. 18.

1033.

KISZELY-PAPP Deborah

Dohnányi Ernő Fesztivál Floridában születésének 125. évfordulóján. = ZZT. 9. 2002. 1. 29–30.

1034.

KÖRBER Tivadar

Bárdos Szimpózium 2001. (Debrecen, március 23–24–25.) = Parl. 2001. 4. 65–67.

1035.

KÖRBER Tivadar

Bárdos Szimpózium 2002 (Debrecen, március 15–17.) = Zeneszó. 12. 2002. 4. 12–13.

1036.

KÖRBER Tivadar

Földvári Napok 2002. Omaggio a Szöllösy. = Parl. 2002. 5. 43–45.

1037.

KRÁLÍK, Jan

Obnovení Místri Pevci v Bayreuthu. = Hudební Rozhledy. 54. 2001. 11. 33.

Sólyom-Nagy Sándor

1038.

LACZÓ Zoltán

Tények és gondolatok a Kodály Zoltán VII. Országos Zeneiskolai Szolfézs és Népdaléneklési Versenyéről. Debrecen, 2002. április 4–6. = Parl. 2002. 3. 2–29.

1039.

LACZÓ Zoltán

Zongoraünnep Nyíregyházán – a Zeneiskolában 2001. április 7–10. = Parl. 2001. 4. 54–63.

1040.

LINDENBERGERNÉ KARDOS Erzsébet – SZABÓ Julianna

Lélekgyógyítás zenével. = Parl. 2002. 3. 41–45.

1041.

LUKIN László

„Bartók és a XX. század”. Tudományos előadások és kórushangverseny az ELTE TFK Zenei Tanszékének rendezésében 2000. november 23–24. = Zeneszó. 2001. 2. 4.

1042.

MÁCSAI János

Birds & Music. A zempléni Művészeti Napokról. = Muzs. 2002. 10. 20–22.

1043.

MALINA János

Graz, a távoli nagyváros. Ízelítő a styriarte fesztiválból. = Muzs. 2001. 9. 13–15.

1044.

MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára

Kodály Zoltán II. Magyar Kórusverseny. 2000. december 7–10. Nyitóhangverseny december 7. = Zeneszó. 2001. 1. 3.

1045.

MARÓTI Gyula

Két kórustörténeti megemlékezés. 1961. Debrecen, az első nemzetközi kórusverseny, – 2000. Linz, az első kórusolimpia. = Zeneszó. 2001. 8. 4–5.

1046.

MATZNER, Antonín

Ostravské dny nové hudby 2001. = Hudební Rozhledy. 54. 2001. 10. 8–10.

Kurtág György, Nagy Zsolt

1047.

MIHOLIC, Irena

Ljubljana, Slovenia – United Europe – United Music? – September 19–23, 2001. = IRASM. 33. 2002. 2. 230–231.

Lázár Katalin és Tari Lujza részvételével

1048.

MIKUSI Balázs

Fórum in foro. Budapesti Régi Zene Fórum, 2001. = Muzs. 2001. 8. 10–13.

1049.

MIKUSI Balázs

Újra a Régi. Régi Zenei Napok – Sopron 2002. = Muzs. 2002. 8. 21–24.

1050.

MIKUSI Balázs

Zeneszemiotikai szeminárium Helsinkiben és Tallinban. = Mzene. 2001. 1. 101–102.

1051.

MOLNÁR Szabolcs

Régi új hullámok. (4.). Making New Waves Fesztivál. = Muzs. 2002. 4. 29–31.

- 1052.**
NÉMETHY Attila
Szekszárdi nektár. Gondolatok egy zongoraver-
seny után. = Muzs. 2001. 7. 20.
- 1053.**
OLSVAI Imre
Egri Népzenei Gála 2001. Népzenei fesztivál a
KÓTA rendezésében. = Zeneszó. 2001. 8. 18.
- 1054.**
PAPP János
Magyar vendégművészek a Bayreuthi Ünnepi Já-
tékok opera-előadásain (1876–2002). = Oé. 11.
2002. 5. 27–28.
- 1055.**
PÉTERFI NAGY László
V. Budapesti Nemzetközi Énekverseny. = Oé.
2001. 1. 28–31.
- 1056.**
PÉTERI Lóránt
Szombathelyi jegyzetek. Bartók Szeminárium és
Fesztivál, 2001. = Muzs. 2001. 9. 8–10.
- 1057.**
PÉTERI Lóránt
Schattenlos. Nemzetközi Bartók Szeminárium és
Fesztivál Szombathely, 2002. július 6–20. =
Muzs. 2002. 9. 37–40.
- 1058.**
PÉTERI Lóránt
Apraja-nagyja. A Magyar Zenetudományi és Ze-
nekritikai Társaság második tudományos konfe-
renciája. = Muzs. 2002. 12. 13–16.
- 1059.**
PETHŐ Csilla
Egy művészpálya dokumentumai. Dohnányi-
emlékkiállítás a Zenetudományi Intézetben. =
Muzs. 2002. 9. 25–26.
- 1060.**
POLEDNÁK, Ivan
Musica Danubiana, avsak nikoli jen o hudbe v Po-
dunají. = Hudební Rozhledy. 54. 2001. 1. 38–39.
Budapest, 2000. 10. 27–29.
- 1061.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Fukar kezekkel. Mini-Fesztivál 2001-ben. =
Muzs. 2001. 3. 36–38.
- 1062.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Korunk Zenéje 2001. Zene elektronikával és
anélkül. = Muzs. 2001. 12. 32–35.
- 1063.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Ismét a hétköznapok. Mini Fesztivál 2002. =
Muzs. 2002. 3. 28–30.
- 1064.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Korunk Zenéje 2002. = Muzs. 2002. 12. 34–36.
- 1065.**
RÁKAI Zsuzsanna
Johann Sebastian és a Deák tér. Budapesti Bach
Hét, 2001. = Muzs. 2001. 8. 14–16.
- 1066.**
RICHTER Pál
Bizva a jövőben. Konferencia a magyar zenetu-
dományi képzés fennállásának 50. évfordulóján.
= Muzs. 2002. 1. 23–27.
- 1067.**
RICHTER Pál
„Walthere, audis symphoniam hungarorum, qua-
liter sonat?“. Ezer év zenetörténete a Budapesti
Történeti Múzeumban. = Muzs. 2001. 7. 10–13.
- 1068.**
ROCKENBAUER Zoltán
Hans Sachs elköszön. (Bayreuthi Ünnepi Játékok,
2002). = Oé. 11. 2002. 4. 33–37.
- 1069.**
SOLYMOSI TARI Emőke
Hol vannak a magyarok? ISME-konferencia Ber-
genben. = ZZT. 9. 2002. 3. 35–36.
- 1070.**
SOMFAI László
The genius of place. The Fifth Hungarian Haydn
Society Festival Esterházy Palace, Fertőd-Eszter-
háza, 1–10 September 2002. = HQu. 43. 2002.
168. 107–111.
- 1071.**
SOMFAI László
Haydn Eszterházán. A Magyar Haydn Társaság 5.
fesztiválja. Fertőd-Eszterháza, Esterházy-kastély,
2002. szeptember 1–10. = Muzs. 2002. 10. 23–25.
- 1072.**
SZÉKELY András
Földvár – hatodszor. = Parl. 2001. 6. 32–34.
- 1073.**
SZITHA Tünde
Budapesti Őszi Fesztivál 2001. = Muzs. 2001. 12.
40–43.

1074.

SZITHA Tünde

Korunk Zenéje 2002. = Muzs. 2002. 12. 30–34.

1075.

SZITHA Tünde

Virágok a tundráról – és csend mindenhol. Hangszemle, 2002. február 23–24. = Muzs. 2002. 4. 25–28.

Kortárs zene

1076.

UNGÁR Istvánné

„...de örök a nóta”. I. Magyar Karvezetői Konferencia. = Zeneszó. 12. 2002. 6. 6–7.

1077.

Giuseppe Verdi e l'Ungheria. Budapest, Biblioteca Nazionale Széchényi. 25 ottobre–31 dicembre 2001. Giuseppe Verdi és Magyarország. Országos Széchényi Könyvtár Budapest. 2001. október 25.–december 31. : kiállítási katalógus (Szerk. Mariarosaria Scigliano.) Budapest, 2001, Olasz Kulturintézet. 131 p.

ISBN 963 00 8501 1

1078.

WALKER, Alan

Of pianists and executioners. The Eleventh Ferenc Liszt International Piano Competition, Budapest, September 3 through 18, 2001. = HQu. 42. 2001. 164. 137–144.

1079.

YAMAMOTO, Rie

Földvár music days: Hommage á Kurtág. = Tempo. 2001. 218. 34–37.

Interjúk**1080.**

ANTAL Mátyás

„Mindig mindent egyeztetünk”. Tizenöt éves a Nemzeti Énekkar. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 2001. 5. 7–9.

1081.

ANTONINI, Giovanni

Olaszország zeneileg tudatlan. Giovanni Antonini nyilatkozata a Giardino Armonico budapesti hangversenye után. [Riporter] Malina János. = Muzs. 2002. 6. 6–8.

1082.

BALATONI Éva

Bemutatjuk Balatoni Évát. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 2001. 3. 31–32.

1083.

BÁNKÖVI Gyula

Művek bontakozóban. Bánkóvi Gyula: Miserere. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 5. 41.

1084.

BÁTKI FAZEKAS Zoltán

Beszélgetés Bátki Fazekas Zoltánnal. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 11. 2002. 1. 34–37.

1085.

BEGHIN, Tom

Ki játszik kit? Tom Beghin a Haydn-interpretációról. [Riporter] Malina János. = Muzs. 2002. 12. 9–12.

1086.

BOGÁNYI Gergely

A tatározás sohasem ér véget. Beszélgetés Bogányi Gergellyel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2001. 10. 16–17.

1087.

BOLDOGHY-KUMMERT Péter – DÉRI György Tizenkettő nem egy tucat. Beszélgetés a Budapesti Csellóegyüttes vezetőivel. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 7. 20.

1088.

BOULEZ, Pierre

Pierre Boulez Budapesten. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 2001. 3. 9–10.

1089.

BOULEZ, Pierre

Szeretek váltott zenekarokkal dolgozni. Budapesti beszélgetés Pierre Boulezzal. [Riporter] J.G.Y.L. [J. Győri László]. = Muzs. 2001. 8. 46–47.

1090.

BROCKHAUS, Henning

„A boszorkány a pusztítás örömeinek a megszemélyesítése”. Beszélgetés Henning Brockhauszal, a Machbeth-felújítás rendezőjével. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 11. 2002. 4. 3–5.

1091.

BUDAI Ilona

Budai Ilona Magyar Örökség Díjas 30. éve a népdalénekesi pályán. [Riporter] Fehér Anikó. = Zeneszó. 12. 2002. 4. 14–15.

1092.

CARRAGAN, William

„Mindegyik változat eredeti”. William Carragan a Bruckner-művek változatairól és a Bruckner-mítoszokról. [Riporter] Kodaj Dániel. = Muzs. 2001. 5. 15–19.

1093.

COSSOTTO, Fiorenza

Vendégünk volt: Fiorenza Cossotto. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 2001. 2. 37–38.

1094.

CSÁNKY Emilia

Ferencsik János-emlékdíj. [Riporter] Várkonyi Tamás. = Zenekar. 9. 2002. 1. 14.

1095.

CSAPÓ Gyula

Művek bontakozóban. Csapó Gyula: Phaedra. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 5. 45.

1096.

DECSÉNYI János

Művek bontakozóban. Decsényi János: Búcsú egy tovatűnt évszázadtól. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 8. 44.

1097.

DONATH, Helen

Vendégünk volt Helen Donath. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 2001. 5. 37–38.

1098.

DUBROVAY László

Művek bontakozóban. Dubrovay László hangszínei és hangármányai. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 7. 36.

1099.

DUKAY Barnabás

A XX. századi magyar zeneszerzés és a gregorián. Interjúk. 1. Dukay Barnabás. [Riporter] Dobszay László. = MEZ. 2000/01. 4. 489–497.

1100.

EÖTVÖS, Péter

Péter Eötvös im Gespräch. [Riporter] Max Nyffeler. = NZfM. 163. 2002. 1. 19–22.

1101.

EÖTVÖS, Péter

Péter Eötvös in conversation about „Three Sisters”. [Riporter] Rachel Beckles Willson. = Tempo. 2002. 220. 11–13.

1102.

FARAGÓ Béla

Metszet '96. (V.) Faragó Béla: Gregor Samsa vágyakozása. Beszélgetés a zeneszerzővel. [Riporter] Földes Imre. = Parl. 2001. 5. 10–17.

1103.

FARAGÓ Béla

Művek bontakozóban. Faragó Béla: Az átváltás. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 11. 41.

1104.

FARKAS Zoltán (Batyú)

„Személyiség nélkül a színpad leveti magáról az előadót”. Találkozás Farkas Zoltánnal. [Riporter] Truppel Mariann. = Táncművészet. 32. 2001. 4. 11–13.

1105.

FASANG Árpád

A közösségek Európájáé a jövő. UNESCO-nyilatkozat a kulturális sokszínűségről. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2002. 2. 23–24.

1106.

FASSBAENDER, Brigitte

Legboldogítóbb a dalest. Innsbrucki látogatás Brigitte Fassbaendernél. [Riporter] Borgó András. = Muzs. 2002. 2. 18–22.

1107.

FEKETE Gyula

„Miért ne lehetne?”. Beszélgetés Fekete Gyula zeneszerzővel. [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 2002. 10. 34–36.

1108.

FENYŐ László

Fenyő László legjobban hazai közönségnek szeret muzsikálni. Transzállapot gondonkával. [Riporter] R[éfi] Zs[uzsanna]. = Zenekar. 8. 2001. 4. 8–9.

1109.

FISCHER Ádám

„A szakmát meg kell tanulni”. Beszélgetés Fischer Ádámmal. [Riporter] Péteri Judit. = Muzs. 2002. 8. 13–17.

1110.

FOKANOV, Anatolij

„Történelmet, kultúrát kell közvetítenünk...”. Beszélgetés Fokanov Anatolijjal. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 11. 2002. 2. 3–5.

1111.

FRANK Oszkár

„A tanítást folytatom, amíg mozogni tudok...”. Beszélgetés a 80 éves zenepedagógussal, Frank Oszkárral. [Riporter] Szendi Ágnes. = Parl. 2002. 5. 45–47.

1112.

FÜLÖP Zsuzsanna

Pillanatfelvétel Fülöp Zsuzsannáról. [Riporter] Mány Szabó Eszter. = Oé. 2001. 1. 33–37.

1113.

GESZTY Szilvia

Vendégünk volt: Geszty Szilvia. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 11. 2002. 2. 16–17.

1114.

GONZÁLEZ Mónika

Fiatalok. González Mónika. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 2001. 5. 14–16.

1115.

GÖRGEY Gábor

„A csúnya zenét komponáló szerzők kora lejárt”. Beszélgetés Görgey Gábor kultuszminiszterrel. [Riporter] Szomor György. = Oé. 11. 2002. 5. 2–5.

1116.

GŐZ László

Érdeklődést kelteni napjaink zenéje iránt. Beszélgetés Gőz Lászlóval, a BMC Records vezetőjével. [Riporter] Szőnyi Béla. = Muzs. 2002. 5. 8–10.

1117.

GULYÁS Dénes

Gulyás Dénes a Linum Művészeti Fesztiválról. [Riporter] Csák P. Judit. = ZZT. 9. 2002. 3. 37.

1118.

GYÖNGYÖSI Levente

Művek bontakozóban. Gyöngyösi Levente: Nap-himnusz. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 8. 41.

1119.

GYÖNGYÖSSY Zoltán

Nem kell stopper és mérőszalag. Gyöngyössy Zoltán fuvolaművész. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 2002. 4. 21–23.

1120.

GYÖNGYÖSSY Zoltán

„Ha holnapután nem gondolhatok mást, megette a fene az egészet”. Beszélgetés Gyöngyössy Zoltánnal. [Riporter] Dolinszky Miklós. = Echo. 2002. 4/5. 22–24.

1121.

GYŐRIVÁNYI-RÁTH György

Áldott diktatúra? Bemutató beszélgetés Győriványi-Ráth György karmesterrel, a Magyar Állami Operaház új főzeneigazgatójával. [Riporter] Tóth Anna. = Zenekar. 8. 2001. 3. 8–11.

1122.

GYŐRIVÁNYI-RÁTH György

„Jobban érdekel az a fiatal, akiből majd Nucci

lesz”. Beszélgetés Győriványi-Ráth Györggyel (1.) [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 2001. 10. 3–6.

1123.

GYŐRIVÁNYI-RÁTH György

„Jobban érdekel az a fiatal, akiből majd Nucci lesz”. Beszélgetés Győriványi-Ráth Györggyel (2.) [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 2001. 11. 14–18.

1124.

GYŐRIVÁNYI-RÁTH György

„Zenélni csak nyugodt környezetben lehet”. Beszélgetés Győriványi-Ráth Györggyel. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2001. 4. 8–12.

1125.

GYŐRIVÁNYI-RÁTH György –

KOVÁCS János – RÁCZ István

Operabál. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2002. 7. 3–7.

1126.

GYÜDI Sándor

Koncertterem kellene a szegedieknek. Gyüdi Sándort ismét a Szegedi Szimfonikus Zenekar igazgató-karnagyává választották. [Riporter] Hollósi Zsolt. = Zenekar. 9. 2002. 1. 4–6.

1127.

HAMAR Zsolt

A mozdulat – és ami mögötte van. Beszélgetés Hamar Zsolt karmesterrel. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2001. 5. 3–6.

1128.

HAMAR Zsolt

Téli napforduló? Beszélgetés a Pécsi Szimfonikus Zenekar működésének reformjáról, annak szükségéről és megvalósulásának esélyeiről Hamar Zsolt művészeti igazgatóval és vezető karmesterrel. [Riporter] Tóth Anna. = Zenekar. 9. 2002. 4. 10–11.

1129.

HARNONCOURT, Nikolaus

Ideals, dogmas, passions. Nikolaus Harnoncourt in Budapest. [Riporter] András Batta. = HQu. 43. 2002. 167. 125–135.

1130.

HARNONCOURT, Nikolaus

Mi, belgák, így zenélünk. Villáminterjú Nikolaus Harnoncourt-ról. [Riporter] Malina János. = Muzs. 2002. 5. 20–21.

1131.

HÉJA Domonkos

Héja Domonkos együttese elnyerte a Nemzeti Ifjúsági Zenekar címet. Aki a legösszetettebb hangszeren muzsikál. [Riporter] R[éfi] Zs[uzsanna] = Karmester. 8. 2001. 3. 11–12.

1132.

HERREWEGHE, Philippe

A kísérlet a lényeg. Budapesti találkozás Philippe Herreweghével. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2002. 4. 18–20.

1133.

HORVÁTH Balázs

Művek bontakozóban. Számok és macskák Horváth Balázs zenéjében. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 3. 31.

1134.

ITZÉS Gergely

A fuvolásnak tudnia kell alakot váltani. Beszélgetés Itzész Gergellyel a kiterjesztett technikáról, küldetéstudatról és egyebekről. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 2002. 12. 17–19.

1135.

JÁRDÁNYI Gergely

Bottesini nyomdokait követi a nagybögő nagymestere. Járdányi Gergely számos érdekes tapasztalatot szerzett Itáliában, ahol másfél évtizede muzsikál. [Riporter] R[éfi] Zs[uzsanna] = Zenekar. 8. 2001. 3. 13–14.

1136.

KÁEL Csaba

„A Bánk bánt meg kell mutatni a világnak”. Beszélgetés az opera rendezőjével, Káel Csabával. [Riporter] Boros Attila. = Oé. 11. 2002. 2. 7–9.

1137.

KÁEL Csaba

Nemzeti operánk színpadon és filmen. [Riporter] Boros Attila. = ZZT. 9. 2002. 3. 23–25.

1138.

KAKUSKA, Thomas

„A tételszünetben felemelném a mutatóujjamat”. Beszélgetés Thomas Kakuskával, az Alban Berg Vonósnegyes brácsásával. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2002. 3. 15–17.

1139.

KAM, Sharon

„Ha első lehetek egy mű életében...”. Sharon Kam Budapesten. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2001. 4. 18.

1140.

KAMP Salamon

„Számomra Bach zenéje istenbizonyíték”. Beszélgetés Kamp Salamonnal. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2001. 12. 16–18.

1141.

KÁRPÁTI János

Bartóktól a mennyei barlangig. Beszélgetés Kárpáti Jánossal. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 2002. 7. 11–16.

1142.

KÁRPÁTI János – TALLIÁN Tibor

Oktatás és kutatás – két úr szolgálja. Ötven éves a Zeneakadémia zenetudományi tanszaka. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2001. 11. 3–7.

1143.

KELEMEN Barnabás

Harmónia kívül-belül. Portrévázlat Kelemen Barnabásról. [Riporter] Rác Judit Klára. = Muzs. 2002. 10. 17–19.

1144.

KELEMEN Barnabás

Versenygyőztes sztár-allűrök nélkül. Beszélgetés Kelemen Barnabás hegedűművésszel. [Riporter] Fittler Katalin. = Zenekar. 9. 2002. 5. 11–13.

1145.

KESZEI Borbála

Fiatalok. Keszei Borbála. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 11. 2002. 1. 27–29.

1146.

KISS B. Attila

„Meg kell fejteni a szerzői szándékot”. Beszélgetés Kiss B. Attilával. [Riporter] Jánosi Ildikó. = Oé. 11. 2002. 3. 27–35.

1147.

KLENYÁN Csaba

A Keresztapa ihlette klarinétos. Klenyán Csaba portréja. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 2002. 6. 14–15.

1148.

KOCSÁR Miklós

Művek bontakozóban. Kocsár Miklós újragondolt múltja. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 11. 39.

1149.

KOCSIS Zoltán

„...hangművész és zongorász...”. Kocsis Zoltán hangszeréről, zenekarról, vezénylésről és egye-

- bekről. [Riporter] Rácz Judit Klára. = Muzs. 2002. 5. 3–7.
- 1150.**
KONDOR Katalin
Rádiózenekar – szimbiózisban a Bartók adóval. Interjú Kondor Katalinnal, a Magyar Rádió elnökével. [Riporter] Csonotos János. = Zenekar. 9. 2002. 3. 9–10.
- 1151.**
KOOPMAN, Ton
Bachnak is voltak bajai önmagával... Ton Koopman zeneszerzőkről, hangszerekről, zenetudományról. [Riporter] Malina János. = Muzs. 2002. 10. 26–27.
- 1152.**
KOVÁCS Géza
Nemzeti Koncertterem – 2004 (?). Kovács Géza, a Nemzeti Filharmonikusok igazgatójának helyzetismertetése. [Riporter] Tóth Anna. = Zenekar. 9. 2002. 2. 3–5.
- 1153.**
KOVÁCS Géza – ÁCS Tamás – STRÉM Kálmán – ZOBOKI Gábor
Álom a város szélén. Milyen lesz, kié lesz az új Nemzeti Hangversenyterem? [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2002. 10. 3–7.
- 1154.**
KOVÁCS János
Nem érvényesülni kell, hanem érvényesíteni a zenét. Beszélgetés Kovács János karmesterrel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2001. 6. 3–8.
- 1155.**
KOVÁCS László
Beszélgetés Kovács Lászlóval, aki idén tizenkilencedik hangversenyévadát kezdi a Miskolci Szimfonikus Zenekar élén. A titkos szavazáson az együttes hetvenöt százaléka voksolt a karmester szerződésének meghosszabítása mellett. [Riporter] Várkonyi Tamás. = Zenekar. 9. 2002. 4. 13–14.
- 1156.**
KÓBOR Tamás
Pályakezdők. Kóbor Tamás. [Riporter] Csonka Csilla. = Oé. 11. 2002. 5. 29–30.
- 1157.**
KÖNCZEI Árpád
Művek bontakozóban. Könczei Árpád hangja a népzenei gyökerektől az elrontott indulóig. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 6. 39.
- 1158.**
KRASZNAI János
A főügyelő „kettős” élete. Beszélgetés Krasznai Jánossal. [Riporter] Máta Györgyi. = Oé. 2001. 2. 12–14.
- 1159.**
KUNCZ László
„Család nélkül a művészet is értelmetlen”. Kuncz László pályaképe. [Riporter] Kovács Attila. = Oé. 11. 2002. 5. 31–34.
- 1160.**
KURTÁG, György
„It’s not my ears that do my hearing”. György Kurtág interviewed by Bálint András Varga. = HQu. 42. 2001. 161. 126–134.
- 1161.**
KÜLKEY László
„Addig maradok, amíg értelmét látom...”. Rendhagyó beszélgetés Külkey Lászlóval. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2001. 5. 2–5.
- 1162.**
LAKATOS György
A művészet nem hangszerfüggő. Lakatos György: „Ahonnan zene szól, ott jó emberek laknak”. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 2002. 9. 33–36.
- 1163.**
LÁNG István
Művek bontakozóban. Sarkaditól John Donne-ig Láng Istvánnal. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 9. 36.
- 1164.**
LEPPARD, Raymond
Nincs kedvem zenélni helyett vitatkozni. Raymond Leppard Sárospataki monológja. (Lejegyezte: Barabás András.) = Muzs. 2002. 11. 22–24.
- 1165.**
LIGETI György
„A magunk gyönyörűségére”. Beszélgetés Ligeti Györggyel. [Riporter] Tihanyi László. = Muzs. 2001. 6. 10–12.
- 1166.**
LIGETI, György – NICULESCU, Stefan
Originalität und Metier. György Ligeti und Stefan Niculescu im Gespräch mit Karsten Witt. = MusikTexte. 2002. 92. 37–47.

- 1167.**
LITTAY Gyula
„Az ember érzi is a hangot...”. Látogatóban Littay Gyulánál. [Riporter] Szomor György. = Oé. 11. 2002. 1. 8–13.
- 1168.**
LOCSMÁNDI Miklós
„Butaság, hogy egy intézmény két házzal működik”. Beszélgetés dr. Locsmándi Miklóssal. [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 2001. 12. 3–6.
- 1169.**
LOCSMÁNDI Miklós
„Fegyelmzett, igényes munkát várok a társulatól”. Beszélgetés Dr. Locsmándi Miklóssal, a Magyar Állami Operaház főigazgatójával. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2001. 4. 3–6.
- 1170.**
LUKÁCS Ervin
„Nem tartozom a diktátor típusú karmesterek közé”. Beszélgetés Lukács Ervinnel. [Riporter] Boros Attila. = Oé. 11. 2002. 5. 7–10.
- 1171.**
LUKÁCS Gyöngyi
„Helyettem senki nem vigyáz a hangomra...”. Beszélgetés Lukács Gyöngyivel. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2001. 5. 5–10.
- 1172.**
MADARÁSZ Iván
Művek bontakozóban. Madarász Iván: Archaikus epizódok. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 10. 40.
- 1173.**
MARCZIS Demeter
Pályakép Marczis Demeterről. [Riporter] Kovács Attila. = Oé. 11. 2002. 3. 8–13.
- 1174.**
MAROS Miklós
Művek bontakozóban. Maros Miklós operája. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 2. 40.
- 1175.**
MARSCHALL Miklós – KÖRNER Tamás
Rolls Royce, benzín nélkül. A Budapesti Fesztiválzenekar két évtizede és jövője. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2002. 8. 3–5.
- 1176.**
MARTON Éva
„Mindig készen kell állni a megújulásra”. Találkozás Marton Évával. [Riporter] Jánosi Ildikó. = Oé. 11. 2002. 4. 6–14.
- 1177.**
MATUZ István
„Fűjjátok, fűjjátok!” Matuz István a 18. Országos Fuvolás Találkozóról. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 5. 14.
- 1178.**
MOLDOVÁN Domokos
Beszélgetés Moldován Domokossal, a Budapesti Kamaropera elmúlt évtizedéről. [Riporter] Szomor György. = Oé. 11. 2002. 2. 27–32.
- 1179.**
MOLNÁR Zsolt
Ösztöndíjasok. Molnár Zsolt. „Fiam, belőled operarénekes lesz!” [Riporter] Lévy Anikó. = Oé. 2001. 3. 17–18.
- 1180.**
A monopolhelyzettől a nemzetközi versenyig. Ötven éves a Hungaroton. = Muzs. 2001. 12. 7–11.
Szőnyi Tamás beszélget Csintalan Lászlóval, Rolla Jánossal, Nádori Péterrel és Hollós Mátéval
- 1181.**
NAGY Bálint
Miért támogatja a zenét a MATÁV? Nagy Bálint kommunikációs igazgató arról, hogy mi történik a piaci versenyben. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 2002. 4. 3–6.
- 1182.**
NAGY Viktor
Nagy Viktor lett Miskolcon az operatagozat vezetője. Zenés darabok széles választéka. [Riporter] R[éfi] Zs[uzsanna]. = ZST. 9. 2002. 3. 12–14.
- 1183.**
Nem „vasból fakarika”. A Capella Savaria jubileuma. [Riporter] Malina János. = Muzs. 2001. 12. 12–15.
Beszélgetőtársak: Németh Pál, Dabasi László, Brandisz Márton, Kalló Zsolt
- 1184.**
NÓGRÁDI Péter
Művek bontakozóban. A misétől a meséig: Nógrádi Péter. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 9. 46.
- 1185.**
OLSVAY Endre
Művek bontakozóban. Olsvay Endre Miséje és fűvös kamarazenéje. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 6. 37.

1186.

ORBÁN György

Művek bontakozóban. Orbán György: Magnificat és Zongoraötös. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 4. 32.

1187.

PALLÓ Imre

Vendégünk volt Palló Imre. [Riporter] Szomoró György. = Oé. 2001. 1. 3–6.

1188.

PÉRCHY Kornélia

Fiatalok. Pérchy Kornélia. [Riporter] Zala Szilárd Zoltán. = Oé. 2001. 2. 10–11.

1189.

PERÉNYI Miklós – ROHMANN Imre – STULLER Gyula

„Kizárólag a zeneműre összpontosítok”. Beszélgetés Perényi Miklóssal, Rohmann Imrével és Stuller Gyulával első közös hangversenyük alkalmából. [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = Parl. 2001. 6. 22–26.

1190.

PÉTERFINAGY László

Bayreuthi beszélgetések. = Oé. 2001. 4. 31–33.

Robert Dean Smith, Mette Ejsing

1191.

PETROVICS Emil

Küzdelem, játék és remény. Petrovics Emil 2. szimfóniája. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2002. 5. 42–44.

1192.

PETROVICS Emil

„Szeretem a kristálytisza harmóniákat, a tiszta szólamvezetést, a szép hangszíneket...”. Beszélgetés Petrovics Emillel. [Riporter] Boros Attila. = Oé. 2001. 2. 2–5.

1193.

PETROVICS Emil – MEDVECZKY Ádám

Jubileumi karmesterverseny ünnepi produkcióval. „A karmesterség az élet második felének hivatása” Bruno Walter. [Riporter] R[éfi] Zs[uzsanna] = Zenekar. 9. 2002. 3. 10–12.

1194.

PICKETT, Philip

Nem szabad hozzákölni ahhoz, amit biztosan tudunk. Beszélgetés Philip Pickett-tel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2001. 3. 24–25.

1195.

PIRONA, Fabio

Vendégünk volt Fabio Pirona. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 11. 2002. 1. 32–33.

1196.

PONGRÁCZ Zoltán

Szíve és esze csak a zeneszerzőnek van... Beszélgetés Pongrácz Zoltánnal. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2002. 2. 11–16.

1197.

RAIMONDI, Ruggero

Vendégünk volt – Ruggero Raimondi. [Riporter] P[éterfi] Nagy László. = Oé. 11. 2002. 1. 6–7.

1198.

RAJECZKY Benjamin

Interjú Rajeczky Benjamin tanár úrral. [Riporter] Pik Katalin. = MEZ. 2000/01. 4. 477–488.

Az interjú 1983 novemberében készült

1199.

RÁLIK Szilvia

Fiatalok. Rálik Szilvia. [Riporter] Zala Szilárd Zoltán. = Oé. 11. 2002. 3. 36–37.

1200.

REMÉNYI Krisztina

Hatszáz hódítás Európa nyugati végén. Magyarok kalandozásai Franciaországban. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 2002. 2. 25–27.

Magyar Kultúra Éve Franciaországban

1201.

ROCKENBAUER Zoltán

Kollektív döntés és egyéni felelősség. Beszélgetés Rockenbauer Zoltánnal. [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 2002. 2. 3–8.

1202.

ROCKENBAUER Zoltán

„Miniszterként nem foglalkozok állást zenei kérdésekben”. Beszélgetés Rockenbauer Zoltán kultuszminiszterrel. [Riporter] Szomoró György. = Oé. 2001. 3. 2–6.

1203.

RÓZSA Pál

Művek bontakozóban. Rózsa Pál versengő fűvészei. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2002. 12. 37.

1204.

ROZSGYESZTVENSZKIJ, Gennagyij

Meg sem fordult a fejében, hogy emigráljak. Budapesti találkozás Gennagyij Rozsgyesztvenszkijjel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2002. 5. 23–24.

1205.

RUZSONYI Béla

Ruzsonyi Béla nagybőgőművész, zeneakadémiai tanár, az Operaház Zenekarának szólamvezetője 2001 novemberében ünnepelte 40 éves jubileumát. [Riporter] Várkonyi Tamás. = *Zenekar*. 9. 2002. 1. 12–13.

1206.

SÁNDOR György

Képzletbeli gyakorlás, valóságos művészet. New York-i találkozás Sándor Györggyel. [Riporter] Csepregi Gábor. = *Muzs*. 2002. 9. 15–19.

1207.

SÁRY Bánk

Művek bontakozóban. Sály Bánk népzenei és vokális tervei. [Riporter] Hollós Máté. = *Muzs*. 2001. 4. 40.

1208.

SAVALL, Jordi

Számunkra minden zene új és ismeretlen. Jordi Savall Budapesten. [Riporter] J. Gy. L. [J. Győri László]. = *Muzs*. 2002. 8. 46–47.

1209.

SCHIFF András

Asszociáló típus vagyok. Schiff András beszél – főleg vezénylésről. [Riporter] Barabás András. = *Muzs*. 2001. 4. 11–13.

1210.

SELMECZI György

Művek bontakozóban. Selmeczi György: Az arany ember; Operett. [Riporter] Hollós Máté. = *Muzs*. 2002. 1. 36.

1211.

SEREI Zsolt – ECKHARDT Gábor

Visszhangtalan Hangszemle visszhangos előadásban. [Riporter] Aradi Péter. = *Muzs*. 2001. 7. 30–31.

1212.

SIMON Katalin

„Nyugalmat kívánok magam körül”. Találkozás Simon Katalinnal. [Riporter] Boros Attila. = *Oé*. 2001. 3. 7–9.

1213.

SOLTI Valerie

„Szükség van segítő kézre...”. Budapesti beszélgetés Lady Valerie Soltival. [Riporter] J. Győri László. = *Muzs*. 2002. 12. 3–4.

1214.

STEINER Ferenc

Bariton ABC. Beszélgetés Steiner Ferencsel, a kotta szerzőjével és összeállítójával. [Riporter] Fittler Katalin. = *Parl*. 2001. 6. 27–30.

1215.

STRÉM Kálmán – HALÁSZ Péter

Stílusok és korok. Kurtág Balatonföldváron. [Riporter] Albert Mária. = *Muzs*. 2001. 6. 13–15.
Földvári Napok 2001

1216.

STRÉM Kálmán – MALINA János

A dal szüli énekesét. Malina János és Strém Kálmán a „Haydn Eszterházán” fesztiválról és Eszterháza újjászületéséről. [Riporter] J. Győri László. = *Muzs*. 2001. 8. 3–5.

1217.

STULLER Gyula

„Csak azt tudjuk eljátszani, amit belül hallunk”. Beszélgetés Stuller Gyula hegedűművésszel budapesti kurzusa után. [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = *Parl*. 2001. 5. 24–32.

1218.

SZABÓ Magda

A dolgoz hölgy, avagy a Magyar Intézet. Párizsi mozaik (2.). [Riporter] Feuer Mária. = *Muzs*. 2001. 8. 27–30.

1219.

SZÉCSI Máté

Ösztöndíjasok. Szécsi Máté. [Riporter] Péterfi Nagy László. = *Oé*. 2001. 2. 35–36.

1220.

SZESZTAY Zsolt

Arezzo után. Beszélgetés Szesztay Zsolt Liszt-díjas karmaggal. [Riporter] S. Szabó Márta. = *Zeneszó*. 12. 2002. 8. 12–13.

1221.

SZIGETI István

Művek bontakozóban. Szigeti István: Gábiel. [Riporter] Hollós Máté. = *Muzs*. 2001. 3. 39.

1222.

SZOLNOKI Apollónia

Fiatalok. Szolnoki Apollónia. [Riporter] Péterfi Nagy László. = *Oé*. 11. 2002. 5. 11–13.

1223.

SZÚCS Márta

„A színházról vallott gondolataim nem változtak”. Töprengés Szűcs Mártával. [Riporter] Máta Györgyi. = *Oé*. 11. 2002. 5. 35–36.

1224.

THÉSZ Gabriella – GUPCSÓ Gyöngyvér
Művész, pszichológus, orvos, dada, varrónő...
Beszélgetés Thész Gabriellával és Gupcsó
Gyöngyvérrel. [Riporter] Mikes Éva. Muzs.
2002. 1. 5–9.

1225.

TIHANYI László
Művek bontakozóban. Tihanyi László: Anyais-
ten. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2001. 10. 48.

1226.

TIHANYI László
Zeneszerző is, karmester is. Beszélgetés Tihanyi
Lászlóval. [Riporter] J. Györi László. = Muzs.
2001. 7. 5–9.

1227.

TÍMÁR Böske – TÍMÁR Sándor
Csillagszemek a tágasság iskolájából. „A tánc töl-
tődést ad a léleknek, és erőt az élethez”. [Riporter]
Mátai Györgyi. = Táncművészet. 2002. 4. 12–13.

1228.

TITTERINGTON, David
Megtetszettem nekik, megtetszettek nekem. Be-
szélgetés David Titteringtonnal. [Riporter] J.
Györi László. = Muzs. 2001. 1. 32–33.

1229.

TÓTH Péter
Nem azt kell gyakorolni, amit a hangszer nem tud
– azt, amit én nem tudok. [Riporter] Tóth Anna. =
Zenekar. 9. 2002. 31–34.

1230.

TÓTHPÁL József
Lélek nélkül nem lehet zenélni. Beszélgetés
Tóthpál Józseffel. [Riporter] Kovács Mária. = Ze-
neszó. 2001. 4. 3.

1231.

TÖRZS István
Vendégünk volt Törzs István. [Riporter] Csák P.
Judit. = Oé. 2001. 2. 7–8.

1232.

TRUBIN Beáta
Fiatalok. Trubin Beáta. [Riporter] Péterfi Nagy
László. = Oé. 2001. 2. 5–6.

1233.

VÁCZI Károly
Pódium és katedra. Beszélgetés Váci Károllyal.
[Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2002. 4. 10–14.

1234.

VAJDA Gergely

Mi köze a lószőrnek a klarinéthoz? Portré Vajda
Gergelyről. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 2002.
3. 18–21.

1235.

VAJDA János
Metszet '96. Vajda János: Capriccio – énekhangra
és zongorára. Beszélgetés a zeneszerzővel. [Ri-
porter] Földes Imre. = Parl. 2002. 6. 27–35.

1236.

VAJDA János
Művek bontakozóban. Vajda János megújult me-
séje és új operája. [Riporter] Hollós Máté. =
Muzs. 2002. 7. 42.

1237.

VÁRJON Dénes
Egy szerencsés, tehetséges, sikeres ember. A zong-
goránál: Várjon Dénes. [Riporter] Mikes Éva. =
Muzs. 2001. 11. 11–12.

1238.

VASHEGYI György
Vashegyi György barokk zenéről, vezénylésről, a
magyarországi kulturális állapotokról. Elértük a
mélypontot... [Riporter] R[éfi] Zs[uzsanna] =
Zenekar. 8. 2001. 2. 12–15.

1239.

VIOLA György
Bayreuthi beszélgetések. = Oé. 2001. 4. 33–34.
Sólyom-Nagy Sándor, Németh Judit

1240.

WEBSTER, James
Bárcsak a közönség annyira értené Haydnt, mint
én... James Webster Budapesten. [Riporter]
Mikusi Balázs. = Muzs. 2001. 2. 20–22.

1241.

WIEDEMANN Bernadett
Bemutatjuk Wiedemann Bernadettet. [Riporter]
Boros Attila. = Oé. 11. 2002. 1. 3–5.

1242.

ZIESAK, Ruth
Színpad és pódium. Beszélgetés Ruth Ziesakkal.
[Riporter] J. Gy[öri] L[ászló]. = Muzs. 2001. 3.
42–43.

Köszöntők, megemlékezések, portrék

1243.

AUMÜLLER, Uli – KAISIK, Hanne
Filme zu Helmut Lachenmann, György Ligeti
und Conlon Nancarrow. 3er-Videobox. Galerie

Katrin Rabus / New music edition.

Ism. Fricke, Stefan = NZfM. 163. 2002. 4. 82.

1244.

BALASSA Iván

Találkozásaim Rajeczky Benjáminnal (1901–1989). = Ethn. 112. 2001. 1/2. 215–222.

1245.

BATTA András

Szemtől szemben: Marton Éva = Face to face: Éva Marton. Miskolc, 2002, Miskolci Operafesztivál Kht. 93 p.

1246.

BERKESI Sándor

Ádám Jenő emlékezete. 105 éve született Ádám Jenő. = Zeneszó. 2001. 10. 3–5.

1247.

BERKESI Sándor

Vass Lajos emlékezete. = Zeneszó. 12. 2002. 4. 3–4.

1248.

BERLÁSZ Melinda

Ujfalussy József, a Zenetudományi Intézet osztályvezetője. = Mzene. 2001. 1. 3–9.

1249.

BÖSCHE, Thomas

Kurtág György képmása. (Balázs István fordítása.) = Muzs. 2001. 2. 3.

1250.

BREUER János

Somogyi László – akit ismertem is, nem is. = Zenekar. 8. 2001. 2. 16–20. (1907–1988)

1251.

BREUER János

Sándorék. (Mi van egy zárójelben?) = Zenekar. 9. 2002. 3. 26–27.

Sándor Árpád, Sándor Renée, Sándor Frigyes

1252.

CENNER Mihály

Az opera varázslója. Száz éve született Oláh Gusztáv. = Oé. 2001. 4. 27–30.

1253.

CSENGERY Adrienne

„...hogy faragion belőle hangszert a zenéjéhez”. Kurtág György születésnapjára. = Muzs. 2001. 2. 14.

1254.

CSENGERY Adrienne

A közösség céljaiért. Csébfalvi Éva köszöntése. = Muzs. 2002. 4. 9.

1255.

CZINGRÁBER János

Zámbó István jubileumára. = Zeneszó. 12. 2002. 4. 9.

1256.

DALOS László

Száz éve született Székely Mihály (1901. május 8.–1963. március 5.) = Oé. 2001. 5. 27–30.

1257.

DECSÉNYI János

A kilencvenesztendős Pongrácz Zoltán köszöntése. = Muzs. 2002. 2. 16.

1258.

DÉEL [DALOS László]

Dobay Livia 90 éves. = Oé. 11. 2002. 3. 38–39.

1259.

DOBSZAY László

Egy tractus Kurtág Györgynek. = Muzs. 2001. 2. 12–13.

1260.

DOMBINÉ KEMÉNY Erzsébet

Sebők György zongoraművész. Szeged, 2001, Magánkiadás. 54 p.

ISBN 963-440-144-9

1261.

EÖSZÉ László

Szokolay Sándor hetven éves. = Zeneszó. 2001. 3. 7.

1262.

ÉZSIÁS Erzsébet

Az érzelmek papnöje. Pitti Katalin életútja. Budapest, [2001], K. u. K. Kiadó 135 p.

ISBN 963 9173 94 0

Ism. D[alos] L[ászló] = Oé. 2001. 5. 35.

1263.

FEUER Mária

Az óvodások professzora. = Muzs. 2001. 9. 5. Forrai Katalin 75 éves

1264.

FRANKL Péter

Boldog születésnapot! = Muzs. 2001. 3. 22. Szöllősy András 80 éves

1265.

GERZANICS Magdolna

Emlékmorzsák Vass Lajosról. = Zeneszó. 12. 2002. 2. 15.

1266.

GÖNCZY László

- Jazz, nem középiskolás fokon. Gonda János 70 éves. = Muzs. 2002. 1. 10.
- 1267.**
GRÁF Zsuzsanna
Maklár József 80 éves lenne. = Zeneszó. 12. 2002. 3. 11.
- 1268.**
GRIFFITHS, Paul
Master works, master releasings. A celebration of György Kurtág. = HQU. 43. 2002. 166. 149–150.
- 1269.**
HALÁSZ Péter
Melodiae hominis. Decsényi János 75 éves. = Muzs. 2002. 3. 6.
- 1270.**
HOLLÓS Máté
Levél Szokolay Sándornak, 70. születésnapjára. = Muzs. 2001. 4. 5.
- 1271.**
In memoriam Farkas Ferenc. Búcsú és emlékezés. [Közread., bev. és riporter] Bónis Ferenc. [1–3. rész] = Hítel. 14. 2001. 1. 76–85., 2. 56–65., 3. 62–77.
- 1272.**
JENEY Zoltán
Consolazione (something lost: echo) per violoncello e pianoforte. = Muzs. 2001. 3. 11–14.
Szöllősy András 80. születésnapjára
- 1273.**
JENEY Zoltán
A due voci per flauto in Sol e viola. = Muzs. 2001. 2. 4.
Kurtág György 75. születésnapjára
- 1274.**
KEREKES Károly
Egy ciszterci tanítvány emlékei Béni bácsiról. = Palócföld. 47. 2001. 6. 516–520.
Rajeczky Benjamin
- 1275.**
KISZELY-PAPP Deborah
Egy tragikus művészsors. 125 éve született Dohnányi Ernő. = Krónikás. 2002. 3. 6–7.
- 1276.**
KORCSOG Balázs
A hegedűművészet utolsó csillaga. Isaac Stern (1920–2001). = Élet irod. 45. 2001. 39. 12.
- 1277.**
KOVALIK Balázs
- Átjáró egy másik világba. Békés András 75 éves. = Muzs. 2002. 3. 7.
- 1278.**
LUKIN László
100 éve született Rajeczky Benjámín. = Zeneszó. 2001. 9. 3.
- 1279.**
LUKIN László
„Ki van az énekkönyved tetején?” Beszélgetés a 75 éves Lukin Lászlóval. [Riporter] Hollós Máté. = Zeneszó. 2001. 1. 7.
- 1280.**
LUKIN László
Sulyok Imre 90 éves. = Zeneszó. 12. 2002. 3. 3.
- 1281.**
MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára
Püski Sándor köszöntése. = Zeneszó. 2001. 3. 13.
- 1282.**
MAROS Miklós
Gratulatorio. Orbán Ottó: Elégia – a háttérben angyalok álldogálnak című versének egy sorával. = Muzs. 2001. 3. 20–21.
Szöllősy András 80. születésnapjára
- 1283.**
MAROS Miklós
Omaggio a K. Gy. Orbán Ottó: Kurtág György, zeneszerző című versének egy sorával. = Muzs. 2001. 2. 11.
- 1284.**
MARÓTI Gyula
Maróti Gyula kilencven éves. [Riporter] C. Szalai Ágnes. = Zeneszó. 12. 2002. 6. 3–4.
- 1285.**
MEZŐ Imre
Szorgalom és szeretet. Sulyok Imre 90 éves. = Muzs. 2002. 3. 5.
- 1286.**
„...Mucikám, ez ilyen...”. Csoba Tünde visszaemlékezése. (Székely György 2001. május 13-án készült interjúja alapján.) = Parl. 2002. 6. 43–45.
Fischer Anniera emlékezik tanítványára
- 1287.**
„Nyisd meg, Uram, szent ajtódat...” Köszöntő kötet Erdélyi Zsuzsanna 80. születésnapjára. (Szerk. Barna Gábor). Budapest, 2001, Szent István Társulat. LVII, 335 p.
ISBN 963-361-192-X

1288.

OBERFRANK Géza

A hetvenéves Szokolay Sándor köszöntése. = Muzs. 2001. 4. 3–4.

1289.

OLSVAI Imre

Születésnap beszélgetés Olsvai Imre népzene-kutatóval, a KÓTA tiszteletbeli elnökével 70. születésnapján. [Riporter] Alföldy-Boruss István. = Zeneszó. 2001. 4. 5.

1290.

ÖRDÖG László

Születésnap köszöntő. Ördög László 75 éves – aki megdöntötte a népdalgyűjtés világrekordját. [Riporter] Anker Antal. = Zeneszó. 12. 2002. 6. 8–10.

1291.

PAKSA Katalin

„...akihez bármikor fordulhatunk”. Olsvai Imre hetven éves. = Muzs. 2001. 4. 20–21.

1292.

PERÉNYI Miklós

Stresszmentes órák a Zeneakadémián. = Muzs. 2002. 4. 8.

Banda Ede születésnapjára

1293.

PESKÓ Zoltán

Bandi napfényben. = Muzs. 2001. 3. 23.

Szöllősy András 80 éves

1294.

PESKÓ Zoltán

Üzenet – Gyurinak. = Muzs. 2001. 2. 17.

Kurtág György 75 éves

1295.

PETROVICS Emil

Rendező, igazgató, tanítómester. Szinetár Miklós 70 éves. = Muzs. 2002. 2. 17.

1296.

ROLLA János

Emlékek a III. koncertóról. = Muzs. 2001. 3. 15.

Szöllősy András 80 éves

1297.

ROSKÓ Mária

A 70 éves Szokolay Sándor köszöntése Sopronban. = Zeneszó. 2001. 5. 3.

1298.

SÁNDOR Judit

Emlékek Szabolcsi Bencéről. = Muzs. 2001. 1. 27.

1299.

SCHIFF András

A legnemesebb közép-európai ízlés. Schiff András köszöntője Banda Ede születésnapjára. = Muzs. 2002. 4. 7.

1300.

SÍKFALVI Judit

„Az igaznak emlékezete áldott...”. Kettős évforduló Rákospalotán. = Zeneszó. 12. 2002. 2. 8–9.
Cseszka Edit**1301.**

SOLTÉSNÉ LÉDECZI Judit

A csoda itt járt közöttünk! A 75 éves Karai József köszöntése. = Zeneszó. 12. 2002. 10. 5.

1302.

SOLZMAN, David

120 éve született Varró Margit 1881. október 22. – 1978. május 15. = Parl. 2001. 6. 19–20.

1303.

SOMFAI László

Szabó Miklós köszöntése. = Muzs. 2001. 4. 19–20.

1304.

SOPRONI József

Értéktörzés és vándorkedv. Takács Jenő köszöntése. = Muzs. 2002. 9. 10–11.

1305.

SZEFNERNÉ VARGA Ildikó

Ferencsik János Balatonfüred város első díszpolgára. Balatonfüred, 2002, Balatonfüred Városért Közalapítvány. 51 p. (Balatonfüred Városért Közalapítvány kiadványai, ISSN 1589-6803, 6.) ISBN 963-202-910-0

1306.

SZENDREI, Janka

Benjamin Rajeczky als Forscher des Mittelalters. = SM. 42. 2001. 3/4. 253–258.

1307.

SZOKOLAY Sándor

Ültetni még néhány almát. Beszélgetés a hetvenéves Szokolay Sándorral. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2001. 4. 6–10.

1308.

SZOKOLAY Sándor

A zeneszerző művészi, emberi és természet adta jelenségéről. Takács Jenő centenáriuma. = Muzs. 2002. 9. 11–12.

1309.

SZÖGI Ágnes

Lexikon-szócikk helyett Nemesszeghy Lajosné

Szentkirályi Mártáról (1923–1973). Az ország elsőnek létesült ének-zenei általános iskolájának igazgatójáról. = A Kodály Intézet évkönyve IV. Kecskemét, 2001. 73–100.

1310.

SZŐNYI Erzsébet

100 éve született Kerényi György. = Zeneszó. 12. 2002. 3. 5.

1311.

SZŐNYI Erzsébet

Kardos Pál emlékezete. = Zeneszó. 12. 2002. 2. 6–7.

1312.

[Takács Jenő köszöntése.] = A Dunánál. 1. 2002. 8. 3–95.

1313.

TARDY László

40 éve halt meg Harmat Artúr. = Zeneszó. 12. 2002. 4. 10.

1314.

TARI Lujza

Aki szolgálatot végzett. A 100 éve született Rajeczky Benjamin emlékezete. = Palócföld. 47. 2001. 6. 503–515.

1315.

TARI, Lujza

Benjamin Rajeczky the ethnomusicologist (11 November 1901–1 July 1989). = SM. 42. 2001. 3/4. 213–252.

1316.

TEMESI László

Bodza Klára ünnepe. = Parl. 2002. 5. 48–50.

1317.

TIHANYI László

Schattenspiel. György Kurtág gewidmet. I. Vorspiel. = Muzs. 2001. 2. 15.

Kurtág György 75 éves

1318.

TIHANYI László – BERLÁSZ Melinda

Két laudáció. Szöllősy András és Olsvai Imre köszöntése. = Muzs. 2002. 12. 5–6.

1319.

TÓTH Sándor

Szénfy Gusztáv, egy elfelejtett nyíregyházi zenetudós. Halálának 125. évfordulóján. = Szabolcs-szatmár-beregi szle. 36. 2001. 1. 11–26.

1320.

UDVARDY László

Köszöntjük a 75 éves Udvardy Lászlót. [Riporter] Ember Csaba. = Zeneszó. 12. 2002. 4. 11–12.

1321.

VAJNA Katalin

Ádám Jenő. = Zeneszó. 12. 2002. 5. 3–4.

1322.

WALDBAUER Iván

Gombosi Ottó (1902–1955). Egy tanítvány visszaemlékezései. = Mzene. 40. 2002. 3. 253–262.

1323.

WINKLER, Gerhard J.

Jenő Takács zum 100. Geburtstag. Versuch einer Würdigung. = ÖMZ. 57. 2002. 7. 38–42.

Nekrológok**1324.**

BATTA András

Búcsú Kovács János tanár úrtól. = Muzs. 2001. 6. 42.

1325.

BREUER János

Búcsú Székely Zoltántól (1903–2001). = Zenekar. 8. 2001. 5. 9–12.

1326.

CSENGERY Adrienne

Antal Dóra emlékezete. = Muzs. 2001. 7. 48.

1327.

EŐSZE László

Dr. Till Géza (1920. I. 9.–2001. VII. 30.). = Oé. 2001. 4. 13–14.

1328.

FALVAY Károly

Elment a néptáncosok „Laci bácsi”-ja: Vásárhelyi László (1925–2002). = Táncművészet. 2002. 2. 7–8.

1329.

FITTLER Katalin

Czidra László (1940–2001). = Parl. 2001. 4. 32.

1330.

FONTANA GÁT Eszter

Gábry György emlékére (1927. április 23. – 1998. július 4.) = Mzene. 2001. 1. 109–110.

1331.

GYARMATI György

Magánbúcsú Cs. Nagy Tamástól (1938–2001). = Parl. 2001. 6. 17–18.

A Váci Zeneiskola és Konzervatórium igazgatója

- 1332.**
GYÖNGYÖSSY Zoltán
Utolsó levél Elek Tihamérhoz. = Muzs. 2001. 3. 40.
- 1333.**
HOLLÓS Máté
Búcsú Legány Dénestől. = Parl. 2001. 1/2. 74.
- 1334.**
I.K.
Koepeczky Alajos orgonaművész-tanár 1907. 02. 11 – 2001. 05.16. = Zeneszó. 12. 2002. 2. 17.
- 1335.**
KECSKÉS Balázs
Klári néni. = Parl. 2001. 1/2. 70–71.
Máthé Miklósné
- 1336.**
KEREKES Gábor
Dobay Lívia. = Oé. 11. 2002. 5. 6.
- 1337.**
KERÉNYI Mária
Kerényiné Kéri Margit. = Parl. 2001. 4. 29.
- 1338.**
KERTÉSZ Iván
Karizs Béla (1930–2001). = Oé. 2001. 3. 37.
- 1339.**
KERTÉSZ Iván
Szecsődi Irén (1917–2001). = Oé. 2001. 4. 18.
- 1340.**
KERTÉSZ Iván
Szalma Ferenc (1923–2002). = Oé. 11. 2002. 1. 2.
- 1341.**
KERTÉSZ Lajos
Búcsú Hortobágyi Máriától (1941–2001). = Parl. 2001. 4. 30.
- 1342.**
KÖVECS Imre
Búcsúunk Fasang Árpádtól. = Parl. 2001. 6. 14.
- 1343.**
LANTOS István
Solyoms Péter emlékére. Búcsúbeszéd a gyászszertartáson. = Parl. 2001. 1/2. 72–73.
- 1344.**
Németh Amadé (1922–2001). = Oé. 2001. 4. 30.
- 1345.**
PATTERSON, Anne L.
„...the constancy of character”. In memoriam:
Alexander Lothar Ringer. = BulletinKodály. 27. 2002. 2. 39–42.
- 1346.**
PÉTERI Judit
Czidra László emlékére. = Muzs. 2001. 3. 40.
- 1347.**
Pető András (1951–2002). = Oé. 11. 2002. 4. 40.
- 1348.**
PRÓHLE Henrik
Búcsú dr. Ujfalusi Lászlótól (1915–2002). = Parl. 2002. 4. 30.
- 1349.**
RÉVÉSZ Dorrit
Sarlós László (1920–2002). = Muzs. 2002. 12. hátsó belső borító
Sarlós László a Zeneműkiadó igazgatója 1967–1986-ig
- 1350.**
SOMFAI László
Az utolsó koronatanú. Székely Zoltán (1903. december 8. – 2001. október 5.) = Muzs. 2001. 11. 8–9.
- 1351.**
SZÉKELY András
Tóth Emőke (1945–2001). = Muzs. 2001. 3. 48.
- 1352.**
SZOKOLAY Sándor
Búcsú Fasang Árpádtól. = Muzs. 2001. 5. hátsó belső borító
- 1353.**
Sz. Gy. [SZOMORY György]
Kónya Sándor (1923–2002). = Oé. 11. 2002. 3. 2.
- 1354.**
SZOMORY György
Sipos Jenő. = Oé. 2001. 1. 2.
- 1355.**
TÓSER Dániel
Elek Tihamér (1949–2001) emlékezete. = Parl. 2001. 4. 31.
- 1356.**
VARGA Bálint András
Xenakis elment. = Muzs. 2001. 4. hátsó belső borító
Iannis Xenakis (1922.V.1.–2001.II.4.)

Névmutató

- Abbado, Claudio 866
 Abbate, Carolyn 120
 Abkarovits Endre 25
 Ablonczy Balázs 439
 Ábrahám Mariann 124, 912, 956
 Ács Tamás 1153
 Ádám Jenő 6, 1246, 1321
 Adorno, Theodor W. 1
 Ady Endre 291
 Ág Tibor 573, 616, 672
 Ágai Karola 379
 Agócs Gergely 596
 Agoult, Marie d' 367
 Ahmedaja, Ardian 597
 Ainsley, Robert 216
 Albert István 703
 Albert Mária 898, 962–970, 1003–1007, 1080, 1215
 Alföldi-Boruss István 1289
 Allis, Walter 122
 Almási István 472
 Almási-Tóth András 719
 Altenburg, Detlef 177, 904
 Andersen, Hans Christian 130
 Anker Antal 1290
 Antal Dóra 1326
 Antal József 473
 Antal Mátyás 1080
 Antokoletz, Elliott 228
 Antonioni, Giovanni 1081
 Apáthy Árpád 989
 Aracsi Lászlóné 905
 Aradi László 103, 146, 201
 Aradi Péter 1211
 Arányi Adila 297
 Arányi Hortense 297
 Arletta, Vincent 365
 Arlin, Mary I. 2
 Arlt, Uwe 871
 Arnold, Ben 174, 366
 Ascher Tamás 870
 Astrand, Christina 860
 Astrauskas, Rimamtas 654
 Auer Lipót 191
 Aumüller, Uli 1243
Bach, Johann Sebastian 86, 123, 150, 153, 165, 243, 491, 862, 956, 1065, 1140
 Bache, Walter 122
 Bakfark Bálint 344
 Balassa Iván 1244
 Balatoni Éva 1082
 Balázs Béla 351
 Balázs István 119, 1249
 Balla Eszter 710
 Balogh Anikó 711
 Balogh Elemér 574
 Balogh Sándor 619
 Bán Zoltán András 165, 214
 Banda Ede 1292, 1299
 Bánhidai, Susanne 221
 Bánkői Gyula 1083
 Barabás András 131, 1164, 1209
 Baranyi Anna 222, 1008–1009
 Barazzoni, Beatrice 223
 Bárdos Lajos 99, 528, 575, 827, 1034–1035
 Barenboim, Daniel 45
 Bari Károly 821
 Barlow, Klarenz 833
 Barna Gábor 473, 507, 600, 625, 1286, 600, 1287
 Baroffio, Giacomo 474
 Barsi Ernő 3, 576
 Bartók Béla 4, 38, 43, 57, 85, 108, 144, 167, 222, 224–225, 226–229, 237, 239–241, 248, 275, 291–292, 297, 316, 320, 334, 351, 353, 356, 359, 375, 376, 390, 396, 419–422, 460–461, 468, 616, 620, 634, 642, 645, 675–676, 695, 775, 813–818, 849–851, 869, 871, 906, 1004, 1025, 1041, 1056–1057
 Bartók Péter 229
 Basics Beatrix 664
 Bátki Fazekas Zoltán 1084
 Batta András 113, 166, 230–231, 389, 418, 712, 1129, 1245, 1324
 Battcharya, Joydeep 941
 Batthyány Ádám 345
 Baudelaire, Charles 125, 213
 Baumann, Max Peter 621
 Bayley, Amanda 248
 Becker, Peter 834
 Beckett, Samuel 293, 470
 Beckles Willson, Rachel 468–469, 1101
 Beethoven, Ludwig van 42, 64, 154, 160, 202, 205, 783, 822, 824
 Beghin, Tom 1085
 Békés András 1277
 Békési Zsolt Csaba 232
 Bellas, Jacqueline 367
 Bellini, Vincenzo 839
 Bencédi Székely István ld. Székely István
 Benedek, Peter 5, 880
 Benedek, Szent 499
 Bengraf, Joseph 819
 Benoist, Marjes 124
 Benyovszky Mária 88
 Bereczky János 233, 577–582, 668
 Bereményi Géza 351
 Berio, Luciano 855
 Berkesi Sándor 287, 1246–1247
 Berkiné Szalóczy Dorottya 217

- Berlász Melinda 6, 234–236, 263, 327, 583, 626, 1248, 1318
 Berlioz, Hector 58
 Berman, Lazar 49, 785
 Bernstein, Susan 125
 Bertagnolli, Paul A. 126
 Bihari János 413
 Binder, Hermann 881
 Birkin, Kenneth 127
 Birkin-Feichtinger, Inge 128
 Birtalan Ágnes 653
 Bizet, Georges 194
 Bliznákné Dudás Julianna 7
 Bloch, Ernest 184
 Blum, Stephen 238
 Bódi Zsuzsa 604, 684, 686
 Bódiss Tamás 475–476
 Bodon Pál, M. 584
 Bodza Klára 1316
 Boér Mária 239
 Bogányi Gergely 1086
 Bois, Mario 44
 Bojár Sándor 755
 Boldoghy-Kummert Péter 1087
 Bolya Máttyás 619
 Bonelli, Rainer 784
 Bónis Ferenc 240–242, 274, 371, 406, 1271
 Borbás Mária 120, 987
 Borgó András 129, 1010–1011, 1106
 Borlói Rudolf 373
 Bornemisza Péter 468–469
 Boros Attila 713, 1136–1137, 1170, 1192, 1212, 1241
 Boros Lóránd 606
 Boulez, Pierre 781, 786, 866, 1088–1089
 Boyce, James J. 477
 Boyd, Anne 861
 Bozay Attila 378, 764, 766
 Bozó Péter 243, 820
 Böhm László 8
 Bösche, Thomas 1249
 Brabec, Zbynek 1012
 Brahms, Johannes 427
 Brandisz Márton 1183
 Brauer Benke József 9
 Breko, Hana 478
 Breuer János 244–247, 274, 450, 662, 987, 1250–1251, 1325
 Brewer, Charles E. 479
 Britten, Benjamin 131, 725, 865
 Brockhaus, Henning 1090
 Brown, Christine 906
 Bruckner, Anton 283, 1092
 Bruhn, Siglind 78
 Brunswick-Deym, Josephine 205
 Buckland, Theresa J. 674
 Budai Ilona 1091
 Budde, Elmar 363, 463
 Budden, Julian 132
 Buga, Irineu 881
 Bușiția, Ioan 275
 Büky Virág 133
 Bülow, Hans von 161
 Caldwell, John 480
 Can, Toros 858
 Cannata, David Butler 186
 Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, Grossherzog 130
 Carragan, William 1092
 Cattin, Giulio 495, 561
 Celan, Paul 388
 Celenza, Anna Harwell 130
 Cenner Mihály 1252
 Cerabasic, Naila 585
 Charnin Mueller, Rena ld. Mueller, Rena
 Chéreau, Patrice 781
 Chopin, Fryderyk 124, 267, 1029
 Chung, Lucille 859
 Cimarosa, Domenico 768
 Clough, John 249
 Cosotto, Fiorenza 1093
 Cortez, Carlos Miró 907
 Crawford, David 482
 Creel, Wilhelmine 297
 Czagány Zsuzsa 486–487
 Czernin, Martin 488
 Czidra László 1329, 1346
 Czigler Mária 529
 Czingráber János 1255
 Czövek Judit 586
 Csajághy György 587
 Csajkovszkij, Pjotr Iljics 797
 Csák P. Judit 1084, 1088, 1090, 1117, 1231
 Csáki Éva 647
 Csáky Moritz 134
 Csalog Gábor 250
 Csánky Emilia 1094
 Csányi Ignácné 10, 971
 Csapó Gyula 757, 1095
 Császár Györgyi 728
 Csáth Géza 251
 Csébfalvy Éva 1254
 Csehi Ágota 252
 Csehov, Anton Pavlovics 715
 Csemer Géza 253
 Csengery Adrienne 1013, 1253–1254, 1326
 Csengery Kristóf 254–255, 389, 785–788, 870, 981, 983
 Csepei Tibor 11
 Csepregi Gábor 1206
 Csermák Antal 286, 456
 Cserna Andor 213
 Cseszka Edit 1300
 Cséve Anna 331
 Csintalan László 1180

- Csiszár Miklósné 286
 Csoba Tünde 1286
 Csobó Péter 1
 Csomasz Tóth Kálmán 475
 Csomó Orsolya 483–485
 Csongor Dénes 52
 Csonka Csilla 1156
 Csont András 142, 145, 822, 987
 Csontos János 1150
 Csorba János 588
- D**
 Dabasi László 1183
 Dadak-Kozicka, Józefína Kataryna 908
 Dahlhaus, Carl 100, 118
 Dalos Anna 101, 135–136, 256–257, 603, 662, 823–832, 909, 972, 994, 1014–1016
 Dalos László 714, 755, 1256, 1258, 1262
 Dán Károly 103
 Dankó Pista 253
 Danuser, Hermann 101
 Dausgaard, Thomas 860
 Dávid Ferenc 265
 Dávid István 12, 489
 Dávid László 489, 490
 Debussy, Claude 837
 Decsényi János 792, 1096, 1257, 1269
 Dékány András 882
 Derecskei Zsolt 1012
 Déri Balázs 491–492
 Déri György 1087
 Devich Márton 258, 457, 899, 973–974, 1105, 1127, 1142, 1191, 1233, 1307
 Devich Sándor 138
 Dezső László 589
 Diederichs-Lafite, Marion 789
 Dienes Gedeon 675–676
 Dietel, Gerhard 818, 837, 853, 861
 Dille, Denijs 224–225
 Dincsér Oszkár 583
 Dobay Livia 1258, 1336
 Dobozy Borbála 1017
 Dobszay László 259, 471, 486, 493–501, 529, 910, 1099, 1259
 Dohnányi Ernő 90–91, 244–245, 247, 260–261, 298–299, 319, 338–343, 347–349, 352, 434–435, 453, 455, 457, 464, 699, 823, 831, 1008–1009, 1033, 1059, 1275
 Dohnányi Ilona 261
 Dohnányi Mária 338–342
 Dolinszky Miklós 102, 150, 168, 251, 262–263, 717, 1120
 Dombi Józsefné 123
 Dombiné Kemény Erzsébet 1260
 Dombovári János 13
 Domingo, Plácido 45
 Domokos Mária 590–595, 598, 624
 Domokos Pál Péter 591
 Domokos Zsuzsanna 139–140, 264, 1018
- Donath, Helen 1097
 Donizetti, Gaetano 839
 Druschetzky, Georg 283, 285
 Dubrovay László 1098
 Dukay Barnabás 791, 873, 1099
 Dusapin, Pascal 105
 Dvořák, Antonín 825
 Dyer, Joseph 502
- E**
 Eben, David 503
 Ebner, Wolfgang 345–346
 Eckhardt Gábor 1211
 Eckhardt Mária 121, 266–268, 864, 911, 1025
 Ecsedi Zsuzsa 14, 504
 Egressy Béni 430, 717
 Egressy Zoltán 351
 Eigeldinger, Jean-Jacques 141
 Ejsing, Mette 1190
 Elek Tihamér 1332, 1355
 Elias, Norbert 142
 Ember Csaba 1320
 Ender, Daniel 715
 Endes Mihály 975
 Engels, Stefan 506
 Engeszer Mátyás 568
 Englbrecht, Bernd 269
 Enzsöl Imre 991
 Enyedi Pál 481, 883–884, 888
 Eősze László 270–271, 324, 327, 603, 716, 1019, 1261, 1327
 Eötvös Péter 315, 377, 715, 719, 790, 815, 822, 834–836, 849–850, 1000, 1100–1101
 Eperjessy Ernő 507
 Ercsei Judit 92
 Erdélyi Sándor 15
 Erdélyi Zsuzsanna 597, 600, 1287
 Erdős István 16–17, 272
 Erdős Jenő 273, 976
 Erkel Ferenc 262, 274, 371, 441, 717, 772, 778, 902
 Erkel-család 70
 Eröd Iván 796, 812
 Ertl Péter 677
 Eschwe, Elisabeth 912
 Esterházy 372, 405
 Esterházy Karolin 403
 Esterházy László 346
 Estrada, Julio 855
 Ézsaiás Erzsébet 1262
- F**
 Fabian Dorottya 143
 Falvay Károly 678–679, 718, 1328
 Falvy Zoltán 207, 425
 Fancsali János 275–276
 Faragó Béla 1102–1103
 Farkas Ferenc 23, 30, 35, 60, 826, 838, 1271
 Farkas Márta, Sz. 98, 260, 277–278, 428
 Farkas Zoltán 279–285, 321, 508, 719, 790–792, 1020–1021
 Farkas Zoltán (Batyú) 1104

- Fasang Árpád 1105, 1342, 1352
 Fassbaender, Brigitte 1106
 Feder, Georg 203
 Fehér Anikó 1091
 Fekete Csaba 509–513
 Fekete Gyula 1107
 Fekete Károly 287
 Fekete Károly, ifj. 514
 Felföldi László 52, 674, 680–689, 701–703
 Felsenstein, Walter 992
 Fenyő László 1108
 Ferencz István 515
 Ferenczi Ilona 89, 288, 516–517
 Ferencsik János 1305
 Ferreira, Manuel Pedro 518
 Féris, François-Joseph 2
 Feuer Mária 1022–1024, 1181, 1200, 1218, 1263
 Findeisen, Peer 144
 Fischer Ádám 1109
 Fischer Annie 824, 1286
 Fischer Iván 783
 Fischer, Victoria 228
 Fittler Katalin 108, 150, 237, 240, 359, 793, 854, 872, 876, 1144, 1214, 1329
 Fodor Géza 720–722, 839–848
 Fokanov, Anatolij 1110
 Fontana Gát Eszter 289, 1330
 Foretic, Silvio 833
 Forgó György 856
 Forrai Katalin 1263
 Fourcassié, Catherine 362
 Földes Andor 878
 Földes Imre 1102, 1235
 Földvály Miklós István 481, 519–520
 Franzel, Benjamin 290
 Frank Oszkár 1111
 Frankl Péter 1264
 Fricke, Stefan 833, 1243
 Frideczky Frigyes 106, 168, 198, 274, 406, 987
 Fried István 18
 Friedrich, Otto 145
 Frigyesi Judit 291, 292–293
 Furtwängler, Wilhelm 103, 146
 Fügedi János 690–694
 Fülöp Valéria 1002
 Fülöp Zsuzsanna 1112
Gaál István 353, 390, 851
 Gábry György 1330
 Gál Zsuzsa 294
 Gallai Attila 977
 Gallo, F. Alberto 495, 561
 Gardiner, John Eliot 862
 Gárdonyi Zoltán 531
 Garo, Eduard 913
 Gáspár Simon Antal 592
 Gazdag Erzsébet 19
 Gegus Ernő 885
 Gelencsér Ágnes 619, 695
 Gellért, Szent 337, 473
 Gémesi Géza 459
 Gerencsér Rita 295
 Gergely Jenő 773
 Gerlich, Thomas 296
 Gerzánics Magdolna 1265
 Geszty Szilvia 1113
 Gielen, Michael 816
 Gilányi Gabriella 501
 Gillespie, John 20
 Gilmore, Britta 228
 Glatz Ferenc 564
 Gobbi Henrik 306
 Golianek, Ryszard Daniel 147–148
 Golovin, Ilja 392
 Gombocz Adrienne 297
 Gombos András 696–698, 701, 703
 Gombos László 90, 298–304, 319, 457
 Gombosi Ottó 1322
 Gonda Ferenc 978
 Gonda János 709, 1266
 Gonzales Mónika 1114
 Gooley, Dana 149
 Gould, Glenn 145
 Gounod, Charles 776
 Gönczy László 322, 979, 1266
 Görgey Gábor 1115
 Gőz László 1116
 Grabócz Márta 21, 104–105, 112, 849, 1018
 Gráf Zsuzsanna 1267
 Grieg, Edvard 144, 155
 Griffith, Paul 850–851, 1268
 Grimley, Daniel M. 248
 Grin Igor 599
 Grmela, Sylvia 305
 Grossmann-Vendrey Zsuzsa 389
 Grothjahn, Rebecca 177
 Grymes, James A. 91, 261
 Grynæus Tamás 600
 Gulyás Dénes 1117
 Gulyás Lászlóné 93
 Gupcsó Ágnes 425
 Gupcsó Gyöngyvér 1224
 Gurmai Éva 723
 Gut, Serge 47, 363–364–365, 367
Gyarmati György 1331
 Gyémánt Csilla 724
 Gyöngyösi Szilvia 306–307
 Gyöngyössi Levente 808, 1118
 Gyöngyössi Zoltán 914, 1119–1120, 1332
 Györfalvai Katalin 705
 Györi László 142, 168
 Györi László, J. 1086, 1089, 1125, 1132, 1138–1140, 1153–1154, 1175, 1194, 1196, 1204, 1208, 1213, 1216, 1226, 1228, 1242
 Györfiványi-Ráth György 998, 1121–1125

- Gyüdi Sándor 23, 1126
Haase, Erika 837
 Hafenschner Károly 521
 Hagg, Barbara 522
 Haine, Malou 24
 Hála József 92
 Halász Gábor 111
 Halász Paola 111
 Halász Péter 308–310, 410, 1215, 1269
 Halmos Béla 25
 Hamar Zsolt 1127–1128
 Hamburger Klára 311, 363, 368
 Händel, Georg Friedrich 179, 729, 731, 775, 777
 Hankeln, Roman 523
 Hankó Györgyné Paksi Márta 601
 Harangozó Imre 624
 Hargita Péter 36
 Harmat Artúr 1313
 Harmath Anikó 135–136
 Harnoncourt, Alice 180
 Harnoncourt, Nikolaus 150, 180, 1129–1130
 Harris, Simon 524
 Hartyányi Judit 915
 Haselböck, Martin 215
 Haweis, Hugh Reginald 312
 Háy János 351
 Haydn, Joseph 181–182, 203–204, 215, 458, 730, 902, 1016, 1070–1071, 1085, 1216, 1240
 Hegedűs Rajmund 26
 Héja Domokos 1131
 Heifetz, Jascha 191
 Heindl, Christian 437
 Heine, Heinrich 125
 Heller, Lynne 151
 Heltai Nándor 314
 Hemetek, Ursula 821
 Henneberg, Johann Baptist 723
 Herchenröder, Martin 27
 Herczog, Johann 152
 Herder, Johann Gottfried 126
 Herweghe, Philippe 1132
 Heyser, Christian 744
 Hilscher, Elizabeth Th. 1025
 Hohmaier, Simone 315
 Holbein, Hans (ifj.) 162
 Hollai Keresztély 525
 Hollós Máté 153–158, 316–318, 808, 1003, 1026, 1083, 1087, 1095–1096, 1098, 1103, 1118, 1133, 1148, 1157, 1163, 1172, 1174, 1177, 1180, 1184–1186, 1203, 1207, 1210, 1221, 1225, 1236, 1270, 1279, 1333
 Hollósi Zsolt 725, 1126
 Hoppál Péter 526
 Hornby, Emma 527
 Horowitz, Vladimir 424
 Hortobágyi Mária 1341
 Horváth Balázs 1133
 Horváth György 319
 Horváth László 973
 Horváth Rezső 19
 Howard, Leslie 864
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 281, 284
 Hubay Jenő 298–300, 303, 829
 Hubert Gabriella, H. 28
 Hueber, Wendelin 346
 Hummel, Johann Nepomuk 557
 Hupfer, Thomi 159
Ignác János 607
 Igric György 981–983
 I. K. 1334
 Illés Mária 1027
 Imrő Judit 685
 Inbal, Eliahu 785
 Istvánffy Benedek 283, 321
 Ivancsó István 530
 Ittész Gergely 1134
 Ittész Mihály 29–30, 271, 322, 323–326, 584, 986
 Izsák Lajos 773
Janaček, Leoš 825, 853
 Janek József 677
 Jánosi Ildikó 1146, 1176
 Járdányi Gergely 1135
 Járdányi Pál 327, 826, 854
 Jékeli, Lotte 160
 Jeney Zoltán 433, 1272–1273
 Joachim József 399–401
 Johnson, David 833
 Johnson, Tim 328
 Joseffy Rafael 307
 Jost, Christa 161
Kaán Zsuzsa 699
 Kaba Melinda 329–330, 885
 Kaczmarczyk Adrienne 31, 162–163, 331–332, 363–364, 368, 717, 1028
 Kadosa Pál 828
 Káel Csaba 1136–1137
 Kafka, Franz 238, 249
 Kagebeck, Hans 176
 Kagel, Maurizio 792
 Kaisik, Hanne 1243
 Kakavelakis, Konstantinos 333
 Kakuska, Thomas 1138
 Káldos Zolt 186, 312
 Kállai Ernő 32
 Kalló Zolt 1183
 Kallós Zoltán 593
 Kálmán Imre 53
 Kálmán Tamás 726
 Kam, Sharon 1139
 Kamp Salamon 1140
 Kapitány Ágnes 102
 Kapitány Gábor 102
 Kapitány Orsolya 685
 Karácsony Sándor 575

- Karai József 1301
 Karanko, Outi 667
 Karasszon Dezső 531
 Kardos Pál 1311
 Karizs Béla 1338
 Károly László 652
 Károly Róbert 33
 Károly S. László 597
 Karp, Theodore 532
 Kárpáti János 48, 334–337, 425, 1141–1142
 Kase, Sonoko 924
 Kashkashian, Kim 849
 Kasik, Martin 813
 Kassai Ilona 637
 Katona Márta 727, 1029–1031
 Kazinczy Ferenc 3, 13
 Kecskés Balázs 1335
 Kecskés Mónika 533
 Kelemen Áron 534
 Kelemen Barnabás 1143–1144
 Kelemen Éva 338–343
 Kelemen Zoltán 18
 Keller András 818
 Kenessey Jenő 831
 Kerekes Gábor 1336
 Kerekes Károly 1274
 Kerényi György 1310
 Kerényi Mária 379, 1337
 Kerényiné Kéri Margit 1337
 Kéri Laura 925
 Kertész István 926
 Kertész Iván 728–730, 1032, 1338–1340
 Kertész Lajos 1341
 Kertész Wilkinson Irén 34
 Keszei Borbála 1145
 Kesztyer Lőrinc 106
 Keuler Jenő 107
 Kilián István 543
 Kim-Szacsvay, Katalin ld. Szacsvay-Kim Katalin
 Kincses Nagy Éva 652
 Király Csaba 856
 Király Dávid Zsolt 856
 Király Ernő 22
 Király Péter 344–346
 Kiss B. Attila 1146
 Kiss Domonkos Judit 857
 Kiss Gábor 164, 535
 Kiszely-Papp Deborah 91, 261, 347–349, 984, 1033, 1275
 Klaper, Michael 536
 Kleinertz, Rainer 365
 Klenyán Csaba 1147
 Klézli Mária 985
 Klukon Edit 783
 Kóbor Tamás 1156
 Kocevar, Érik 112
 Kocsár Miklós 295, 808, 1148
 Kocsis Katalin 35
 Kocsis Zoltán 254, 793, 869, 1149
 Kodaj Dániel 1092
 Kodály Zoltán 19, 36, 82, 99, 233, 241, 246, 270–271, 274, 322–326, 350, 371, 380, 391, 409, 427, 439, 446, 575, 577, 579, 582, 598, 603, 620, 631, 638–639, 655, 662, 907, 909, 915, 938, 942, 947, 951, 959–960, 1038, 1044
 Kodály Zoltánné 36
 Kóka Rozália 660
 Kokas Klára 927
 Kolozsvári László 857
 Koltai Tamás 351, 731, 781
 Kondor Ádám 459
 Kondor Katalin 1150
 Konrád Imre 607
 Kontschieder, Ewald 460
 Kónya család 15
 Kónya Sándor 752, 1353
 Koopman, Ton 1151
 Kopeczky Alajos 1334
 Korcsog Balázs 1276
 Korff, Malte 165
 Kormos Gyula 886–887
 Kósa György 827
 Kósa László 439
 Kossuth Lajos 93, 614, 663–664
 Kostakeva, Maria 417
 Kovács Attila 732–733, 1159, 1173
 Kovács Géza 988, 1152–1153
 Kovács Győző 928
 Kovács Ilona 352
 Kovács János 166, 1125, 1154, 1324
 Kovács László 1155
 Kovács Mária 37, 1230
 Kovács Sándor 353, 802–810, 1061–1064
 Kovács Zoltán 807
 Kovalcsik Katalin 604–607, 622, 636–637, 658
 Kovalik Balázs 1277
 Kozák József 618
 Kömlödi Ferenc 354
 Könczei Árpád 1157
 Könczei Csilla 700
 Körber Tivadar 327, 1034–1036
 Körner Tamás 1175
 Kövágó Zsuzsa 707
 Kővári Réka 608
 Kövecs Imre 1342
 Králik, Jan 1037
 Krasznai János 1158
 Kraus, Detlev 209
 Krause Annamária 961
 Kristófi János Zsigmond 537–538
 Kriza Ildikó 609
 Krohn, Ilmari 82, 578–582
 Kroó György 280
 Kubinyi Zsuzsa 597

- Kuncz László 1159
 Kunkel, Michael 296
 Kurta József 539
 Kurtág György 221, 223, 238, 249–250, 281, 284, 290, 293, 296, 305, 308–309, 315, 317, 328, 360–361, 384–385, 388, 410–411, 452, 465–466, 468–470, 790, 818, 849, 855, 1014, 1023, 1046, 1079, 1160, 1215, 1249, 1253, 1259, 1268, 1273, 1283, 1294, 1317
 Kurucz Gergely 980
 Kusz Veronika 355
 Külkey László 1161
L
 Lachenmann, Helmut 1243
 Laczó Zoltán 929–932, 1038–1039
 Lagaly, Klaus 167
 Lagerfeld, Johan 176
 Lajtha László 258, 659, 826, 857, 1004
 Lakatos György 1162
 Lami István 610
 Lammenais. Félicité de 162–163
 Lampert Vera 226, 320
 Landon, Howard Chandler Robbins 168
 Láng István 1163
 Lantos István 1343
 Lassus, Orlande de 208
 László Ferenc 38–40, 246, 356–357, 540
 Lauerma, Liisa 933
 Lázár Katalin 611–615, 1047
 Lebrecht, Norman 169, 987–988
 Lee Harper, Nancy 170, 358
 Legány Dénes 350, 1333
 Legány Dezső 350
 Lehár [Ferenc] Franz 173
 Lehman 868
 Lehotka Gábor 41
 Lenau, Nikolaus 62
 Lencsés Lajos 863
 Lendvai Ernő 42, 108–111, 315, 359
 Lendvai Kamilló 278
 Lengyel Menyhért 351
 Lenkei Júlia 213
 Lenoir, Yves 224–225
 Lentsner, Dina 360
 Lepenies, Wolf 361
 Leppard, Raymond 1164
 Lesle, Lutz 794, 855, 858–860, 867–868, 871
 Lévy Anikó 1179
 Levy, Ernst 46
 Libbert, Jürgen 172
 Lickl, Johann Georg 283, 285, 355
 Ligeti György 27, 269, 333, 362, 369, 416–417, 467, 789, 794–795, 812, 818, 837, 858–861, 1000, 1165–1166, 1243
 Lindenbergné Kardos Erzsébet 43, 1040
 Lineburgh, Nancy E. 934
 Lingas, Alexander 541
 Linke, Norbert 173
 Liszt Ferenc 2, 24, 26, 31, 44, 45–47, 49, 55, 62, 64, 67, 72, 76, 79–80, 95, 122, 125–127, 130, 137, 139–141, 147–149, 152, 159, 162–163, 172, 174–177, 179, 185–186, 196, 200, 202, 206, 209–210, 218, 222, 243, 264, 266–268, 294, 306–307, 311–312, 331–332, 357, 358, 363–367, 368, 395, 412, 415, 418, 424, 444, 451, 463, 864, 911, 1004, 1025, 1028, 1078
 Littay Gyula 1167
 Lobanova, Marina 369
 Locsmándi Miklós 1168–1169
 Loong, Chet-Yeng 934
 Loos, Helmut 202
 Lőrincz Sándor 370
 Lukács Ervin 1170
 Lukács Gyöngyi 1171
 Lukin László 1041, 1278–1280
 Lupu, Radu 785
 Lutostawski, Witold 837
 Lück, Hartmut 795
 Lükő Gábor 617
M
 Macek, Petr 442
 Maczelka Noémi 123
 Mácsai János 1042
 Madarász Iván 807, 1172
 Magnes, Ursula 796
 Magyar Imre, D. 51
 Magyarósi Gizella 190
 Mahler, Gustav 128, 199, 391, 427, 861, 866
 Maignushca, Mesias 833
 Maklár József 1267
 Makoldi Sándorné 618
 Malina János 178, 265, 372, 862, 1043, 1081, 1085, 1130, 1151, 1183, 1216
 Mándity György 888
 Manninger György 610
 Marczis Demeter 1173
 Márkusné Natter-Nád Klára 242, 246, 324, 373, 990, 1044, 1281
 Maros Miklós 1174, 1282–1283
 Maros Rudolf 257, 830
 Maróthy János 112
 Maróti Gyula 374, 953, 1045, 1284
 Marschall Miklós 1175
 Martani, Sandra 542
 Martin György 678
 Martin Judit 550
 Marton Éva 1176, 1245
 Mária Szabó Eszter 1112
 Masanori, Yamaji 653
 Mascagni, Pietro 771
 Máta Györgyi 734–738, 1158, 1223, 1227
 Máthé Miklósné 1335
 Mathia Károly 575
 Matuz István 1177
 Matzner, Antonin 1046
 Matyikó Sebestyén József 53

- McClelland, Ryan 21
 McGuire, John 833
 Medgyesi Gabriella 54
 Medveczky Ádám 1193
 Merrick, Paul 48, 179, 312, 864
 Mertl, Monika 180
 Mesés Péter 201
 Messiaen, Olivier 710
 Mesterházi Máté 425, 782, 1107, 1122–1123, 1168, 1201
 Metz, Franz 889
 Meyer, Felix 227
 Mező Imre 364, 1285
 Mező László 867
 Miculi, Carol 39–40
 Mihalovich Ödön 128, 820
 Miholic, Irena 1047
 Mikes Éva 1119, 1134, 1141, 1147, 1162, 1224, 1234, 1237
 Mikusi Balázs 181–182, 408, 739, 797–800, 865, 1048–1050, 1240
 Mila, Massimo 183
 Mioscs József 889
 Mohayné Katanics Mária 951
 Moldován Domokos 1178
 Molnár Szabolcs 800, 1051
 Molnár Zsolt 1179
 Monteverdi, Claudio 150, 727, 1032
 Móricz Klára 184
 Mortier, Gerard 711
 Móser Zoltán 375, 620
 Mosonyi Mihály 13
 Moysan, Bruno 55
 Mozart, Wolfgang Amadeus 4, 138, 142, 150, 156, 168, 181–182, 240, 720
 Möller-Christensen, Ivy York 130
 Möller-Christensen, Ernst 130
 Muckenhaupt Erzsébet 543
 Mueller, Rena 185–186
 Mund, Uwe 814
 Muszorgszkij, Modeszt 189
 Müller, Heiner 105
 Müller, Knut 855
 Nádori Péter 1180
 Nagel, Louis 49
 Nagy Alpár 56
 Nagy András 199
 Nagy Bálint 1181
 Nagy Iván 623
 Nagy Nóra 183
 Nagy Piroska, F. 216
 Nagy Tamás, Cs. 1331
 Nagy Viktor 1182
 Nagy Zsolt 1046
 Nánay Bence 740–742
 Nancarrow, Conlon 1243
 Napoleon, I. 149
 Nemes Klára 935
 Nemesszeghy Lajosné 1309
 Németh Amadé 743, 890, 1344
 Németh G. István 744
 Németh István 852
 Németh Judit 1239
 Németh Pál 1183
 Némethy Attila 1052
 Niculescu, Stefan 1166
 Niemčić, Iva 674, 701–702
 Nissman, Barbara 376
 Nietzsche, Friedrich 187–188
 Nógrádi Péter 1184
 Nowacki, Edward 544
 Nyffeler, Max 377, 1100
 Nyulási Zsolt 980
 Oberfrank Géza 992, 1288
 Ojama, T. 630
 Oláh Gusztáv 1252
 Olsvai Imre 584, 585, 628, 852, 1053, 1289, 1291, 1318
 Olsvay Endre 378, 745, 1185
 Orbán György 318, 1186
 Orbán Ottó 1282–1283
 Orcagna (Andrea di Cione) 162
 Osborn-Seyffert, Ann 936
 Osváth Anna 145
 Ördög László 1290
 Paganini, Niccolò 195
 Paksa Katalin 380, 574, 585, 625–626, 627–630, 669, 1291
 Pálffy Gyula 704
 Palló Imre 1187
 Pánczél Gábor 354
 Pándi Marianne 381
 Pap Gábor 57
 Pap János 113
 Pap Kinga Marjatta 667
 Papp István 924
 Papp János 383, 746–750, 751, 752, 1054
 Papp Géza 382
 Papp Márta 189, 384–385, 408, 753–754
 Papp Monika 386
 Parakilas, James 125
 Pártay Lilla 695
 Pásztor Zsuzsa 937
 Patikárius Ferenc 194
 Patseas, Michalis 631, 938
 Patterson, Anne L. 1345
 Paucker, Günther Michael 94
 Pauker Zoltán 939
 Pávai István 588, 632–633
 Pávai Réka 634
 Péczeli Barbara 705
 Peisch András 941
 Pekár Tibor 387
 Perani, Mauro 562

- Pérchy Kornélia 1188
 Perényi Miklós 1189, 1292
 Perrey, Beate 388
 Peskó Zoltán 816, 1293–1294
 Pestalozzi, Johann Heinrich 913
 Péterfi Nagy László 1055, 1082, 1093, 1097, 1110, 1113–1114, 1145, 1190, 1195, 1197, 1219, 1222, 1232
 Péterfy Jenő 389
 Péteri Judit 1109, 1346
 Péteri Lóránt 150, 390–393, 866, 1056–1058
 Petersen, Nils Holger 545
 Petersen, Peter 227
 Pethő Attila 940
 Pethő Csilla 58, 394–395, 635, 1059
 Pethő Imre 993
 Pető András 1347
 Petrovics, Danica 546
 Petrovics Emil 398, 734, 765, 804, 867–868, 1191–1193, 1295
 Petsche, Hellmuth 941
 Pettan, Svanibor 622, 636
 Pickett, Philip 1194
 Pik Katalin 1198
 Pilinszky János 426
 Pilz János 818
 Pintér Csilla Mária 396, 869
 Pintér István 59
 Piró Krisztina 624
 Pirona, Fabio 1195
 Pischlöger, Maria 547
 Pitti Katalin 1262
 Pizzi, Italo 190
 Platthy Sarolta 942
 Pocknell, Pauline 47
 Pócs Éva 592, 661
 Pogány György 900
 Pokoly Judit 48, 79
 Pokorny, Petr 813–814
 Poldini Ede 713, 767, 831
 Polednák, Ivan 1060
 Polner Ferenc 60
 Polner Zoltán 61
 Pongrácz Pál 891–892
 Pongrácz Zoltán 1196, 1257
 Pölöskei Ferenc 595
 Praßl, Franz Karl 943
 Prévost, Paul 367
 Pröhle Henrik 1348
 Prudentius 492
 Puccini, Giacomo 760, 770–771, 777, 846
 Purcell, Henry 157
 Püski Sándor 1281
Rabinowitz, Peter J. 45–46
 Rác Gyula 871
 Rác István 1125
 Rác Judit Klára 1143, 1149
 Rác Pál 17, 272
 Rác Vali 61
 Radics Éva 397
 Radnai Miklós 241
 Raimondi, Ruggero 1197
 Rajeczky Benjamin 423, 447, 1010, 1198, 1244, 1274, 1278, 1306, 1314–1315
 Rákai Orsolya 251
 Rákai Zsuzsanna 398, 1065, 1108
 Rakos Miklós 191–195, 399–403
 Rálik Szilvia 1199
 Ramann, Lina 95, 196
 Ramuz, Charles Ferdinand 870
 Ránki Dezső 254, 783
 Ránki György 394, 831
 Rásonyi Leila 857
 Rausch, Alexander 548
 Réfi Zsuzsanna 1108, 1131, 1135, 1182, 1193, 1238
 Reger, Max 820
 Réger Zita 637
 Reicha, Antoine 206
 Reicher, Walter 203
 Reichling, Alfred 884
 Reiss, Heinz 893
 Reményi Krisztina 1200
 Renner-Várhidi Klára ld. alább
 Rennerné Várhidi Klára 404–405, 549
 Réti Rudolf 212
 Réti Zoltán 406
 Révész Dorrit 226, 320, 1349
 Reviczky Béla 201
 Richter Pál 114, 197, 407, 811, 894, 1066–1067
 Richter, Szvjatoszlav 408, 865
 Ricoeur, Paul 21
 Riedel, Wilhelm 283
 Riedl-család 289
 Riemann, Hugo 249
 Ringer, Alexander Lothar 409, 1345
 Ringue, Jean-Marie 550
 Rockenbauer Zoltán 198, 1068, 1201–1202
 Rohmann Imre 1189
 Rolla János 1180, 1296
 Román, Zoltán 199
 Róna Tas András 652
 Rosado, Sara 62
 Rosenblatt, Jay 364, 366
 Roskó Mária 1297
 Roslon-Eszményi, Tereza 944
 Rosner Zsolt 551
 Rossini, Gioacchino 780, 839
 Rosztropovics, Msztyiszlav 785
 Rózsa Pál 1203
 Rózsavölgyi Márk 406
 Rozsnyesztvenszkij, Gennagyij 1204
 Róth Márta 63
 Rucker, Patrick 366
 Rudasné Bajcsay Márta 598, 603, 638–639, 852

- Ruini, Cesarino 562
 Rummenholler, Peter 200
 Rungwald, Eva 552
 Russil, Patrick 945–946
 Ruzitska György 744
 Ruzsonyi Béla 1205
 Rүүitel, I. 630
 Sallis, Friedemann 410–411
 Salmen, Walter 201
 Sanders, Paul D. 947
 Sándor Árpád 1250
 Sándor Frigyes 1250
 Sándor György 1206
 Sándor Ildikó 553, 702
 Sándor Judit 1298
 Sándor René 1250
 Santini, Maria 412
 Sapszon Ferenc 374
 Sápy Szilvia 554, 640
 Sára Ferenc 610
 Sárközy Elga 132, 145
 Sarlós László 1349
 Sarlós O. Zsuzsa 180
 Sárosi Bálint 413, 641–642
 Sáry Bánk 1207
 Sáry László 791
 Sas Ágnes 321, 414
 Savall, Jordi 1208
 Sayn-Wittgenstein, Marie von 121
 Scarlatti, Domenico 170, 861
 Schaal-Gotthard, Susanne 817
 Schader, Luitgard 863
 Schanda Beáta 965
 Schedtler, Susanne 621
 Schell Csilla 445, 668
 Schier, Volker 555
 Schiff András 254, 783, 853, 1209, 1299
 Schiffer Adolf 948
 Schikaneder, Emanuel 723
 Schiller Mariann 468
 Schiødt, Nanna 556
 Schipperges, Thomas 207
 Schmalhausen, Lina 137, 415
 Schneidt, Hans-Martin 816
 Schoenberg, Arnold 135–136
 Schröter, Axel 64, 202
 Schubert, Franz 158, 403, 824
 Schulz, Thomas 816, 836
 Schumann János 66
 Schumann, Robert 824
 Schwab, Heinrich W. 144
 Scigliano, Mariarosaria 1077
 Scriabin, Alexandre 837
 Searby, Mike 416
 Sebestyén Dobó Klára 643
 Sebő Ferenc 588, 644
 Sebők György 1260
 Seebaß, Tilman 211
 Seel, Doris 74
 Sefcsik Zsolt 557
 Seherr-Thoss, Peter von 417
 Selmeczi György 1210
 Sepsy Károly 287
 Serei Zsolt 1211
 Sgouros, Dmitris 785
 Sherman, Russel 816
 Shuttleworth, Mark 369
 Sikfalvi Judit 1300
 Simándy József 755
 Simon Géza Gábor 708
 Simon Katalin 1212
 Sipos János 645–653
 Sipos Jenő 1354
 Sisak Edit 65
 Smith, Robert Dean 1190
 Snoj, Jurij 558
 Soltészné Lédeczi Judit 1301
 Solti, Valerie 1213
 Solzman, David 1302
 Solymos Péter 1343
 Solymosi Ferenc 895
 Solymosi Tari Emőke 347, 949, 1069, 1189, 1217
 Solyom György 418
 Solyom-Nagy Sándor 1037, 1239
 Somfai Kara Dávid 647
 Somfai László 115, 203–204, 229, 419–420, 1025, 1070–1071, 1303, 1350
 Somogyi László 1249
 Soós Sándor 602
 Soproni József 255, 1304
 Spychinger, Maria B. 950
 Stanislawski, Konstantin 912
 Starker János 948
 Steblin, Rita 205
 Steiner Ferenc 1214
 Stenzl, Hans-Peter 871
 Stenzl, Volker 871
 Stern, Isaac 1276
 Stoll Béla 96
 Strauss, Eduard 192
 Strauss, Johann, id. 192
 Strauss, Johann ifj. 192, 735
 Strauss, Josef 192
 Strauss, Richard 127, 1023
 Stravinsky, Igor Id. Sztravinszkij
 Street-Klinworth, Agnes 47
 Strém Kálmán 1153, 1215–1216
 Stricker, Rémy 206
 Stuller Gyula 1189, 1217
 Suchoff, Benjamin 228, 421–422
 Suchy, Irene 812
 Sugár Rezső 428, 826, 872
 Sulyok Imre 1280, 1285
 Suppan, Wolfgang 116, 207, 423

- Suppé, Franz von 193
 Surján Miklós 66
 Suttoni, Charles 67, 363, 424
Szabó Ágnes 431
 Szabó Attila 874
 Szabó Balázs 426
 Szabó Ferenc 828
 Szabó Helga 68, 951
 Szabó Julia 52
 Szabó Julianna 1040
 Szabó Magda 1218
 Szabó Márta, S. 1220
 Szabó Miklós 1303
 Szabó Péter 696
 Szabolcsi Bence 391, 427, 1298
 Szacsavay-Kim Katalin 321, 717
 Szajbély Mihály 251
 Szakály Ágnes 896
 Szalai Ágnes, C. 1284
 Szalai Antal 867
 Szalay Olga 603, 639, 654–655
 Szalma Ferenc 1340
 Szécsi Máté 1219
 Szecsödi Irén 1339
 Szefterné Varga Ildikó 1305
 Szeghalmi Elemér 756
 Székely András 1072, 1351
 Székely György 769, 774, 1286
 Székely István 509
 Székely Mihály 1256
 Székely Miklós 6
 Székely Zoltán 1325, 1350
 Székelyné Forintos Judit 93
 Szekeres Kálmán 428
 Szemere Anna 429
 Szénássy Zoltán 430
 Szendi Ágnes 1111
 Szendrei Janka 69, 431, 529, 559–564, 1306
 Szendrey-Karper László 379
 Szénfy Gusztáv 386, 1319
 Szentmártoni Szabó Géza 208
 Szentpéteri József 304, 310, 449, 462, 665, 688–689
 Szepesi Zsuzsanna 88, 97
 Szerlemhegyi András 723
 Szervánszky Endre 290, 830
 Szerző Katalin 432
 Szesztay Zsolt 972, 994, 1220
 Szétag Andrea 65
 Szigeti István 1221
 Szigeti József 300
 Szíjjártó Csaba 656
 Szíjjártó Jenő 672
 Sziklaváry Károly 70, 87, 93
 Szilágyi Mihály 169, 988
 Szilvay Csaba 933
 Szilvay Géza 933
 Szinetár Miklós 1295
 Szitha Tünde 216, 433, 757, 815, 856, 873, 1073–1075
 Szlabey Melinda 434
 Szlabeyné Szentes Melinda 435
 Szokolay Sándor 56, 301–302, 1026, 1261, 1270, 1288, 1297, 1307–1308, 1352
 Szolnoki Apollónia 1222
 Szomory György 751, 755, 995, 1115, 1124, 1161, 1167, 1169, 1171, 1178, 1187, 1202, 1353–1354
 Szöcs Géza 313, 436
 Szögi Ágnes 71, 901, 1309
 Szőkéné Károlyi Annamária 598
 Szöllősy András 279–280, 335–336, 832, 1015, 1036, 1264, 1272, 1282, 1293, 1296, 1318
 Szőnyi Béla 1116
 Szőnyi Tamás 1180
 Szőnyi Erzsébet 662, 1310–1311
 Szörényi László 72
 Szövérfy, Joseph 73
 Sztachó László 117
 Sztravinszkij, Igor 870–871
 Szűcs Márta 1223
Takács Jenő 74, 234, 313, 397, 436–437, 784, 874, 1011, 1304, 1308, 1312, 1323
 Tál Gizella 996
 Tálás Ernő 438
 Tallián Tibor 439–443, 717, 758–778, 902, 997
 Tamás Ildikó 657
 Tamás Katalin 779
 Tamás Margit 706
 Tanner, Mark 444
 Tardy László 1313
 Tari Lujza 75, 445, 446–449, 659–666, 852, 875, 1047, 1314–1315
 Tátrai Vilmos 450
 Tátrai Vilmos, ifj. 450
 Tátrai Zsuzsanna 450
 Tausig, Carl 200
 Taylor, Karen E. 952
 Telemann, Georg Philipp 1030–1031
 Temesi László 1316
 Terts Istvánné 160, 170, 358, 906, 918
 Tessedik Sámuel 7
 Thész Gabriella 1224
 Thordarson, Runolfur 76
 Thuller István 991
 Tihanyi László 1165, 1225–1226, 1317–1318
 Till Géza 1327
 Timár Böske 1227
 Timár Sándor 1227
 Titterington, David 1228
 Topál Judit 897
 Torkewitz, Dieter 451
 Torres, Rosa Maria 77
 Toscanini, Arturo 42, 146
 Tossier, Grégoire 452
 Tóth Aladár 314

- Tóth Anna 998, 1121, 1128, 1152, 1229
 Tóth Emőke 1351
 Tóth Péter 1229
 Tóth Sándor 1319
 Tóthpál József 999, 1230
 Tovey, Donald F. 115
 Török József 81
 Törzs István 1231
 Tösér Dániel 1355
 Troelsgård, Christian 565
 Trubin Beáta 1232
 Truppel Mariann 1104
 Turánszky Julianna 670
 Tusa Erzsébet 78–79
 Tusa, Michael C. 80
U
 Ubber, Christian 209
 Udvardy László 1320
 Udvari Katalin K. 953
 Ujfalusi László 1348
 Ujfalussy József 210, 453, 454, 1248
 Ullmann Péter 566
 Ungár Istvánné 1076
 Ungar, Thomas 109
 Urbánné Varga Katalin 954
 Urházy György 357
V
 Vácsi Károly 1237
 Vaino, Matti 82
 Vajda Gergely 1234
 Vajda János 761, 808, 1235–1236
 Vajda Júlia 302
 Vajda Kornél 903
 Vajna Katalin 1321
 Vántus István 1003, 1027
 Várbíró Judit 353
 Varga Bálint András 1160, 1356
 Vargyas Lajos 50, 668–669
 Várjon Dénes 1237
 Várkonyi Ágnes, R. 455
 Várkonyi Tamás 1094, 1155, 1205
 Várnagy Attila 1001
 Várnai Balázs 780
 Várnai Ferenc 456
 Varró Margit 1302
 Varsányi András 211
 Vásárhelyi László 1328
 Vásárhelyi Zoltán 29
 Vashegyi György 1238
 Vass Lajos 1247, 1265
 Vavrincez Béla 370
 Vázsonyi Bálint 457
 Vékás Lajos 458
 Vén Antalné 670
 Verdi, Giuseppe 109–110, 120, 132, 140, 166, 183, 190, 214, 716, 721, 724, 742, 753–754, 762, 842, 844–845, 847–848, 1019, 1077
 Vereno, Klemens 212
 Veress Sándor 235–236, 296, 832
 Veselovská, Eva 567
 Vikár László 671
 Vikárius László 226, 291, 297, 320, 459–462
 Viola György 1239
 Virágh Gábor 83
 Virágh László 208
 Virt István 673
 Viski János 828, 876
 Vivaldi, Antonio 405
 Viviani, Giovanni Buonaventura 178
 Voionmaa, Ilkka 222
 Voionmaa, Mikael 222
 Volkmann, Robert 823
 Vörösmarty Mihály 712
W
 Wagner, Manfred 463
 Wagner, Richard 187–188, 213, 219–220, 732, 770, 781
 Waldbauer Iván 1322
 Walker, Alan 137, 261, 415, 464, 1078
 Wallin, Peter 955
 Walter, Bruno 1193
 Warnaby, John 835
 Watzatka Ágnes 568–569
 Weber, Carl Maria von 80, 149
 Weber, Jerome F. 570, 877
 Webersinke, Amadeus 956
 Webster, James 1240
 Wehli Tünde 529
 Weiner Leó 712, 827
 Werfel, Franz 214
 Werner Alajos 528
 Wesendonck, Mathilde 128
 Whiteman, Peter 957
 Whittall, Arnold 362
 Wiedemann Bernadett 1241
 Wilhelm András 145, 237, 389, 870
 Willems, Eduard 961
 Williams, Adrian 366
 Williams, Alan E. 465–466
 Williams, Patrick 84
 Willmann, Roland 467
 Willson, Rachel Beckles ld. Beckles Willson Rachel
 Winkler, Gerhard J. 215, 1323
 Witkowska-Zaremba, Elżbieta 563, 571
 Witt, Karsten 1166
 Wolfram, Gerda 572
 Woodward, Peter 255
 Wulf, Herbert 958
X
 Xenakis, Iannis 1356
Y
 Yamamoto, Rie 1079
 Yeomans, David 85
 York, Frank A. 959
Z
 Zala Szilárd Zoltán 1188, 1199
 Zámbo István 1255
 Zarebski, Juliusz 147–148
 Zászkaliczky Tamás 86

- Zehelein, Klaus 782
Zelinka Tamás 819, 838, 857, 874, 878–879
Zemke, Lorna 960
Zemlinsky, Alexander von 135–136
Zenck, Martin 470
Zenkin, Konstantin 218
Zgubic, Maria 961
- Ziesak, Ruth 1242
Zoboki Gábor 1153
Zoltai Dénes 100, 118–119, 187–188, 219–220
Zukerman, Pinchas 793
Zsizsmann Rezső 276
Zsuráfszki Zoltán 678
