

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LXIV. évfolyam, 1. szám · 2026. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Kerékfy Márton, Komlós Katalin, Mikusi Balázs,
Péteri Lóránt, Vikárus László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Richter Pál, Rovátkay Lajos (Hannover),
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négy-szer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

- 5 LAKI PÉTER
A humanista zenekritikus
Száz éve született Kroó György
- 15 The Music Critic as Humanist
On the Centennial of the Birth of György Kroó (1926–1997) (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 16 VARGA LÁSZLÓ DÁVID
A variánsalkotás mintázatai órómai és gregorián kéziratokban
Filológiai kérdések, statisztikai módszerek, interdiszciplináris megközelítések
- 38 Patterns of Variants in Old Roman and Gregorian Chant Manuscripts
Philological Questions, Statistical Methods, Interdisciplinary Approaches
(Abstract)
- 39 WATZATKA ÁGNES
Gondolatok Liszt Ferenc vízi zenéiről és a zenei impresszionizmusról
- 51 Thoughts on Liszt's Water Music and Musical Impressionism (Abstract)
- 52 GELENCSÉR GÁBOR
A BBS mint új zenei filmstúdió
- 69 The Béla Balázs Studio as the 'New Music' Film Studio
- 70 RISKÓ KATA
Pillanatkép az 1950-es évek akadémiai népzene gyűjtéséről
- 91 An Overview of Musicological Folk Music Collecting in 1950s Hungary
(Abstract)
- 92 RICHTER PÁL
Útban a remetelét felé?
A magyar népzene kutatás szerepe és jelenléte a tudományág nemzetközi szervezetében
- 116 On the Way to Isolation?
The Role and Presence of Hungary in the International Organization of Folk Music Research (Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

117 KOMLÓS KATALIN

Egy nagy alkotó vallomásai

Ligeti György válogatott interjúi és előadásai. Közr. Kerékfy Márton–Biró Viola. Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2025 (Zeneszerzők szóban és írásban – Dokumentumok a 20. századi magyar zene történetéhez, 2. Sorozatszerkesztő: Dalos Anna)

122 Szerzőink

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

Laki Péter

A HUMANISTA ZENEKRITIKUS*

Száz éve született Kroó György

ÖSSZEFOGLALÁS

Kroó György (1926–1997) a 20. század második felének vezető magyar zenetörténészei közé tartozott, aki nagyhatású kritikai munkásságával az ország zenei életében páratlanul fontos szerepet töltött be. Jelen írás Kroó rendkívül sokszínű életművéből a kortárs zenével foglalkozó kritikákat állítja középpontba, és néhány kiemelt példán keresztül mutatja meg, hogyan fonódik össze ezekben a recenziókban tudományos megalapozottság, kritikus elkötelezettség, tapintat és nagyfokú művészi érzékenység.

Kulcsszavak: zenekritika, magyar opera, Ránki György, Szabó Ferenc, Kurtág György

Nem mindennap fordul elő, hogy zeneszerzők műveket írnak kritikusaik halálára, de Kroó György esetében pontosan ez történt. Kurtág György *Kroó György in memoriam* című szólóbrácsa-darabja (Amsterdam, 1997. november 27.) Kroó halála után alig két héttel íródott és a *Jelek, játékok és üzenetek* záródarabjaként jelent meg. Szőllősy András néhány évvel később, 2002-ben adózott Kroó emlékének *Addio* című, hegedűre és vonószekarra írott művével. Szőllősy azonban már jóval korábban kifejezte érzéseit kollégája iránt a *Muzsikában* megjelent nekrológgal, amely máig sem veszített aktualitásából:

Gyurikám!

Soha nem tudok már Veled kezét szorítani, hogy legalább egy kézfogás melegébe befoglaljam azt, amit szemtől szembe soha nem tudtam Neked elmondani. Senki sem hatalmazott fel rá, mégis úgy érzem, mindnyájunk nevében meg kell köszönnöm azt a senkiéhez sem hasonlítható, kivételes figyelmet, amellyel a mai magyar zenét kísérted. Könyveket írtál rólunk. Egy ideig az Élet és Irodalom hasábjain, majd a Rádióban az Új Zenei Újság fennállása óta, amíg „a mikrofonnál Kroó György” beszélt, mindnyájan Rád figyeltünk. A fiatal előadóművészeket Te vezetted abba a világba, amelyik a kottafejeknél túl tárulkozik fel; a magyar zeneszerzők Tőled várták, hogy értő, elemzésekkel felérő, s csak Rád jellemző tapintattal fogalmazott véleményt mondj darabjaikról. Magas mércével mértél: annak a muzsikusnak a mértékével, aki tudja, mi történik a világ zenéjében,

* Jelen cikk egy régebbi, angol nyelven megjelent írásom átdolgozott formája. Peter Laki: „The Music Critic as Humanist. György Kroó (1926–1997) and the Music of his Time”, *Music and Society in Eastern Europe* 8. (2013), 23–35.

s megsejti azt is, hogy abból mi a maradandó. Ugyanígy szótál a nagy klasszikusok előadásairól is. De lehet-e a művészetben más mérték, mint a legmagasabb? Nagy elődeid voltak, akiknek megadatott, hogy két génusz közelében élve, az ő művészetük elfogadásáért, megértéséért küzdjenek. De e küzdelemben sokszor megfélekeztek a világ más részein élő nagyokról. Ezért érzem úgy, hogy a magyar zene történetében szélesebb látókörű, mindent a teljesség magaslatából néző, klasszikusokat, újakat és újjítókat egyformán értő és tisztelő – Hozzád hasonló – kritikus még nem volt, s ki tudja, mikor lesz ismét. Mindnyájan gyászolunk, mindnyájunknak hiányzol, s hiányozni fogsz mindaddig, amíg magyar zeneszerző kottafejeket ró a kottalpra.

Isten Veled! ¹

Szóllósy ebben a mélyen megható írásban csupán a páratlan tekintélyű zenekritikus előtt tisztelgett, amivel Kroó György munkásságának nyilvánvalóan csak egy részét ragadta meg. A jelen cikk, Szóllósy nekrológjához hasonlóan, csak a kritikai életműre, sőt azon belül is csak a zeneszerzők értékelésére szorítkozik.² Kroó szerteágazó tevékenységének ez azonban csak egy oldala, minthogy még kritikusként is ugyanakkora figyelmet szentelt az előadóművészetnek, mint a zeneszerzésnek. Munkássága és jelentősége természetesen még ennél is sokkal szélesebb körű volt, hiszen Kroóban nemzedékének egyik vezető muzikológusát kell tisztelnünk, aki alapvető könyveket írt Wagnerről, Bartókról, a szabadító operáról³ és megannyi más témáról – nem beszélve arról, hogy a Zeneakadémia zenetudományi tanszakának élén ihletett tanár és koncepciózus vezető egyéniség volt. Mindemellett a Magyar Rádió zenei főosztályán a legmagasabb szinten gyakorolta a zenei népművelést.

Kroó György Egerben nőtt fel, ahol a szüleinek könyvüzletük volt. Egész családját kiirtották Auschwitzban. Zeneakadémiai tanulmányait a háború után kezdte, először a hegedű tanszakon, majd 1951-től a Szabolcsi Bence és Bartha Dénes által alapított zenetudományi tanszak első évfolyamában. Szabolcsitól tanulta a minden iránti szenvedélyes érdeklődést, a filológiai részletek és az általános összefüggések egységben való szemlélésének képességét. Halála előtt három évvel jelentette meg mesteréről szóló kétkötetes monográfiáját, amely jóval több egyszerű életrajznál: lapjain megelevenedik egy fiatal magyar-zsidó írástudó útkeresése, akinek a számára a zenetörténet egyben egyfajta önmegvalósítást, a zenén túli általános társadalmi és filozófiai kérdések kutatását is jelentette.⁴

Ez a mindent átfogó szemlélet jellemzi Kroó szellemi fejlődését és egész munkásságát is; ezt közvetítette sokféleképpen sokféle közönsége – a szakmabeli,

1 Szóllósy András: Búcsú Kroó Györgytől, *Muzsika* 41/1. (1998. január), 3. A folyóiratszám címlapján Kroó fényképe látható.

2 Kroó kortárs zenei kritikáiról ld. még Rachel Beckles Willson: *The Sayings of Péter Bornemisza*, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano. Aldershot: Ashgate, 2004; uő: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

3 Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962; uő: *A szabadító opera*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966; uő: *Heilawac avagy délutáni álmom a kanapén*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

4 Uő: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994.

a diák, a rádióhallgató – felé. Számára egy koncertbeszámoló elképzelhetetlen volt a tágabb történelmi (zenei és általános) és társadalmi háttér felelevenítése nélkül. A kritikai tevékenység így egy meglehetősen komplex, sok tényezőt figyelembe vevő folyamat volt, valóságos dialógus a tárgyalt eseménnyel.

Az első zeneszerző, akiről Kroó nem sokkal tanulmányainak befejezése után könyvet írt, Robert Schumann volt,⁵ aki – korántsem véletlenül – maga is korának legnagyobb zenekritikusai közé tartozott. Kritikáiban Schumann sokszor kottával a kezében jelenik meg előttünk, hogy megossza észrevételeit, és Kroó is gyakran így közelíti meg a feladatot az *Új Zenei Újság* mikrofonja előtt, abban a rádióműsorban, amelynek már a neve is a schumanni *Neue Zeitschrift für Musik* fordítása volt.

Kroó sosem volt méltóbb utódja Schumann-nak, mint amikor kortárs zenéről beszélt. Hasonlóan a nagy elődhöz, aki nem habozott a fiatal és még ismeretlen Chopint (vagy később a szintén fiatal és még ismeretlen Brahmsot) zseninek kikiáltani, Kroó is minden kételkedés nélkül állt ki saját kortársai – Bozay Attila, Durkó Zsolt és különösen Kurtág György mellett. 1968-ban, a *Bornemisza Péter mondásai* bemutatója után azonnal igen részletes méltatást adott, a művet, Schumann és Szabolcsi szellemében, „egy nagy zeneszerző-egéniség félreérthetetlen és megrendítő megnyilatkozásaként” aposztrofálva.⁶ Abban, ahogy Kroó a művészi „üzenetre” reagál, benne van a Szabolcsi által sokat elemzett művész–közönség viszony visszhangja, miközben ő maga is „üzen” hallgatóinak, közvetítve az új mű rendkívüli jelentőségéről való meggyőződését.

Mivel Kroó a Zeneakadémia (az egyetlen magyarországi zenei felsőoktatási intézmény) hallgatója és később tanára volt, az országban működő legtöbb zeneszerzőnek és előadónak szükségszerűen diáktársa, kollégája, oktatója vagy diákja, de legalábbis ismerőse volt, akivel bármikor összefuthatott egy koncerten. Egy ennyire belterjes zenei életben a kritikáírás rendkívüli tapintatot követelt. Kroó különleges diplomáciai tehetséggel közelített a feladathoz: mindig elmondta, amit el kellett mondania, és még kritikai megjegyzései is mindig konstruktívak voltak. Ebben a kötéltáncban pedig éppen páratlan zenetudományi műveltsége sietett a segítségére. Ha egy partitúrát a tudós alaposságával elemzett, hogy aztán a laikus számára is érthető nyelven összegezze megfigyeléseit, nem ritkán a schumanni „nyissuk ki a kottát” gesztusával kezdve mondandóját – olyankor egyszerűen nem lehetett vitatkozni a következtetéseivel.

Hogy hogyan működött ez a gyakorlatban, azt legérzékletesebben talán két magyar operai fiaskóról írott kritikáin keresztül szemlélteshetjük, nem feledvén, hogy mindkét itt tárgyalandó zeneszerző jó húsz évvel volt idősebb nála. 1970-ben mutatta be az Operaház Ránki György operáját, *Az ember tragédiáját*, melyben Ránki nem tudta megismételni a *Pomádé király új ruhájának* két évtizeddel korábbi sikerét. Kroó egyfajta elméleti alapvetéssel kezdte beszámolóját, számba véve, milyen nehézségekkel kell szembenéznie bárkinek, aki Madách művét az opera-

5 Uő: *Robert Schumann*. Budapest: Bibliotheca, 1958.

6 A mikrofonnál Kroó György. *Új Zenei Újság 1981–1997*. Szerk. Sári László. Budapest: Magyar Rádió, 1998, 127. (1968. október 11.)

színpadra akarja vinni. Először is meg kell találni az egyensúlyt az egyes történelmi színek *couleur locale*-ja és a dráma filozófiai tartalma között – és Kroó rámutatott, hogy Ránkinak több sikere volt az előbbivel, mint az utóbbival.

A zene tehát végigköveti az „eseményeket”, érzékelteti azokat, és aláhúzza összefüggéseiket. Arról a roppant érzéstömegről, ami Madách szavait életre hívta, a szenvedélyről, a megaláztatásról és reményről, elesettségről és büszkeségről, megkísértésről és megbánásról, elcsüggedésről és hitről a maga sajátos nyelvében, úgy, ahogy vallania kellene, nem vall. Vannak karakterei, de nincsenek szárnyai. Maga a zenei anyag nem eléggé primer, főként a lírai jelenetekben kevés, csak daljátékszerű. Madách remekműve koratlan, 1970-ben is meg lehet zenésíteni 40–50 évvel ezelőtti stílusban. Csak ereje legyen annak a stílusnak és invenciója, akkor hitele is lesz. Ezen a ponton, a megzenésítésnek ebben a legmélyebb rétegében fullad ki a Madách-opera lélegzete. Itt hagy magunkra a költeménnyel, hogy mi keressük hozzá a melódiát és a harmóniát.⁷

Mint látjuk, Kroó korántsem elavult zenei stílusa miatt hibáztatja az operát, hanem azért, mert a stílusnak nincs „ereje és invenciója”. És ha a mű „kifullad” (az ige nem valamiféle „bünt” sugall, hanem egyszerűen emberi gyengeséget), azzal nem egyszerűen „rossznak” ítéli a művet, hanem egyben azt is elmagyarázza, hogy azért rossz, mert nem sikerült megteremtenie azt a bizonyos, mindennél fontosabb kapcsolatot művész és közönség között. Így a közönség úgyszólván saját magára van utalva, hogy megírja a saját operáját, mert a zeneszerző nem tett eleget a feladatának.

Ennél is kényesebb helyzetben találta magát Kroó, amikor a magyar irodalom egy másik klasszikus művének adaptációjáról, Szabó Ferenc *Légy jó mindhalálig* című operájának posztumusz ősbemutatójáról kellett írnia 1975-ben.⁸ Szabó, a hithű kommunista,⁹ 1958 és 1967 között a Zeneakadémia rektora, vagyis azokban az években Kroó főnöke volt, és bár nyugdíjaztatása után, egy megváltozott politikai helyzetben már korántsem rendelkezett azzal a hatalommal és befolyással, mint korábban, továbbra is a pártállami zenekultúra legfőbb szimbólumaként tartották számon.¹⁰ Zeneszerzőként mindig hűséges maradt a Kodály-iskola elveihöz,¹¹ így Kroónak, aki alig néhány héttel Kurtág szerzői estje¹² után, talán még Kurtág zenéjével a fülében ment el az operaházi bemutatóra, bizonyára megvoltak a saját gondolatai erről a sajátos egymásutániságról.

7 Kroó György: „Az ember tragédiája operaszínpadon”, *Élet és Irodalom* 14/50. (1970. december 12.); kötetben: *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Összegejtőjtötte és közr. Várkonyi Tamás. A kritikát a kötet előszavában Kovács Sándor is tárgyalja: 15.

8 Kroó György: „Légy jó mindhalálig”, *Élet és Irodalom* 19/50., (1975. december 13.); kötetben: *Zenei panoráma*, 193–195.

9 Tallián Tibor: „Szabó Ferenc hazatérése”. In: *Magyar képek*. Budapest: Balassi, 2014, 221–227.

10 Éppen az opera bemutatójának évében jelent meg Maróthy János monográfiája: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető, 1975.

11 Dalos Anna: „Légy jó mindhalálig!”. In: uő: *Ajtón lakattal*, 118–128. A közkeletű Szabó-képet valamelyest árnyalja Eötvös Péter visszaemlékezése: Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 220–222.

12 Kroó György: „Száz perc Kurtág”, *Élet és Irodalom*, 19/42. (1975. október 16.); kötetben: *Zenei panoráma*, 187–188.

Mindenesetre a Ránki-recenzióhoz hasonlóan, itt is az volt az alapkérdés, hogy miképpen dolgozott egy adott stílus keretein belül a recenzeált zeneszerző. Ugyanazt a kérdést tette fel, mint amott: elvi szinten milyen zenei megközelítést igényel egy, egy bizonyos irodalmi művön alapuló opera? Úgy tűnhet, hogy Nyilas Misi viszontagságai jól ábrázolhatók egy, a népzenevel kapcsolatot tartó stílus segítségével, és ezzel Kroó természetesen eleve tisztában volt: „Az opera zenei stílusától nem vártam meglepetést”.¹³ Azt is leszögezte, hogy Szabó érettebbé, hősiebbé alakította Misit, mint amilyen Móricz Zsigmond regényében volt, és kiemelte az első felvonás zárókettősének „József Attila ihlette [...] mozgalmi indulóra emlékeztető tömegdal-hangjá[t].” Miután azonban regisztrálta ezeket az „osztályharcos” (Kroó szava) momentumokat, a recenzió váratlan fordulatot vesz:

Ezzel annyira kiszélesedett a regény politikai perspektívája, hogy világának belső egyensúlya megingott. Ahhoz, hogy a József Attila-kórust, az induló-kettőst és az opera súlyos történelmi hangját ellensúlyozza, hogy annak erejét reálisan lekösse, a zeneszerzőnek meg kellett volna növelnie a gonosz felnőttek, az úri világ árnyékát is. Töröknek azonban nincs saját hangja, a csendőrök némák, s hiába keressük a vallató tanárok jellegzetes zenei arcát. Hiányzik az igazi negatív pólus; az a néhány fricska, amelyet a korzó és a cukrászda ögyelgői kapnak, ehhez a koncepcióhoz kevés. Ezért vetődik fel ismét Szabó operájával kapcsolatban az ötvenes évek magyar zenei stílusának tartalmi kérdése: Misi ügyének győzelme az opera intonációs rendjének feszültségviszonyai között – hiába sűrűsödnek körülötte az osztályharcos tablók, és hiába kényszerül gyermek letétre felnőtt küzdelemre – eleve eldöntött, daljátékszerű.

Kroó tehát nagyon is komolyan vette Szabó művészi programját, és azon belül, ahhoz képest mutatott rá a program hibáira. Ha már József Attila neve szóba került, hadd mondjuk ki az ő szavával, hogy Kroó „a mindenséggel mérte” Szabó operáját. Az árnyalt zenei jellemábrázolást azért kérhette számon a kritikus, mert – a politikumon túllépve – az operairodalom legnagyobb remekműveit vette mérceül. A darab tárgyalása egyszerre általánosabb elméleti és történeti síkra terelődik, amikor Kroó a daljátékot mint műfajt, illetve általában „az ötvenes évek magyar zenei stílusá[t]” emlegeti.

De még itt sem áll meg: „És itt kell egy pillanatra újra elgondolkodnunk.” Ezután pedig kielemez az egész operát, szinte minden szereplőjére kitérve, és ismét a legmagasabb dramaturgiai elvárásokkal szembesítve a darabot. Bár nem fukarkodott az elismeréssel, amikor helyénvalónak érezte azt (vagy egyszerűen „megadta a császárnak a császáret”), ugyanakkor olyan analitikus tökéletességgel fogalmazta meg kifogásait, hogy ítéletével senki nem szállhatott vitába, és végül is le tudta írni, hogy „[e]gysíkúvá teszi a partitúrát a dialógusok-parlandók intonációs semlegessége is. Úgy látszik, ennek a stílusnak nincs konverzációra alkalmas anyaga.” Ezekután a Pósalaky úr megformálásának vagy Szabó más zeneszerzői erényeinek dicsérete („ezúttal is meglep melodikus invenciója, ötleteinek frissessége, sodra, romantikus akkordkapcsolatainak és hangnemeket ütköztető elhan-

13 Kroó: *Légy jó mindhalálig*, 193.

golási módszerének egyéni következetessége”) szinte már csak afféle vigaszdíjnak hat. Kroó így a lehető legdiplomatikusan, ugyanakkor azonban megvesztegethetetlen szakmai integritással tudta elmondani véleményét egy érzékenyen kezelendő szerző ellentmondásos művéről egy nem kevésbé ellentmondásos korban.

Már a Szabó-recenzióban is megfigyelhető (bár itt inkább csak utalásszerűen) a tágabb zenetörténeti összefüggésekre való kitekintés szükségessége. Kroó kritikájában mindig érezzük, hogy egy-egy konkrét zenedarab csak az általános kontextuson keresztül érthető meg igazán. Ezt a történelmi panorámát festette meg háttérként, amikor *A magyar zeneszerzés 25 éve (1945–1970)* című alapvető könyvét megírta.¹⁴ Talán itt látszik legvilágosabban, hogyan egyesül Kroó munkásságában napi beszámoló, zenei analízis és történeti háttér. Meglepő módon – hiszen a nem túlságosan vaskos kötet elsősorban a jelenről szól – Kroó egy viszonylag terjedelmes, „Zenetörténet madártávlatból” című fejezettel indítja könyvét. Itt felvázolja a 20. század európai zenéjének fő vonulatait a második bécsi iskolától az elektronikus zenéig és az aleatóriáig, felhívva a figyelmet azokra a háromszáz évenként bekövetkező tudatos stílári újításokra, amelyek a 14. századi *ars novát*, a 17. századi *seconda pratticát* és a 20. századi modernizmust kötik össze. Ezután a magyar zenetörténet hasonló nagyívű áttekintése következik, a középkortól Bartókiig és Kodályig. Egy harmadik bevezető fejezet pedig zene és társadalom kapcsolatait tárgyalja az évszázadok tükrében, alkalmat adva a szerzőnek, hogy a politikai hatalomnak a zenére gyakorolt nyomását többek között XIV. Lajos versailles-i udvara és a zsdanovi dekrétumok egymás mellé állításával szemléltesse. Itt különösen jól figyelhető meg az a kötélranc, amelynek segítségével Kroó, miközben amint megkívántatott, „gyönyörű program”-nak nevezi a zsdanovi politikát,¹⁵ néhány oldallal később már azt hányja kortársai szemére, hogy „a zsdanovi tételeket [...] szimplifikáltan értelmezt[ék] és érvényesítésükről mechanikusan gondoskod[tak]”.¹⁶ Erre persze lehet azt mondani, hogy Kroó is „szimplifikáltan” értelmezte Zsdanovot, hiszen a zsdanovi politika korántsem merült ki abban, hogy a „nép” számára kell írni – az még akár összeegyeztethető is lett volna Kodály pozíciójával.¹⁷ A lényeg azonban szerintem nem az, hogy mi fölött siklott el Kroó politikai kényszerből, hanem az, hogy fejtegetéséből kiviláglik: egy mű fogyatékosságaiért elsősorban a zeneszerző és nem a politika a felelős.

Csak ez után a hármas bevezetés után, 200 oldalas könyvének 49. lapján kezd bele Kroó tulajdonképpeni témájába, a közelmúlt és a jelen magyar zeneszerzőinek bemutatásába. Súlyosan elmarasztalja azokat a Kodály-epigonokat, akik az 1945 utáni évek magyar zenéjét dominálták; ugyanakkor azt is kifejti, hogy miért

14 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve (1945–1970)*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. Kiegészített új kiadása: uő: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

15 Uő: *A magyar zeneszerzés 30 éve*, 40.

16 Uott, 43.

17 Erről bővebben ld. Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In: *Kodály Zoltán és tanítványai*. Szerk. Berlász Melinda. Budapest: Rózsavölgyi és Társa 2007, 97–174.

nem lehetett ez másként azokban az időkben. Mintegy nyolcvan zeneszerző több száz darabját kommentálva Kroó minden egyes darabról olyan rövid leírást ad, amelyből a korszak teljes zenetörténete is egyértelműen kikerekedik.

A történet elsődlegesen arról szól, hogyan „ébredt fel” fokozatosan a magyar zeneszerzés az ötvenes évek megkövesedett állapotából, hogyan jelentek meg a színen új művészi alternatívák és erős individuális hangok, és hogyan ment végbe az egyre inkább hozzáférhető nemzetközi irányzatok hazai asszimilációja. Kroó, a történész és esztéta ezt a folyamatot úgy mutatja be, mint egy, a művészi igazság és szépség ideális állapota felé vezető utat. Egy különlegesen érzékletes bibliai párhuzammal élve, az 1955 és 1961 közötti évek zenei termését Jákob történetén keresztül világítja meg, felidézve, hogy Jákob hét évig szolgálta Lábánt, de kívánságával ellentétben csak Leát kapta érte cserébe. „A második ’hétéves’ szolgálat még ma is tart. Vajon megkapjuk-e érte végül is a szépséges Rachelt?” – kérdezi Kroó.¹⁸

Az 1970-es évhez érve, már sokkal optimistább hangot üt meg a történész-kritikus, a Genézis-történettel egy kreatívan félreolvasott Vergilius-idézetet állítva szembe:

[...] eljön idővel az évszak,
Melyben az édes méz kipereg, ragyogó színű, tiszta
S majdan a bacchusi bor fanyar ízét játszva legyőzi.¹⁹

Vergilius ebben a passzusban tulajdonképpen két egymással harcoló méhrajról beszélt, valamint arról az édes mézről, amelyet a győztes raj készít majd. A sarkított idézet teljesen máshová helyezi a hangsúlyt, az új évszakra fókuszálva, amikor majd „kipereg az édes méz”, mely legyőzi a korábbi „fanyar ízeket”. Ily módon a kép egyfajta szinte messianisztikus színezetet kap, amelybe talán Vergilius messianisztikusan is értelmezett IV. eklogájának emléke is távolról belejátszik. Ez a klasszikus idézet kiemelt helyen áll az 1971-es első kiadás végén. A bibliai és antik hivatkozások által Kroó nemcsak egyfajta, csak kevesek által birtokolt vagy vállalt „békebeli” műveltséget hívott segítségül nagyon is a jelenhez kötődő mondanivalója számára, hanem egyben egy bizonyos történelmi távlatokban gondolkodó kritikai hozzáállást is felvázolt. Más szóval nem csak egyes új remekművek megszületését várta, hanem egy egész új zenetörténeti korszak eljövételében is reménykedett.

Miközben ilyen közletről és ilyen erős érzelmi töltéssel követte korának magyar zenei életét, nemzetközi tájékozottsága is páratlan volt. A Magyar Rádió képviseletében évente részt vett a párizsi *Tribune Internationale des Compositeurs*-ön, ahová sok ország rádióállomása beküldte a legjobbnak ítélt új műveket. Itt meghallgathatta a legújabb termést, amelyről rögtön be is számolt a hazai olvasóknak és

18 Kroó: *A magyar zeneszerzés 30 éve*, 85.

19 Uott, 171. Az idézet forrása: Vergilius: *Georgica*, IV. könyv, 100–102. Latin eredetiben: „hinc caeli tempore certo / dulcia mella premes, nec tantum dulcia, quantum / et liquida et durum Bacchi domitura saporem.”

rádióhallgatóknak. Természetesen ha külföldi darabot mutattak be Budapesten, Kroó ott volt a koncerten, és minden esetben a tőle megszokott univerzális mércét alkalmazta az újdonságokra.

Mélységesen és fájdalmasan tisztában volt a magyar zenei élet elmaradottságával, és szenvedélyesen tört lándzsát Stravinsky és a második bécsi iskola itthon még alig ismert munkássága mellett. Ezen túlmenően, már igen korán felismerte a háború utáni nyugati avantgárd jelentőségét, és lelkesen írt Stockhausenról, Boulezzról és Xenakisről, akik mindhárman az 1920-as években születtek, és így Kroó saját generációjához tartoztak. Ezekről a szerzőkről szóló recenzióiban az tűnik fel, hogy egyáltalán nem az újjene-specialista szerepében lépett fel, hanem ugyanazt az esztétikát képviselte, mint amellyel Mozart vagy Beethoven zenéjéhez közelített. Mindig nyitott volt az új szisztémák és új esztétikák felé, de mindig a múlt nagy példái lebegtek a szeme előtt. A legújabb zene száraz, pusztán technikai leírásai nem elégitették ki. Őt csak az időtlen kérdések érdekelték: van-e ennek a zenének mondanivalója? Mit fejez ki? Hogyan hat ránk? Szép?

Ez a megközelítésmód tette lehetővé, hogy olyan módon írjon az avantgádról, mint csak kevesen. Amikor a Kontarsky fivérek eljátszották Budapesten Stockhausen *Mantráját*, Kroó olyan szavakat használt, mint „csodálatos”, „fantasztikus”, „varázslatos” és így tovább. Közben súlyosan elmarasztalta azokat az ortodox újjene-hívőket, akiket csak Stockhausen érdekelt, és nem voltak kíváncsiak Kontarskyék Mozart- vagy Schubert-játékára.²⁰ Boulez *Mallarmé-improvizációi* „mágikusan sejtelmések” voltak, és „a XX. század második felének bel cantó[ját]” hallotta meg bennük a kritikus.²¹ Harminc évvel megírása után ez a mű Kroó számára már a kánon része volt, vagyis beilleszkedett a zenetörténet átfogó evolúciós logikájába. Xenakisban is sokkal többet vett észre, mint valami zenei mérnököt és a stochasztikus elmélet képviselőjét, ahogy sokan beállították. A görög zeneszerző művei

a mindenség törvényeinek, arányainak, a természettudomány által felfedezett összefüggéseinek, tehát lényegének zenei kohézióként, zenei logikaként való megnyilatkozásai, a teremtő embernek azt a képességét bizonyítják, hogy együtt lélegezzék a világegyetemmel [...] Xenakis nagy művei Antheus-jelenségeként hatnak. Általuk a világ, a természet, az anyaföld energiái beáramlanak, ha tetszik: visszaáramlanak a műbe.²²

A zenei szépség kérdését a 20. század második felének elméleti irodalma sokszor háttérbe szorította, amint Max Nyffeler egy tanulmányában kifejtette.²³ Aligha véletlen, hogy Nyffeler éppen Kurtág zenéjét említi itt mint egy új szépségkoncepció megtestesítőjét, egy olyan koncepcióét, amely iránt az avantgárd, mint Nyffeler cikkének címe is mutatja, általában „bizalmatlan” volt. Nem véletlen,

20 A mikrofonnál Kroó György. *Új Zenei Újság 1960–1980*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 410–414. (1980. február 23).

21 A mikrofonnál Kroó György. *Új Zenei Újság 1981–1997*, 317. (1995. január 15).

22 Kroó György: „Xenakis következetessége”, *Élet és Irodalom* 44. (1980. november 1.); kötetben: *Zenei panoráma*, 342.

23 Max Nyffeler: „Zum Problem der Schönheit in der Neuen Musik. Das Misstrauen der Avantgarde” (2009). <https://www.beckmesser.de/themen/schoenheit1.html> (utolsó megtekintés: 2026 jan. 18.).

hogy Kroó, aki, mint már láttuk, éppen Kurtágot tartotta az új zene egyik legfontosabb képviselőjének, *Miért szép századunk zenéje?* címmel adott ki tanulmánykötetet, tudományos igénnyel, de a nagyközönség számára.²⁴

A kötethez számos magyar zenetörténész járult hozzá műelemzésekkel, és helyet kapott benne Szabolcsi Bence két posztumusz írása is. Kroó Mahler *Vándorlegény*-dalai és Strauss *Don Juanja* mellett (amelyek tulajdonképpen nem 20. századi művek) éppen a *Bornemisza Péter mondásaival* szerepelt a kötetben, amely az említettekén kívül Bartók, Berg, Dallapiccola, Debussy, Honegger, Kodály, Lutosławski, Penderecki, Prokofjev, Schoenberg, Sosztakovics, Stravinsky és Webern műveit tárgyalta.

„Miért szép” a *Bornemisza* Kroó szemében? A szépség egyik forrását a zenetörténész a műben található komplex történeti utalások hálózatában látta. Kiemelte, hogy Bornemisza Péter, a 16. századi prédikátor maga is a Bibliára, Szt. Ágostonra és más korábbi forrásokra támaszkodott. Felhívta a figyelmet, hogy Bornemisza alakjának felidézése ezenkívül a prédikátor kortársára, a Kodály *Psalmusában* megszólaltatott Kecskeméti Vég Mihályra is emlékezteti a 20. századi hallgatót. Végül pedig emlékeztette az olvasót, hogy a mű alcíme, „Concerto szopránhangra és zongorára”, Heinrich Schützre utal. Ezek a kapcsolatok sajátos mélységet adnak a műnek. De mindez a történelmi megalapozás csak egyik oldala az éremnek. A zeneszerzőnek ezenkívül meg kellett teremtenie saját autonóm univerzumát: koherens zenei szerkezetet kellett kialakítania, kifejező és változatos tematikus anyagokkal. Kroó a történetiség és eredetiség együttes jelenlétét hangsúlyozta az elemzésében, valamint a zenének azt a képességét, hogy Bornemisza prédikációinak általános témáit (bűn, halál, újjászületés) olyan élményekké formálja, amelyekkel a hallgató azonosulni tud. Ez az azonosulás a mű alapvető célja, ez adja létjogosultságát, és végső soron ezért „szép”.

Kroó *Bornemisza*-elemzése talán a legjobb példája annak, hogyan erősíti egymást a zenetudomány és a zenekritika, egyszerre szolgálva a zenét és a zenehallgatót. A kritikus a zenét sohasem légüres térben, hanem mindig annak történelmi és társadalmi beágyazottságában szemlélte. Bár a napi politikát, amennyire lehetett, igyekezett távol tartani írásaiból, kritikai magatartásában megfigyelhetjük azt, ami korának szellemiségében a legidőtállóbb volt: a zene társadalmi jelentőségébe vetett hitet és a progresszív irányzatok melletti tántoríthatatlan kiállást. Váratlan halálával a magyar zenészek egy bölcs humanistát vesztek el, aki megértette és szerette őket, aki magát a zenekritikát is művészetként művelte, és aki, ha bírált is, mindig barátja és sohasem ellensége volt bírálata tárgyának. Tudományosan megalapozott kritikai munkásságával olyan etalont állított fel, amely ma is meghatározó minden közéleti szerepet vállaló zenetörténész számára.

24 Kroó György: *Miért szép századunk zenéje?* Budapest: Gondolat, 1974. A kötethez a Magyar Rádió *Miért szép?* című, költészettel foglalkozó sorozata adhatott inspirációt.

IRODALOMJEGYZÉK

- Beckles Willson, Rachel: *The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Beckles Willson, Rachel: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- Kodály Zoltán és tanítványai. Szerk. Berlász Melinda. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.
- Kroó György: *Heilawâc avagy délutáni álom a kanapén*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Kroó György: *Robert Schumann*. Budapest: Bibliotheca, 1958.
- Kroó György: *A szabadító opera*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- Kroó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994.
- Laki Péter: „The Music Critic as Humanist. György Kroó (1926–1997) and the Music of his Time”, *Music and Society in Eastern Europe* 8. (2013), 23–35.
- Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető, 1975.
- Miért szép századunk zenéje?* Szerk. Kroó György. Budapest: Gondolat, 1974.
- A mikrofonnál* Kroó György. *Új Zenei Újság 1960–1980*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- A mikrofonnál* Kroó György. *Új Zenei Újság 1981–1997*. Szerk. Sári László. Budapest: Magyar Rádió, 1998.
- Nyffeler, Max: „Zum Problem der Schönheit in der Neuen Musik: Das Misstrauen der Avantgarde” (2009). <https://www.beckmesser.de/themen/schoenheit1.html>.
- Péteri Lóránt: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In: *Kodály Zoltán és tanítványai*, 97–174.
- Szóllósy András: „Búcsú Kroó Györgytől”, *Muzsika* 41/1. (1998. január), 3.
- Tallián Tibor: *Magyar képek*. Budapest: Balassi, 2014.
- Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996)*. Összegejtötte és közr. Várkonyi Tamás. Budapest: Gramofon Könyvek, 2011.

ABSTRACT

PÉTER LAKI

THE MUSIC CRITIC AS HUMANIST

On the Centennial of the Birth of György Kroó (1926–1997)

György Kroó (1926–1997) was one of the leading Hungarian musicologists in the second half of the 20th century. Also an influential music critic, he played a crucially important part in the musical life of the country. The present study focuses on Kroó's reviews of contemporary music, and shows, through a few selected examples, how his work is informed by a combination of scholarly erudition with a strong commitment to the vocation of the critic. His uncommon sense of diplomacy and his strong artistic sensitivity make his reviews models of the genre and an example for subsequent generations to follow.

Péter Laki graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music, Budapest, in 1979. After further studies in Paris in 1981–82, he received his PhD from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Programme Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2005 and, during that time, also taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, and Oberlin College. From 2007 to 2024, he was on the faculty of Bard College as Visiting Associate Professor of Music. Laki has published numerous musicological articles in Hungarian, German, English and French. He served as the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published for the Bard Music Festival by Princeton University Press in 1995. He writes programme notes for many orchestras and performing arts organizations and has lectured at numerous international conferences.

TANULMÁNY

Varga László Dávid

A VARIÁNSALKOTÁS MINTÁZATAI ÓRÓMAI ÉS GREGORIÁN KÉZIRATOKBAN*

Filológiai kérdések, statisztikai módszerek, interdiszciplináris megközelítések

ÖSSZEFOGLALÁS

A gregoriánkutatás egyik központi témája a dallamok közötti eltérések, a variánsok vizsgálata. A dallamvariánsok információval szolgálhatnak mind a szájhagyományról, mind az írásos gyakorlatról, de éppígy hírt adhatnak a zenei alkotás helyi ízlés alakította (bizonyos fokú) szabadságáról. Napjainkban a dallamvariánsok egy-egy kottás forrás rokonságának igazolásában nyújthatnak fogódzót, s vizsgálatuk itthon a zenei fragmentológiai kutatások fellendülése révén került különösen előtérbe. A tanulmányban egy olyan módszert mutatok be, amely a szövegkritika és a stemmatika digitális megközelítésein alapul, és a leíró statisztika segítségével képes meghatározni a variánsok sokasága mögött álló (al)hagyományokat. Ennek bemutatására itt azonban nem a gregoriánt, hanem a lokális és variánsokban igen gazdag órómai hagyomány forrásait választottam ki, a vizsgálatba bevont énektételeknek ugyanakkor a gregorián analógiáira is támaszkodom. Az analízis rávilágít, hogy milyen intézményi struktúra, kapcsolatháló vagy éppen ezek hiánya húzódnak meg a kiválasztott kéziratok dallamvariánsai mögött.

Kulcsszavak: órómai, gregorián, variáns, leíró statisztika, stemma, szövegkritika, mintázat-elemzés, Szent Péter-bazilika, lateráni bazilika

A gregorián ének kutatásában kulcsfontosságú szerepet töltenek be a variánsok: a fennmaradt kottás források dallamai között feltűnő apró vagy esetenként igen jelentékeny eltérések. Ezek értékelése a 19. század végétől fogva folyamatosan változott, és egyre árnyaltabb megközelítést kapott. A solesmes-i bencések kezdeti forrásfeltáró munkájának célja a gregorián ének „helyreállítása”, a zenei *Urtext* restaurációja volt,¹ s ebből következik, hogy az egykori gregorián ősdallam létezésének gondolata még a 20. század második felében is élénk vitákat szült.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére és Sárosi Bálint emlékére rendezett konferenciáján 2025. október 11-én a Zenetudományi Intézet Bartók-termében elhangzott előadás bővített, szerkesztett változata. A tanulmány az NKFIH K 146780 sz. pályázatának támogatásával készült. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 A solesmes-i bencések tevékenységéről részletesen ld. Dom Pierre Combe, O. S. B.: *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*. Transl. Theodore N. Marier–William Skinner. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2003.

Azt az elképzelést, miszerint egyes variánsok az írásosság megjelenésével másolói hibák vagy „félrehallások” révén kerültek be a kéziratokba, az időszakban egyre jelentékenyebbé váló oralitáskutatás cáfolta, és a variációt már a szájhagyomány *ab ovo* tulajdonságaként, nem pedig a később kialakult kottairás melléktermékeként írta le.² Dobszay László, aki a repertoár felé mindig is az élő gyakorlat felől közelített, felhívta a figyelmet, hogy „[n]oha a másolói hiba lehetősége nem zárható ki minden esetben, a variánsok széles spektruma többről árulkodik, mint az archetípushoz, a hagyományhoz való egyszerű hűtlenségről, a megromlásról”.³

A variáció széles spektrumának említése pedig azért releváns számunkra, mert a dallamvariánsok jellegének, minőségének meghatározása is fontos szempont volt az értelmezésben. David Hughes, aki inkább a lejegyzésekben, mintsem a praxisban látta az elvariálódás okát, az eltéréseknek két kategóriáját határozta meg, s ezek ma is használatosak. A gregorián variánsok döntő többségét triviálisnak, felületinek tartotta, s csak kisebb részüket vélte lényeginek. Az előbbi kategóriában egyes formulák felszíni tulajdonságai (például a díszítettség) változnak a dallammenet érdemi módosulása nélkül; az utóbbi kategória olyan variánsokat jelöl, amelyek a dallam lényegét érintik, s általuk egy önálló dallamváltozat képe is kirajzolódhat a lejegyzésben.⁴ A kettő közötti átmenetet pontosan nem tisztázza Hughes analízise.

A legújabb kutatások számára elsősorban nem a variánsok kategorizálása az igazán fontos: legyenek azok akár lényegiek, akár felületiek, további szempontokkal kiegészülve egy-egy forrás, töredék vagy töredékcsoport rokonságára is rámutathatnak.⁵ Napjaink digitális eszközei és a különféle tudományterületek interdiszciplináris érintkezésének lehetőségei számos új vizsgálati eljárásnak engednek teret. Ebben a tanulmányban egy olyan módszer alkalmazására tesztek kísérletet, amely a kiválasztott kottás kéziratok viszonyát a szövegkritika és a stemmatika megközelítései alapján vizsgálja. Ennek számítógépes automatizálása folyamatban van.⁶

2 Ld. a témában legfontosabb publikációkat: Leo Treitler: „Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, *The Musical Quarterly* LX/3. (July 1974), 333–372.; Helmut Huckle: „Toward a New Historical View of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society* XXXIII/3. (Autumn 1980), 437–467.

3 „Though the possibility of copying or of musical error on the part of the scribe cannot be ruled out in every instance, this spectrum of variants must be more than just infidelity to an archetype, more than a corruption of the tradition.” László Dobszay: „The Debate about the Oral and Written Transmission of Chant”, *Revista de Musicología* XVI/2. (1993), 706–729., ide: 712.

4 Ld. David G. Hughes: „Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society* XL/3. (Autumn 1987), 377–404., ide: 381–386.

5 E téren Gilányi Gabriella legújabb monográfiája szolgáltat fontos eredményekkel: a kötetének tárgyát képező (különböző helyeken fennmaradt) nyolc kottás töredék dallamvariánsait az összehasonlító analízis révén egy tágabb esztergomi forráskörhöz köthette, majd a paleográfiai vizsgálat ezt megerősítve felvidéki, nagyszombati provenienciát rajzolt ki a pergamenlapok egykori anyakódexe számára. Ld. Gilányi Gabriella: *Töredéktől a műhelyig. Egy 15. századi Graduale Strigoniense rekonstrukciója*. Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Régi Zene-történeti Osztály, 2025 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez, 4.).

6 A gregoriánkutatásban a komputerizált kutatások nem újkeletűek. Az egyszólamú énekek hagyományozását informatikusok, nyelvészek és zenetörténészek legújabbban a bioinformatika eszközei →

Az itt következő kísérlet tárgyául nem a gregoriánt, hanem egy másik ének-repertoárt, az órómai ének forrásait választottam. Órómai éneken annak a 11. és 13. század között keletkezett szűk római kéziratcsoportnak a repertoárját értjük, amely ugyan liturgikus alapvonásait (műfajait, tételkészletét) tekintve megegyezik a gregorián források közvetítette rítussal, dallamstílusában viszont jelentősen különbözik tőle.⁷ A vizsgálathoz rendelkezésünkre áll egy 1071-ben keletkezett graduále a trasteverei Szent Cecília templomból,⁸ egy 12. századi graduále a lateráni bazilikából,⁹ és egy 13. századi a Szent Péter-bazilikából.¹⁰ A zsolozsmát egy – szintén a Szent Péter-bazilikához köthető – 12. századi antifonále alapján tanulmányozhatjuk.¹¹ Ezenkívül a British Library őriz egy 12. századi antifonálét,¹² amelynek Rómán belüli pontos provenienciája ismeretlen, egyes vélemények szerint szintén a Lateránhoz köthető, a 12. századi graduáléhoz hasonlóan.¹³ A kódexekre a továbbiakban (különösen az ábrákon és a diagramokon) betűjelekkel hivatkozom:

Rövidítés	Könyvműfaj	Proveniencia	Kor
C	graduále	Trastevere, Szent Cecília-templom	11. sz.
L	graduále	lateráni bazilika	12. sz.
A	antifonále	lateráni bazilika (?)	12. sz.
B	antifonále	Szent Péter-bazilika	12. sz.
F	graduále	Szent Péter-bazilika	13. sz.

1. táblázat. A vizsgálatba bevont órómai kéziratok és rövidítései

Az öt fennmaradt törzskézirat¹⁴ zenei értelemben vett kapcsolata korántsem egyértelmű. Paul Cutter úgy írta le az órómai forrásokat, hogy azokban egy egykor improvizatív, szájhagyományos, variánsokban igen gazdag hagyomány tükröző-

segítségével igyekeznek (a génszekvenciák mutációinak vizsgálatához hasonlóan) evolucionista megközelítéssel értelmezni. Ld. pl. Jan Hajič jr.–Gustavo A. Ballen–Klára Hedvika Mühlová–Hana Vlhová–Wörner: „Towards Building a Phylogeny of Gregorian Chant Melodies”. In: *Proceedings of the 24th International Society for Music Information Retrieval Conference*. Ed. Augusto Sarti–Fabio Antonacci–Mark Sandler–Paolo Bestagini–Simon Dixon–Beici Liang–Gaël Richard–Johan Pauwels. Milan: International Society for Music Information Retrieval, 2023, 571–578.

7 A repertoár jellemzését, kutatástörténetét részletesen ld. Varga László Dávid: „Rögzült ‘idiómák’ a szájhagyomány szolgálatában? Az órómai ének kutatástörténete (1891–2021)”, *Magyar Zene* LX/1. (2022. február), 99–118.

8 Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bibliotheca Bodmeriana, C 0074.

9 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 05319.

10 Uott, F.22.

11 Uott, B.79.

12 London, British Library, Add. 29988.

13 Az antifonále provenienciájához ld. pl. Andreas Pfisterer: „Origins and Transmission of Franco-Roman Chant”. In: *The Cambridge History of Medieval Music*, I. Ed. Mark Everist–Thomas Forrest Kelly. New York: Cambridge University Press, 2018, 69–91., ide: 83.

14 Törzskéziraton a mise és a zsolozsma egész éves anyagát tartalmazó, relatíve egészében fennmaradt kottás kéziratokat értem. Ezenkívül rendelkezésünkre áll még néhány kottás töredék, valamint egy kottát is tartalmazó rituále/processzionále (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro, F.11), amelynek a tanulmány egy későbbi pontján még szerepe lesz.

dik.¹⁵ A gregoriánhoz képest is extrém mértékűnek tartott elvariálódást Cutter a Rómában hosszú ideig fennálló szájhagyománnyal indokolta (tudniillik a reper-toárt legkorábban a 11. századi graduále rögzíti), ezzel azt is sugallva, hogy a variánsok szerint nem a lejegyzés során keletkeztek.¹⁶

Zenei értelemben az órómai variánsok jelentős többségéről az is elmondható, hogy felületiek, jellemzően hajlítások kitöltését (1.), *punctum* és *clivis* felcserését (2.) vagy díszesebb formulák egy-két hangos hosszabbodását-rövidülését (3.), esetleg ezek kombinációit jelentik, s ritkán figyelhető meg egy-egy jelentősebb díszítés, egyszerűsítés vagy éppen teljesen eltérő formulaválasztás (4.). E négy kategóriát az 1. kotta (a 20. oldalon) szemlélteti, amelyen a mise (C, L, F) és a zsolozsma könyveiben (A, B) is megjelenő *Dicite pusillanimes* responzórium-kommúnió kezdete látható mind az öt forrásban. Szembetűnő a dallamot a két könyv-típusban különbözőképpen indító formula választása, de emellett megjelennek a felületi variálódás imént említett módjai is. Az órómai kódexek itt tehát egy igen homogén zenei hagyományról adnak képet, még akkor is, ha a lejegyzéseket közelebből megfigyelve a dallamok kidolgozottságában, felületi tulajdonságaiban nagyfokú szabadságot érzékelhetünk.

Paul Cutter az órómai könyvekre jellemző intenzív variációt kétféle példával illusztrálta: az egyszerre két műfaji-liturgikus funkciót ellátó, így a mise és a zsolozsma forrásaiban is felbukkanó, úgynevezett responzórium-kommúniók egyikével, valamint néhány zsolozsmaantifónával. Noha Cutter is tisztában volt vele, hogy az órómai kódexek az egyes római intézményeknek, templomoknak számos alhagyományát rögzítik, ezek meghatározására egyetlen példa alapján nem nyílt lehetősége: a variánsok alapján nem rajzolódtak ki egyértelműen az egymáshoz dallamilag közelebb álló, vagy egymástól távolabb eső források.¹⁷ Digitális eszközökkel ma már sokkal könnyebben kezelhetünk nagyobb adatmennyiséget is. Azt viszont hangsúlyozni kell, hogy az itt következő vizsgálat – az irodalom- és nyelvtudományokból ismert stemmatikához hasonlóan – textuális (szövegkritikai) alapon közelít a kódexek zenei tartalma felé, a variánsokat minőségüktől és funkciójuktól függetlenül, egyformán értékeli. Így nem a kéziratok zenei profiljának intuitív leírása a cél, hanem (I.) a variáció mennyiségének számszerű leírása, valamint (II.) a források közötti egyezések és az eltérések mintázatainak a felderítése.¹⁸

15 Paul Cutter: „The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?“, *Journal of the American Musicological Society* XX/2. (Summer 1967), 167–181., ide: 172–178.

16 Uott, 179.

17 Uott, 173.

18 Mindez felfogható a megközelítés hiányosságaként is, ugyanakkor kérdéses, hogy a forrásviszonyok meghatározásánál szükséges-e egyáltalán a variánsok zenei alapú megkülönböztetése. A digitális bölcsészet és a társtudományok területén számos megfigyelés utal arra, hogy a *stemma codicum* rekonstrukciója során a szövegvariánsok különféle súlyozása (vagy ennek elmaradása) nem befolyásolja érdemben a kirajzolódó forrásláncot. Ld. pl. Matthew Spencer–Linne Mooney–Adrian Barbrook–Barbara Bordalejo–Christopher Howe–Peter Robinson: „The Effects of Weighting Kinds of Variants”. In: *Studies in Stemmatology*, II. Ed. Pieter van Reenen–August den Hollander–Margot van Mulken. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004, 227–240.

1. kotta. A Dicit pusillanimes kezdete az órómai kéziratokban

I. A variabilitás mérőszáma

A variabilitás méréséhez a responzórium-kommúniók dallamai nyújtanak alapot, hiszen többségük (32-ből 24 tétel) mind az öt órómai forrásban – a három graduálében és a két antifonálében megtalálható.¹⁹ Azonban ahhoz, hogy az öt forrás viszonyát a lehető legpontosabban és a legárnyaltabban meghatározhassuk, ezt a tételösszességet néhány további, a misében és a zsolozsmában is jelentkező énekkel érdemes kibővíteni: a *Gaudete in Domino* és a *Viri Galilaei* responzorium-introitusokkal, a *Spiritus sanctus* és a *Puer Iesus* antifóna-kommúniókkal, valamint a *Christus factus est* antifóna-graduálével.²⁰ A vizsgálatba tehát összesen 29 énektételt vontam be. A módszer, ahogyan már jeleztem, a dallamelemek (az átírásban egyszerű karaktorsorok) azonosságán vagy különbségén alapul, ezért az éppúgy figyelembe veszi a források közötti legapróbb felületi eltérést, mint a jelentéke-nyebbet.²¹ A begépelt dallamokat szótagokra osztva vizsgáltam, mivel a dallamok

19 A fennmaradó tételeket csak négy, három vagy két forrásban találjuk meg. A hiányok többsége a kéziratok töredékességéből fakad: a *Szent Cecilia graduáléből* (C) a pünkösöd utáni időszak, a British Libraryben őrzött antifonáléból (A) a böjti időszak (Szent Ágota ünnepétől a szenvedés vasárnapjáig tartó rész) főlói elvesztek.

20 Az itt felsorolt, különböző műfajokban azonos dallammal megjelenő tételek felkutatása és elemzése egy folyamatban lévő kutatásom részét képezi, ezeket csak elvéve vagy egyáltalán nem említi a szakirodalom.

21 Ezen a ponton meg kell említeni, hogy a lejegyzésekben felbukkanó hangkettőzést, hangismétlést (például a dupla punctummal indított *climacust* a szimpla indítás helyett) nem tekintettem variánsnak, csupán írásmodorból fakadó eltérést látok mögötte, így ezeket az átírásban sem jelenítettem

egymás alá illesztése során ez a tagolás tűnt a legcélszerűbbnek.²² Ennek alapján számszerűsíthető az egyes énektételek hajlama a variációra, amelyet a variálódó egységek és az összes egység (tehát a szótagszám) hányadosa ad meg. Például az 1. kotta *Dicite pusillanimes* tétele 33 szótagból 15 ponton tér el a források között. Variációs hajlama (VH) ennek alapján 45%, ami azt jelenti, hogy az énektétel közel fele variálódik a forrásokban valamilyen mértékben, viszont valamivel több mint a fele stabilan hagyományozódott, hangról hangra egyezik az öt kéziratban.

A vizsgálatot mind a 29 tételen elvégezve azt látjuk, hogy a variációs hajlam igen széles skálán mozog ezen énekek esetében, legkisebb értéke 13%, a legnagyobb 54%. Az 1. ábra (a 23. oldalon) ezeket az értékeket szemlélteti. Érdeemes sorra venni, hogy milyen tényezők állhatnak a VH olykor igen magas, máskor igen alacsony értéke mögött. Gondolhatunk a liturgikus funkcióra, a tételek korára, de még stílusukra is. Ugyanakkor ezen a ponton nem találunk egyértelmű okot egyik-másik tétel erőteljesebb vagy éppen gyengébb variálódására.²³ A diagramnak mindkét oldalán találunk ugyanis a temporáléhoz és a szanktoráléhoz tartozó éneket, de díszesebbet, kevésbé díszeset és szillabikusot is. Ezen túl mindegyik tétel viszonylag régi, a liturgia alaprétegéhez tartozik, így legkésőbb a 8. század első felében keletkezett.²⁴ A kronológia kézenfekvő szempontjai tehát nem mérvadók, ha az eltérő mértékű variáció okait keressük. Azt ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a variációs hajlam csupán statisztikai jelenség, nem számol azzal a zenei tapasztalattal, hogy a melizmatikus szótagok esélye a variációra magasabb, mint a szillabikusabb részeké. Így bár a variációnak csupán egyféle aspektusát ragadja meg, a soron következő összehasonlításra kitűnően alkalmas.

Hogy a kapott értékeket nemcsak egyes tételekre, de a hagyomány egészére nézve is értelmezni lehessen, a mérést elvégeztem gregorián forráskörökben is. Ehhez két csoportot alakítottam ki. Egy tágabb, nemzetközi forráskört a diaton

meg. Éppígy a *liquescent* neumák (*cephalicus*, *epiphonus*) értelmezésével sem foglalkoztam, az átírásban csak a hangfejjel kiírt neumákat jegyeztem le, a kérdéses jelentésű mellékjeleket elhagytam. Az egyik-másik forrásban esetenként eltérő abszolút hangmagasságban rögzített dallamok transzpozícióit egységesítettem, hogy a variánsok keresését a lejegyzés technikai sajátosságai ne befolyásolják.

22 Ez a megoldás tükröződik a középkori Magyarország területén fennmaradt liturgikus kottás kéziratok dallamanyagát közreadó *Melodiarium Hungariae Medii Aevi Digitale* adatbázis szinoptikus táblázataiban is. Online: <https://melodiarium.zti.hu> (utolsó megtekintés: 2025. november 26.). Ám ez a megoldás nem csak a dallamok digitális megjelenítésében jár haszonnal. A szótaghatárok szerinti osztást a variánsvizsgálatban is hatékonyabbnak tartom, mint az egyes hangokkénti szegmentálást, ez utóbbi túlzóan részletes mikrostruktúrák felé vezetne, s a dallamok egymás alá illesztését is megnehezítené. A stemmakutatásban – bár explicit módon nem említi a szakirodalom – szintén a nagyobb egységek (jellemzően szavak) jelentik az összehasonlítási alapot a variánspozíciók (*locus criticus*) keresésekor, s nem az egyes betűhelyek. A tudományterület múltjáról és jelenlegi kihívásairól ld. Barbara Bordalejo: „The Genealogy of Texts. Manuscript Traditions and Textual Traditions”, *Digital Scholarship in the Humanities* XXXI/3. (September 2016), 563–577.

23 Ilyen és ehhez hasonló szempontokat Gilányi Gabriella is felvet monográfiájában a variánsok értékelésekor. Ld. Gilányi: *Töredéktől a műhelyig...*, 70.

24 A dallamok alapos vizsgálata nélkül csupán annak alapján is következtethetünk a kronológiára, hogy a gregorián forrásokban mindegyik tételt megtaláljuk ugyanazon ünnep liturgiájában és legalább az egyik műfajban.

dialektusterület frank és itáliai kézírataiból, és egy lokális kört a párizsi egyházmegyéhez közelebből vagy távolabbról kapcsolódó frank misekönyvekből.²⁵

Nemzetközi forráskör:

Notre-Dame-i misszále notátum, 14. sz. (Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 9441)
 Nevers-i graduále, 12. sz. (Paris, Bibliothèque nationale, NAL 1235)
 Saint-Yrieix-i graduále, 11. sz. (Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 903)
 Beneventói graduále, 12. sz. (Benevento, Biblioteca Capitolare, VI 34)
 Aquileiai graduále, 13. sz. (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross.76)

Lokális forráskör:

Notre-Dame-i misszále notátum, 14. sz. (Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 9441)
 Párizsi misszále notátum, 13. sz. (Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 830)
 Párizsi graduále, 13–14. sz. (Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 1337)
 A párizsi Szent Viktor-apátság graduáléja, 13. sz. (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 197)
 A domonkos rendi Szent Lajos-kolostor misszále notátuma, 14. sz. (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 608)

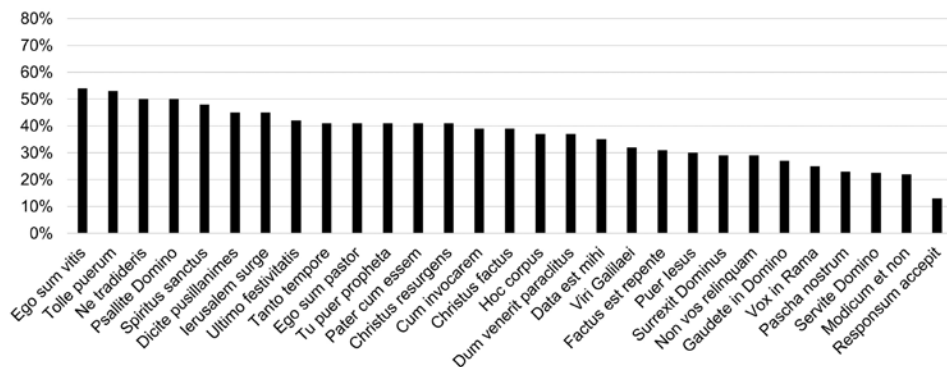
A gregorián források közül misszálékat és graduálékat vizsgáltam, mivel a tételválogatás többségét adó órómai responzórium-kommúnióknak csak a kommúnióit találjuk meg a legtöbb térség gregorián liturgiájában. A responzóriumok hagyománya igen szerteágazó, így ilyen összehasonlításra alkalmatlanok.²⁶ A *Puer Iesus* pedig kimarad ebből az összehasonlításból, ugyanis a gregorián nem ismeri ezt a kommúniót, csak az azonos szövegű antifónát.²⁷

Ha az ábrázolt órómai variációs hajlamok oszlopai mellé ugyanebben a tétel-sorrendben helyezzük a nagy földrajzi távolságból válogatott gregorián, illetve a lokális párizsi gregorián analógiák adatait, azt látjuk, hogy a variáció szótagpozíciókból számított értéke nem kötődik egyes énektételekhez vagy szövegekhez. Az órómaihoz képest mindkét gregorián forráskörben, de a két gregorián között is eltér, hogy mely énekek variábilisak a leginkább és a legkevésbé (2. ábra). A várokozásoknak megfelelően az is kiderül, hogy a szélesebb földrajzi környezetből válogatott gregorián csoport variációs hajlama minden esetben magasabb, mint lokális párjé. Ugyanakkor hat órómai tételnek a nemzetközi gregoriánál is

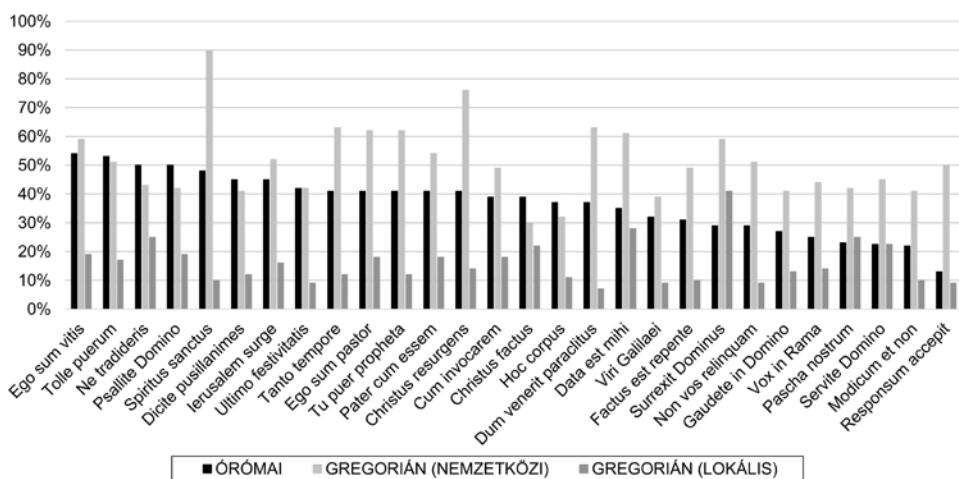
25 Minderre azért volt szükség, hogy az órómai anyagot ne csupán egyetlen, véletlenszerűen kiválogatott forráskörhöz mérjük, s hogy a gregorián dallamok variabilitását szűkebb és tágabb földrajzi környezetből vett minta alapján is értékelhessük.

26 Ld. Bradford Charles Maiani: *The Responsory-Communions. Toward a Chronology of Selected Proper Chants*. PhD-dissz. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996, 12–14.

27 Helyette a források egységesen a *Mirabantur omnes* kezdetű kommúniót írják elő a vízkereszt utáni harmadik vasárnapra, hogy az énektétel illeszkedjen az aznapi olvasmányok tematikájához. Ld. James W. McKinnon: *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2000, 139.



1. ábra. Az órómai énektételek variációs hajlama (VH) az értékek csökkenő sorrendjében



2. ábra. Az órómai és a gregorián énektételek variációs hajlama az órómai értékek csökkenő sorrendjében

változékonyabb az írott hagyománya,²⁸ két esetben viszont elmarad a lokális, párizsi csoporttól.²⁹

A kapott értékeket a leíró statisztika nyelve szerint értelmezhetjük. A 2. táblázatban (a 24. oldalon) látható, hogy mekkora tartományban mozog az egyes hagyományok énektételeinek variációs hajlama, valamint hogy milyen mértékű a legkisebb és a legnagyobb érték közötti különbség (úgynevezett terjedelem). Ezek mellett tüntettem fel a VH átlagos, medián- és leggyakrabban előforduló

28 *Tolle puerum* (VH: 53% > 51%), *Ne tradideris* (50% > 43%), *Psallite Domino* (50% > 42%), *Dicite pusillanimes* (45% > 41%), *Christus factus* (37% > 30%), *Hoc corpus* (37% > 32%).

29 *Surrexit Dominus* (VH: 29% < 41%), *Pascha nostrum* (23% < 25%).

értékét (az utóbbi a módusz).³⁰ Az adatokat összevetve szembetűnő, hogy amennyiben a kiugró értékektől eltekintünk, az órómai tételek variabilitása valamivel közelebb áll a nemzetközi gregorián csoport értékeihez, mint egy hozzá hasonlóan lokális, de gregorián forrásválogatáshoz. Ez a mérés tehát alátámasztja a korábbi impressziót, amely szerint a kéziratokban tükröződő órómai hagyomány – lokális volta ellenére – igen változékony.

Forráskör	Tartomány	Terjedelem	Átlag	Medián	Módusz
Órómai	13–54%	41%	37%	39%	41%
Gregorián (nemzetközi)	30–90%	60%	51%	49,5%	42%
Gregorián (lokális)	7–41%	34%	16%	14%	9%

2. táblázat. Az egyes forráskörök variációs hajlamának statisztikai megközelítése

II. Mintázatelemzés: a variáció szintjei és eloszlása a források között

Hogy az órómai tételeket jellemző és általában nagy fokú variáció okait megfjessük; vagy még inkább, hogy a variálódás mögött feltételezett alhagyományokat kibonthassuk, külön szisztémára volt szükség a variálódás különböző szintjeinek és e szinteken belül az egyes források kombinációinak a vizsgálatához. A kéziratok összehasonlítására mintázatelemző algoritmust dolgoztam ki, amely megállapítja, hogy egy-egy variálódó ponton (szótagon) hányféle variáns keletkezik. Ennek megfelelően az enyhén variálódó, azaz a kétféle olvasatot mutató szinteken a megjelenített arány lehet 1:4 vagy 2:3, azaz egy forrás áll szemben négygel, valamint kettő hárommal. A mérsékelten variálódó pontokon három változatot láthatunk 1:1:3 vagy pedig 1:2:2 arányban. Az erősen variálódó pontok négy vagy öt változatot kínálnak, az arány ennek megfelelően 1:1:1:2 vagy 1:1:1:1:1. (Lásd a 2. kottában a VARIÁNSSZINT nevű sort.) Nemcsak a variáció mértékét mutató arányszámokat jelenítettem meg, hanem a források betűjeleit is aszerint, hogy adott pontokon összetartanak-e, vagy sem, illetve hogy milyen kombinációban (2. kotta, KOMBINÁCIÓ).

A dallamok átírását és a mintázatkeresést követően ezeket a kombinációkat a források betűjelével, variánsszintek szerint rendezve listáztam (Függelék, 2. táblázat). Ebben a táblázatban a bal oldali oszlopok az egyes kombinációkat mutatják, a továbbiak ezek darabszám szerinti előfordulását az énektételekben. A jobb szélső (szürke) oszlopok a kombinációk gyakoriságának különböző paramétereit gyűjtik. Hangsúlyozni kell tehát, hogy nem egyszerűen a *stemma codicum* rekonstrukciójára törekszünk: a cél a kéziratok variáción alapuló csoportosításának statisztikai modellezése, interpretációja. Azaz azt kérdezzük: tükröződik-e a hagyományozódásnak bármilyen szabályossága, mintázata a kéziratok variánskészletében?

30 Mind az átlag, mind a medián egy adott adathalmaz középértékét hivatott jelezni, ám míg az átlag érzékenyebb az egyszeri kiugró értékekre (azok hatására könnyen „eltolódik”), a medián egy tipikusabb középértéket mutat.

SZÖVEG:	Ad	o-	ri-	en-	tem	al-	le-	lu-	ia
C									
L									
F									
A									
B									
VARIÁNSSZINT:	1:2:2	2:3	1:1:3	1:1:3	STABIL	STABIL	1:1:1:2	STABIL	1:4
KOMBINÁCIÓ:	F-BL-CA	BF-CLAF	F-C-BLA	B-F-CLA	----	----	B-F-L-CA	----	B-CLAF

2. kotta. Példa a mintázatkérésre (az átírásban a Psallite Domino kezdetű tétel egy szakasza)

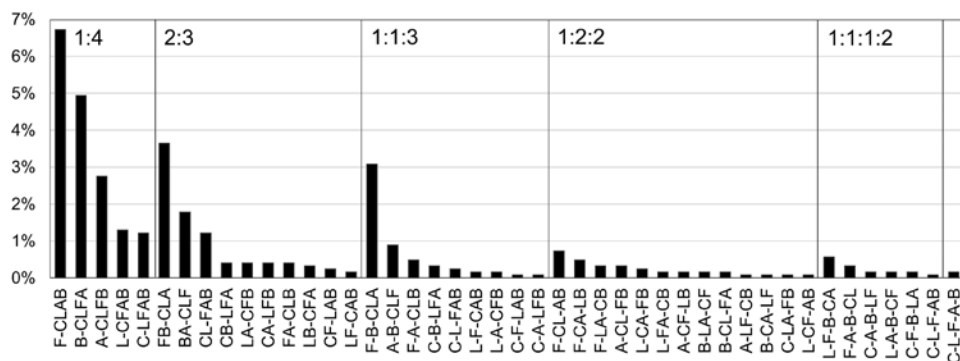
Egyfelől arra voltam kíváncsi, hogy az egyes kombinációk milyen mértékben jelentkeznek a tételek összességében (*globális megközelítés*).³¹ Másfelől az is érdekelt, hogy milyen arányban találkozunk a kombinációkkal az egyes tételekben (külön-külön), s milyen eloszlásuk, megjelenésük variabilitása a mintában (*elemi megközelítés*).³² A táblázat legfelső adatsorában például azt az esetet látjuk, amikor az F forrás, a *Szent Péter graduále* egyedi variánst közöl a többi forrás ellenében, amelyek összetartanak (F-CLAB). Az előfordulási arány oszlopában szereplő szám pedig azt jelenti, hogy ez a kategória a vizsgált minta (1234 szótag) 6,73%-ban szerepel, míg az egyes tételeknek átlagosan 6,61%-át jellemzi.

Globális megközelítés

A legfontosabb kérdés, hogy mely kombinációk az igazán jellemzők, és melyek ritkábbak. Először a globális megközelítést alkalmaztam (3. ábra a 26. oldalon). Az előfordulási értékeket diagramon ábrázolva úgy tűnik, hogy az 1:4 arányú variánsszinten a már említett *Szent Péter graduále* (F-CLAB) és a *Szent Péter anti-fonále* (B-CLFA) egyedi megoldásai emelkednek ki, míg a 2:3 arányú szinten egy olyan kombináció, amelyben a *Szent Péter-bazilika* két forrása tart össze és közöl variánst a másik három kódex egysége ellenében (FB-CLA). További egy magasabb arányban jelentkező kombinációt találunk az 1:1:3 arányú variánsszinten, s különös módon itt is a *Szent Péter* könyvei térnek el, de nemcsak a másik három

31 Ezt a Függelék 2. táblázatában a kombinációk darabszámának összessége (összes előfordulás), valamint e darabszámoknak a teljes minta méretéhez viszonyított aránya (előfordulási arány) jelzi.

32 Erről a Függelék 2. táblázatában a kombinációk egyes tételekben mért átlagos értéke, mediánértéke és szórása ad információt.



3. ábra. A kombinációk előfordulási aránya a teljes mintában

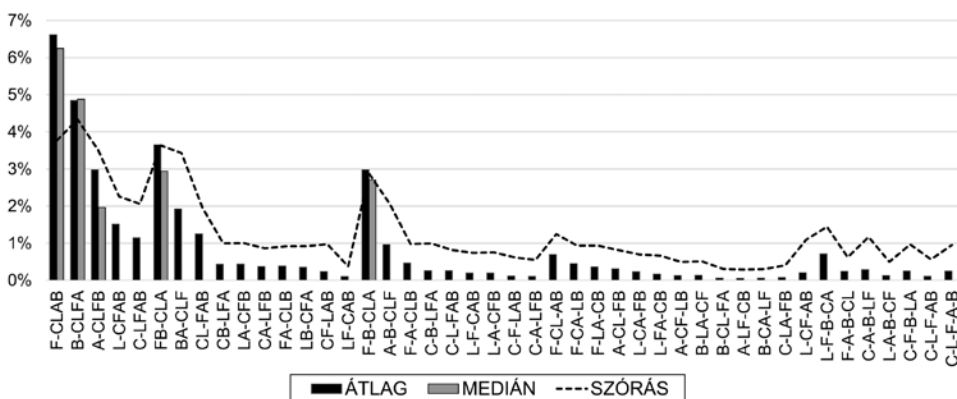
forrás egységétől, hanem egymástól is független, egyedi megoldást adnak, miközben a többi kódex olvasata megegyezik (F-B-CLA). Ezen kívül magasabb arányban mutatkoznak az A jelű antifonále egyedi megoldásai (A-CLFB), valamint a mise és zsolozsmaforrások eltérő formulaválasztását jelző eset (BA-CLF), ugyanakkor ezek „önmagukban állnak”, nem rajzolnak ki olyan logikus mintázatot, struktúrát, mint a Szent Péterhez kapcsolódóak. A maradék 1% körüli vagy alatti esetek pedig kimondottan véletlenszerűnek tűnnek.

Elemi megközelítés

Ezeket az észrevételeket alátámasztja az *elemi megközelítés* is, amellyel azt vizsgáljuk, hogy a kombinációk miként viselkednek az egyes tételekben. Itt tehát kisebb léptékben, elvontabb síkon, egy-egy dallam variálódásának szintjén gondolkodunk, nem pedig a teljes adathalmazból nyert adatok összességét vizsgáljuk. Az így számított átlagos értékek ugyanakkor igen hasonló mintázatot adnak, mint a globális mérés, ugyanazon kombinációk jelentkeznek magas arányban.³³

Hogy meghatározzuk, mennyire stabil vagy változékony a kombinációk előfordulása az egyes tételekben, további statisztikai paramétereket is figyelembe kell vennünk. Így meg kell jelenítenünk az adatok mediánját (tipikus középértékét), valamint szóródását – átlagtól való átlagos eltérésük mértékét is (4. ábra). Megfigyelhető, hogy a fentebb globálisan is jellemzőnek ítélt kombinációk magas átlaga és mediánja közelít egymáshoz, vagyis az adatok mennyiségi eloszlása relatíve szimmetrikus a minta két felében – nincsenek egyszeri, kiugró értékek a tételekben. Mindemelllett a szórás, bár magasabb a maradék kombinációk szórásánál (az értékek az eleve magasabb átlagok körül jobban „szétterülnek”), de nem

33 A globális és az elemi mérés eredményének közelsége nem feltétlenül okoz meglepetést: a középkori énekrepertoárok szájhagyományos, organikus létéből fakad a dallamhagyományozásnak az a tulajdonsága, amely a variáció mintázatait természetes korlátok közé szorítja. Másképpen fogalmazva: a globális mérés magas értékei nem csupán a tételek némelyike miatt emelkednek ki, hanem a forrásviszonyok szempontjából informatív kombinációk megjelenése viszonylag egyenletes a tételek összességében – ezért hasonló a két (globális és tételenkénti átlagos) mérési eredmény.



4. ábra. A kombinációk megjelenésének átlagos értéke az egyes tételekben

magasabb az átlagértékeknél. A szórást mindig az átlaggal együtt kell értelmeznünk, így bár az magas, a két paraméter efféle viszonya alacsony variabilitást jelent a kombinációk megjelenésének gyakoriságában. Az alacsony átlaggal bíró esetek mediánértéke ugyanakkor szinte mindig 0, tehát az adatoknak több mint a fele zéró. Szóródásuk pedig bőven az átlagérték feletti, ezért igen variábilisak. Összegezve: a jellemző kombinációknak nemcsak globálisan magasabb a gyakorisága, de megjelenésük az elemi szinten, egyes tételekben is várható, ritkán marad el. Ezzel szemben a többi eset előfordulása (néhány kiugró érték mellett) sokkal ritkább, eseti, és kevésbé valószínű.

Következtetés

A Szent Péter-bazilika gyakorlatából adódó esetek tehát mindkét megközelítésben relevánsak, arányuk a tételekben 18,4%, s ezt globálisan kell mérnünk. Ám ez az érték a tételek dallamelemeinek összességére vonatkozik, variálódó és nem variálódó pontokra egyaránt. Ha viszont az énektételeknek kizárólag a változékonyság részeit vesszük számításba (ez az 1234-ből 449 szótagot jelent), akkor azt találjuk, hogy az eleve variálódó pontoknak kevéssel több mint a fele, 51%-a köthető a Szent Péter-bazilika két forrásához, pontosabban a két forrásnak a másik három egységétől való eltávolodásához. Úgy tűnik tehát, hogy az intézmény gyakorlata ebben a vizsgálatban megkülönböztethető a többi római templométól, függetlenül attól, hogy a variánsok többsége a dallamok felületi kidolgozását érinti.

A Szent Péter a 8. század előtti időszakban nem csak egy volt a római templomok, bazilikák között. Központnak számított, s elsőrendű szerephez jutott a római liturgiaszervezésben.³⁴ Sőt, mintaként szolgált más római templomok

34 Peter Jeffery: „The Early Liturgy of Saint Peter’s and the Roman Liturgical Year”. In: *Old Saint Peter’s, Rome*. Ed. Rosamond McKitterick, John Osborne, Carol M. Richardson, Joanna Story. New York: Cambridge University Press, 2013, 157–176., különösen: 158., 176.

széttartó egyházi gyakorlata számára, és ennek a mintának minden bizonnyal a zene is része volt. A 8. században azonban a római ordók tanúsága szerint a fókusz áthelyeződött, a fő cél ekkor már a római rítus európai terjesztése és egységesítése volt. A Szent Péter-bazilikát nem említik többé, reprezentatív funkciója csökkenhetett.³⁵ Ebben az összefüggésben különös, hogy bár a liturgiában nem, de a zenei hagyomány felületi vonásaiban, az ornamentikában az egykori modell ennyire elkülönbödik a maradék forrásoktól, amelyek egymáshoz képest is sokkal ritkábban variálódnak, mint a Szent Péter könyvei. Mindezt pedig kézenfekvőbb a Szent Péter-bazilika gyakorlatának szájhagyományos továbbalakulásával magyarázni, mint azzal, hogy a további, különböző intézményekhez tartozó könyvek a Szent Péter széttartó dallamait, a felületi eltérések sokaságát egy ponton egységesítették volna. Mivel azonban az itt bemutatott módszer leíró jellegű, nem jellemezhetjük ki, hogy a Szent Péter-bazilika dallamaira ez a jelenség általában jellemző volna, hiszen a repertoár egészéhez képest csak ezt a szűk tételmenyiséget vizsgálhatjuk mind az öt kéziratból. Ennek ellenére módunkban áll a fenti észrevételt egy másik szögből is megvilágítani.

III. A mintázatelemzés eredményének megerősítése

Azt a feltételezést, hogy a Szent Péter-bazilika forrásai jelentős mértékben járulnak hozzá az órómai források dallamai között tapasztalt elvariálódáshoz, egyes zsolozsmaantifónák összehasonlítása is megerősítheti. Cutter tanulmányának egy példája hozta tudomásomra,³⁶ hogy az intézményhez tartozó *Szent Péter rituále*,³⁷ amelynek processziós anyaga elsősorban az éves liturgiának a graduálékban és antifonálékban nem rögzített, mintegy másodlagos és különleges ünnepeit tartalmazza, számos, a Szent Péter antifonáléból (B) ismert antifónát közöl. A két forrás tartalmi érintkezése az *officium defunctorum*, a halotti zsolozsma anyagában figyelhető meg, s pontosan 25 antifóna összevetésére ad lehetőséget. Ezenkívül a *Szent Péter graduále* (F) is tartalmaz az antifonálékban meglévő körmeneti antifónákat, három virágvasárnapi és hat nagycsütörtöki darabot.³⁸ Így tehát – az antifonále és a graduále, illetve az antifonále és a rituále dallamainak összevetésével – a Szent Péter kódexeiben az egyedi elvariálódás mértékét további példákön is megfigyelhetjük. A maradék órómai források dallami egységétől való eltérésüket itt nem mérhetjük, hiszen csak a bazilika két kódexét hasonlíthatjuk össze.

A vizsgálatba bevont antifónákat tartalmazza a 3. táblázat (a 30. oldalon), amelyben variációs hajlamukat is közlöm. Az aláhúzott incipitek a temporále virágvasárnapi és nagycsütörtöki tételeit jelzik, ezeket az antifonále mellett a

35 Uott.

36 Cutter: *The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?*, 172.

37 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro, F.11.

38 Az órómai antifónák jegyzékét, amely a releváns tételek megtalálásában volt segítségemre, Edward Nowacki állította össze. Ld. Edward Nowacki: *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, II. PhD-dissz. Waltham: Brandeis University, 1980, 345–403.

graduáléból írhattam át. A szanktorále (a halotti zsoltosma) részét képező további tételeket az antifonále és a rituále tartalmazza. Látható, hogy az elvariálódás mértéke igen széles skálán mozog, 0 és 81% közötti a szanktoráléban, de még a temporáletételek 4,5–36% között mozgó variációs hajlama sem hanyagolható el. Az összesített értékeket tekintve pedig megállapítható, hogy a vizsgált dallamelemeknek a 25%-át érinti variáció a Szent Péter-bazilika egy-egy forrása között.

Ezt az összehasonlító vizsgálatot elvégezhetjük két másik órómai forrás esetében is, a lateráni graduále (L), és a British Libraryben őrzött, feltehetően szintén lateráni³⁹ antifonále (A) között. E két forrás tartalma között szintén találunk átfedést, az antifonále húsvét teljes hetére előírt antifónáit (és egy díszes alleluiát) a graduále is tartalmazza, éppígy még két további temporále- és három szanktoráletételt az egyházi év különböző pontjairól. Összesen 23 tételt. Ha ezek variációs hajlamát kiszámítjuk (4. táblázat a 31. oldalon), egészen más helyzet körvonalazódik, mint a Szent Péter-bazilika forrásainak antifónái esetében. A variáció sokkal szűkebb skálán mozog (0–30%, de a temporáléban csak 0–15%), s a tételeknek csaknem fele egyáltalán nem variálódik, azaz nem mutat felületi változatot sem, hangról hangra egyezik a két forrásban. Az adatok összesítéséből pedig kiderül, hogy a vizsgált dallamelemeknek csupán az 5%-a tér el a két forrás között, szemben a Szent Péter bazilikánál tapasztalt 25%-kal.

A helyes értékeléshez ugyanakkor néhány szempont megfontolandó. Egyfelől a lateráni kódexekből vizsgált antifónák nagy része a temporále tartozéka, a Szent Péter könyveiből vett példák viszont többségében a szanktorále részei. Elképzelhető, hogy az ünneptípusok különbsége torzítja adatainkat, noha a tanulmány elején szereplő vizsgálatban ilyen szempontok alapján nem találtunk magyarázatot arra, hogy mi okozza a variációs hajlam egyszer igen magas, máskor igen alacsony voltát. Másfelől az is az eredmények torzulásához vezethet, hogy a két összehasonlításban nem egyenlő a tételek mennyisége. Ezek az akadályok ugyanakkor könnyen áthidalhatók.

A két mintavétel mennyiségét kiegyenlíthetjük úgy, hogy a Szent Péter forrásaiból vizsgált 34 tétel helyett csak 23-at veszünk figyelembe. Ám még ha e mennyiséget a legkevésbé variálódó tételekből válogatjuk, a variálódás mértéke 25% helyett akkor is 17% fölötti, háromszor-négyszer magasabb, mint a lateráni csoporté (5%). Hogy az ünneptípusok keveredését is elkerüljük, a Szent Péter-bazilika hagyományának vizsgálatakor megtehetjük, hogy az antifonáléhoz csak a graduáléból hozzáért kilenc temporále antifónát vesszük figyelembe. Ebből a kisebb mintából számított elvariálódás értéke 21%, tehát bőven több, mint a lateráni könyvekben mért arány. Ha viszont a lateráni tételekből is csak kilenc temporáletételt mérünk, ráadásul a legváltozékonyabbakat, az elvariálódás már kevéssel több, 5,11% helyett 5,81%, de továbbra is jócskán alulmarad, harmada-negyede a másik csoportnak. Akárhogy is forgatjuk tehát az adatokat, úgy tűnik, hogy a korábbi vizsgálatban tett megfigyeléseink egyike, miszerint a Szent Péter-bazilika

39 Ld. a 13. jegyzetet.

A Szent Péter-bazilika forrásainak antifónái	Eltérés/Szótagszám	VH (%)
Complaceat tibi Domine	22/27	81
Anima mea turbata	13/25	52
Chorus angelorum	21/44	48
Omne quod dat mihi	15/33	45
Ego sum resurrectio	22/53	42
Si iniquitates	8/22	36
<u>Pueri Hebraeorum vestimenta</u>	17/47	36
Tu iussisti nasci	17/50	34
Heu me quia incolatus	5/15	33
In pace in idipsum	5/16	31
<u>Calicem salutaris</u>	6/21	29
De terra plasmasti	9/34	26
<u>Accepto pane Iudas</u>	7/27	26
<u>Occurrunt turbae</u>	16/63	25
Delicta iuventutis	5/23	22
Qui cognoscis	9/46	20
Credo videre	3/17	18
Induc eum Domine	6/37	16
<u>Pueri Hebraeorum portantes</u>	6/38	16
In loco pascuae	2/13	15
Exsultabunt Domine	2/14	14
<u>Ab hominibus</u>	2/15	13
Domine abstraxisti	2/16	13
Dominus custodit te	3/24	13
Spiritus tuus bonus	6/49	12
Tu autem Domine	3/25	12
<u>De manu filiorum</u>	2/19	11
Opera manum tuarum	1/17	5,9
<u>Hosanna filio David</u>	1/22	4,5
<u>Considerabam a dexteris</u>	1/22	4,5
A porta inferi	0/17	0
Exaudi Domine orationem	0/22	0
Me suscepit dextera	0/12	0
Placebo Domino	0/14	0
Összesen	237/939	25,24

3. táblázat. A Szent Péter-források antifónáinak variációs hajlama

A lateráni bazilika forrásainak antifónái	Eltérés/Szótagszám	VH (%)
Salva nos Christe	10/33	30
Crucem tuam adoramus	8/42	19
<u>Mittite in dexteram</u>	4/27	15
<u>Ascendo ad Patrem meum</u>	2/26	8
<u>Post dies octo</u>	2/32	6
<u>Alleluia (1)</u>	1/20	5
<u>Venite et videte locum</u>	1/23	4
<u>Nonne sic oportuit</u>	1/25	4
<u>Hoc iam tertio</u>	1/26	4
<u>Accipite Spiritum Sanctum</u>	1/29	3
<u>Alleluia gavisus sunt</u>	1/33	3
<u>Alleluia Dominus regnavit</u>	1/36	3
<u>Scio quod Iesum</u>	19/0	0
<u>Alleluia (2)</u>	0/16	0
<u>Cito euntes dicite</u>	0/28	0
<u>Alleluia (3)</u>	0/20	0
Venit Maria nuntians	0/27	0
<u>Surrexit Dominus</u>	0/19	0
<u>Stetit Iesus in medio</u>	0/32	0
<u>Videte manus meas</u>	0/27	0
<u>Tulerunt Dominum meum</u>	0/51	0
<u>Data est mihi omnis</u>	0/25	0
<u>Quia vidisti</u>	0/29	0
Összesen	33/645	5,11

4. táblázat. A lateráni források antifónáinak variációs hajlama

forrásai között erősen jellemző az elvariálódás a dallamelemek szintjén, a reper-toárnak más területein is megfigyelhető. Így az antifónáknál is, annak ellenére, hogy stílusukban egyszerűbb, szillabikusabb dallamok. Sajnos a variáció másik jellemző aspektusát, hogy a Szent Péter könyveitől a többi kódex következetesen, egyféle olvasatot kínálva tér-e el, más mintán vagy nagyobb csoporton nem tudjuk vizsgálni.

Az itt bemutatott vizsgálatot követően, még ha nem is jelenthető ki általános-ságban, hogy a Szent Péter-bazilika egyes forrásai sajátos arculatot mutatnak a többi órómai kódex homogénebb írott hagyományához képest, az elemzés köze-lebb vitt a Cutter által sejtett, Rómán belüli alhagyományok feltérképezéséhez. S noha az órómai variánsok többségükben felületiek, *mikrovariánsok*, azaz rend-szerint a dallamok látszólag lényegtelen, felületi rétegét érintik, a statisztikai, szövegkritikai megközelítés rámutatott az eltérések jellemzőbb, tipikusabb, vala-mint ritkább, véletlenszerűbb eseteire a források között. Bár ennek megfigyelé-

séhez sok esetben elegendő lehet csupán a kódexekből vagy átírásokból tanulmányozni a dallamokat, a fenti analízis révén mindez empirikus bizonyítást nyer. Reményeim szerint pedig a jövőben ez a módszer – további finomhangolást és automatizálást követően – a hazai gregoriánkutatás forrásvizsgálatai számára is haszonnal járhat, nem felváltva, hanem kiegészítve, árnyalva a rendelkezésre álló eszközöket.

Függelék

Antifóna	ID
<i>A porta inferi</i>	001191
<i>Ab hominibus</i>	001199
<i>Accepto pane Iudas</i>	001219
<i>Accipite spiritum sanctum</i>	001234
<i>Alleluia (1)</i>	001330
<i>Alleluia (2)</i>	001329
<i>Alleluia (3)</i>	001330
<i>Alleluia Dominus regnavit</i>	008424
<i>Alleluia gavisus sunt</i>	200205
<i>Anima mea turbata</i>	200288
<i>Ascendo ad Patrem meum</i>	001493
<i>Calicem salutaris</i>	001754
<i>Chorus angelorum</i>	001783
<i>Christus factus est</i>	001792
<i>Cito euntes dicite</i>	001813
<i>Complaceat tibi Domine</i>	001861
<i>Considerabam a dexteris</i>	001891
<i>Credo videre</i>	001948
<i>Crucem tuam adoramus</i>	001952
<i>Data est mihi</i>	002099
<i>De manu filiorum</i>	002111
<i>De terra plasmasti</i>	002123
<i>Delicta iuventutis</i>	002146
<i>Domine abstraxisti</i>	002325
<i>Dominus custodit te</i>	002402
<i>Ego sum resurrectio</i>	002601
<i>Exaudi Domine orationem</i>	002767
<i>Exsultabunt Domine</i>	002810
<i>Heu me quia incolatus</i>	003038
<i>Hoc iam tertio</i>	003085

Antifóna (folytatás)	ID
<i>Hosanna filio David</i>	003141
<i>In loco pascuae</i>	003250
<i>In pace in idipsum</i>	003265
<i>Induc eum Domine</i>	202531
<i>Me suscepit dextera</i>	003725
<i>Mittite in dexteram</i>	003800
<i>Nonne sic oportuit</i>	003950
<i>Occurrunt turbae</i>	004107
<i>Omne quod dat mihi</i>	004115
<i>Opera manuum tuarum</i>	004159
<i>Placebo Domino</i>	004293
<i>Post dies octo</i>	004326
<i>Puer Iesus</i>	004410
<i>Pueri Hebraeorum portantes</i>	004415
<i>Pueri Hebraeorum vestimenta</i>	004416
<i>Qui cognoscis</i>	004461
<i>Quia vidisti</i>	004513
<i>Salva nos Christe</i>	004686
<i>Scio quod Iesum</i>	004833
<i>Si iniquitates</i>	004899
<i>Spiritus sanctus</i>	005005
<i>Spiritus tuus bonus</i>	204745
<i>Stetit Iesus in medio</i>	005032
<i>Surrexit Dominus</i>	005080
<i>Tu autem Domine</i>	204975
<i>Tu iussisti nasci</i>	204985
<i>Tulerunt Dominum meum</i>	005232
<i>Venit Maria nuntians</i>	005346
<i>Venite et videte locum</i>	005352
<i>Videte manus meas</i>	005400

1. A tanulmányban szereplő énektételek és CANTUS-azonosítószámai

Responzóríum	ID
<i>Christus resurgens</i>	600356
<i>Cum invocarem</i>	600463
<i>Data est mihi</i>	600524
<i>Dicite pusillanimes</i>	600568
<i>Dum venerit paraclitus</i>	006566
<i>Ego sum pastor</i>	600741
<i>Ego sum vitis</i>	006635
<i>Factus est repente</i>	006717
<i>Gaudete in Domino</i>	006764
<i>Hoc corpus</i>	601044
<i>Ierusalem surge</i>	007034
<i>Modicum et non</i>	007171
<i>Ne tradideris</i>	601482
<i>Non vos relinquam</i>	007234
<i>Pascha nostrum</i>	007355
<i>Pater cum essem</i>	007360
<i>Psallite Domino</i>	007445
<i>Responsum accepit</i>	007539
<i>Servite Domino</i>	007642
<i>Surrexit Dominus</i>	007741
<i>Tanto tempore</i>	007754
<i>Tolle puerum</i>	007768
<i>Tu puer propheta</i>	007791
<i>Ultimo festivitatis</i>	007805
<i>Viri Galilaei</i>	007904
<i>Vox in Rama</i>	007920

Introitus	ID
<i>Gaudete in Domino</i>	g00501
<i>Viri Galilaei</i>	g01079

Graduále	ID
<i>Christus factus est</i>	505005

Kommúnió	ID
<i>Christus resurgens</i>	g01031
<i>Cum invocarem</i>	g00697
<i>Data est mihi</i>	g01043
<i>Dicite pusillanimes</i>	g00506
<i>Dum venerit paraclitus</i>	g01066
<i>Ego sum pastor</i>	g01057
<i>Ego sum vitis</i>	g02065
<i>Factus est repente</i>	g01095
<i>Hoc corpus</i>	g00808
<i>Ierusalem surge</i>	g00500
<i>Modicum et non</i>	g01062
<i>Ne tradideris</i>	g00828
<i>Non vos relinquam</i>	g01108
<i>Pascha nostrum</i>	g01013
<i>Pater cum essem</i>	g01087
<i>Psallite Domino</i>	g01083
<i>Puer Iesus</i>	g03241
<i>Responsum accepit</i>	g00080
<i>Servite Domino</i>	g00674
<i>Spiritus sanctus</i>	g01098
<i>Surrexit Dominus</i>	g01019
<i>Tanto tempore</i>	g00187
<i>Tolle puerum</i>	g00581.2
<i>Tu puer propheta</i>	g00243
<i>Ultimo festivitatis</i>	g01089
<i>Vox in Rama</i>	g00577

1. A tanulmányban szereplő énektételek és CANTUS-azonosítószámaik (folytatás)

Tételek / Kombinációk (db)	Ego sum vitis	Tolle puerum	Ne tradideris	Psallite Domino	Spiritus sanctus	Dicite pusillanimes	Ierusalem surge	Ultimo festivitatis	Tanto tempore	Ego sum pastor	Tu puer propheta	Pater cum essem	Christus resurgens	Cum invocarem	Christus factus	Hoc corpus	Dum venerit paracletus	Data est mihi	Viri Galilaei	Factus est repente	Puer Iesus	Surrexit Dominus	Non vos relinquam	Gaudete in Domino	Vox in Rama	Pascha nostrum	Servite Domino	Modicum et non	Responsum acceperit	Osszes előfordulás (db)	Előfordulási arány (%)	Átlagos érték az egyes tételekben (%)	Mediánérték az egyes tételekben (%)	A szórás értéke az egyes tételekben (%)	
F-CLAB	4	3	3	1	1	2	3	1	6	4	4	3	2	7	3	4	2	5	5	2	2	1	1	1	5	4	1	2	5	2	83	6,73	6,61	6,25	3,76
B-CLFA	2		1	4		1	1	8	3	3		3	3	4	3	2	6	4	3	4	2					3	1	1		62	4,94	4,84	4,88	4,34	
A-CLFB		3	4	1	4		1		1	3	1	2	1	1	1	1		1	2	2	1	1		3	2					34	2,76	2,98	1,96	3,50	
L-CFAB	1		1		2		2		3		1	1	2						2							1	2			18	1,30	1,51	0	2,26	
C-LFAB	1	1	2					1	1		3	3						1	1						1					15	1,22	1,14	0	2,06	
FB-CLA	6	1	3	3		2		4	2	1		2	2		2	1	2	4	1	2			3	1		1	1		1	45	3,65	3,65	2,94	3,63	
BA-CLF		4			1	3	3	1	1					2					1	2				4						22	1,78	1,92	0	3,43	
CL-FAB		1	2		1	1			1	1	1	1	1					1	1				3	1						15	1,22	1,25	0	1,96	
CB-LFA	1			1							1						1	1												5	0,41	0,43	0	1	
LA-CFB			1				1	1					1																	5	0,41	0,44	0	1	
CA-LFB								1	1				1						1	1				1	1					5	0,41	0,37	0	0,86	
FA-CLB					1			1					1	1						1										5	0,41	0,39	0	0,91	
LB-CFA				1							1			1		1														4	0,32	0,35	0	0,92	
CF-LAB																		1								2				3	0,24	0,23	0	0,97	
LF-CAB																				1				1						2	0,16	0,10	0	0,37	
F-B-CLA	2		1	1		1		1	2	1	2	4	1		1	1	1	1	1	4		1		3			1	2	1	39	3,08	2,98	2,70	2,88	
A-B-CLF		1	1		2			3				1									2					1				11	0,89	0,96	0	2,06	

2. A forráskombinációk darabszám szerinti előfordulása az énektételekben és statisztikai vizsgálatuk

Tételek / Kombinációk (db)	Ego sum vitis	Tolle puerum	Ne tradideris	Psallite Domino	Spiritus sanctus	Dicite pusillanimes	Ierusalem surge	Ultimo festivatis	Tanto tempore	Ego sum pastor	Tu puer propheta	Pater cum essem	Christus resurgens	Cum invocarem	Christus factus	Hoc corpus	Dum venerit paracletus	Data est mihi	Viri Galilai	Factus est repente	Puer Iesus	Surrexit Dominus	Non vos relinquam	Gaudete in Domino	Vox in Rama	Pascha nostrum	Servite Domino	Modicum et non	Responsum accepit	Összes előfordulás (db)	Előfordulási arány (%)	Átlagos érték az egyes tételekben (%)	Mediánérték az egyes tételekben (%)	A szórás értéke az egyes tételekben (%)
F-A-CLB		1				1		1										1												6	0,49	0,46	0	0,98
C-B-LFA												2			1															3	0,32	0,26	0	0,99
C-L-FAB			1		1											1														3	0,24	0,26	0	0,82
L-F-CAB	1						1																							2	0,16	0,20	0	0,74
L-A-CFB			1		1																									2	0,16	0,20	0	0,75
C-F-LAB				1																										1	0,08	0,11	0	0,62
C-A-LFB										1																				1	0,08	0,10	0	0,55
F-CL-AB		1				1		1	1			1	2								1	1								9	0,73	0,69	0	1,25
F-CA-LB	1			1				1				1	1													1				6	0,49	0,45	0	0,94
F-LA-CB	1						1						1					1												4	0,32	0,36	0	0,94
A-CL-FB						1		1								1											1			4	0,32	0,31	0	0,81
L-CA-FB	1																1									1				3	0,24	0,23	0	0,69
L-FA-CB							1											1												2	0,16	0,17	0	0,66
A-CF-LB									1																	1				2	0,16	0,13	0	0,49
B-LA-CF																	1		1											2	0,16	0,14	0	0,51
B-CL-FA																		1												1	0,16	0,06	0	0,31

2. A forráskombinációk darabszám szerinti előfordulása az énektételekben és statisztikai vizsgálatuk (folytatás)

Tételek / Kombinációk (db)	Ego sum vitis	Tolle puerum	Ne tradideris	Psallite Domino	Spiritus sanctus	Dicite pusillanimes	Ierusalem surge	Ultimo festivitatis	Tanto tempore	Ego sum pastor	Tu puer propheta	Pater cum essem	Christus resurgens	Cum invocarem	Christus factus	Hoc corpus	Dum venerit paracletus	Data est mihi	Viri Galilaei	Factus est repente	Puer Iesus	Surrexit Dominus	Non vos relinquam	Gaudete in Domino	Vox in Rama	Pascha nostrum	Servite Domino	Modicum et non	Responsum accipit	Osszes előfordulás (db)	Előfordulási arány (%)	Átlagos érték az egyes tételekben (%)	Mediánérték az egyes tételekben (%)	A szórás értéke az egyes tételekben (%)
	A-LF-CB							1																					1	0,08	0,05	0	0,29	
B-CA-LF												1																1	0,08	0,06	0	0,30		
C-LA-FB																	1											1	0,08	0,07	0	0,40		
L-CF-AB																						1						1	0,08	0,20	0	1,09		
L-F-B-CA				1					1	1				1		1						1	1					7	0,57	0,71	0	1,44		
F-A-B-CL																1	1							1				4	0,32	0,24	0	0,62		
C-A-B-LF	1	2																									3	0,16	0,29	0	1,17			
L-A-B-CF			1																	1								2	0,16	0,13	0	0,50		
C-F-B-LA														1														2	0,16	0,25	0	0,97		
C-L-F-AB																											1	0,08	0,10	0	0,56			
C-L-F-A-B															1								1					2	0,16	0,25	0	0,95		
A variálódó pontok száma	22	18	22	15	14	15	14	27	24	14	14	25	15	20	9	20	17	21	18	21	8	5	10	19	9	11	9	9	4	449				
Szótagszám	41	34	44	30	29	33	31	64	58	34	34	61	37	51	23	53	46	60	57	67	27	17	35	71	36	48	40	41	32	1234				
VH (%)	54	53	50	50	48	45	45	42	41	41	41	41	41	39	39	37	37	35	32	31	30	29	29	27	25	23	22	13	36					

2. A forráskombinációk darabszám szerinti előfordulása az énektételekben és statisztikai vizsgálatuk (folytatás)

IRODALOMJEGYZÉK

- Bordalejo, Barbara: „The Genealogy of Texts. Manuscript Traditions and Textual Traditions”, *Digital Scholarship in the Humanities* XXXI/3. (September 2016), 563–577. <https://doi.org/10.1093/llc/fqv038>
- The Cambridge History of Medieval Music*, I. Ed. Mark Everist–Thomas Forrest Kelly. New York: Cambridge University Press, 2018. <https://doi.org/10.1017/9780511979866>
- Combe, Dom Pierre, O. S. B.: *The Restoration of Gregorian Chant. Solesmes and the Vatican Edition*. Transl. Theodore N. Marier–William Skinner. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2003. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2853fb>
- Cutter, Paul: „The Old Roman Chant Tradition. Oral or Written?”, *Journal of the American Musicological Society* XX/2. (Summer 1967), 167–181. <https://doi.org/10.2307/830784>
- Dobszay, László: „The Debate about the Oral and Written Transmission of Chant”, *Revista de Musicologia* XVI/2. (1993), 706–729. <https://doi.org/10.2307/20795931>
- Gilányi Gabriella: *Töredéktől a műhelyig. Egy 15. századi Graduale Strigoniense rekonstrukciója*. Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Régi Zenetörténeti Osztály, 2025 (Resonemus pariter. Műhelytanulmányok a középkori zenetörténethez, 4.).
- Hajič jr., Jan–Gustavo A. Ballen–Klára Hedvika Mühlová–Hana Vlhová–Wörner: „Towards Building a Phylogeny of Gregorian Chant Melodies”. In: *Proceedings of the 24th International Society for Music Information Retrieval Conference*, 571–578. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10265348>
- Hucke, Helmut: „Toward a New Historical View of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society* XXXIII/3. (Autumn 1980), 437–467. <https://doi.org/10.2307/831302>
- Hughes, David G.: „Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society* XL/3. (Autumn 1987), 377–404. <https://doi.org/10.2307/831674>
- Jeffery, Peter: „The Early Liturgy of Saint Peter’s and the Roman Liturgical Year”. In: *Old Saint Peter’s, Rome*, 157–176. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107300453.010>
- Maiani, Bradford Charles: *The Responsory-Communions. Toward a Chronology of Selected Proper Chants*. PhD-dissz. Chapel Hill: University of North Carolina, 1996.
- McKinnon, James W.: *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2000. <https://doi.org/10.1525/california/9780520221987.001.0001>
- Nowacki, Edward: *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, II. PhD-dissz. Waltham: Brandeis University, 1980.
- Old Saint Peter’s, Rome*. Ed. Rosamond McKitterick–John Osborne–Carol M. Richardson–Joanna Story. New York: Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107300453>
- Pfisterer, Andreas: „Origins and Transmission of Franco-Roman Chant”. In: *The Cambridge History of Medieval Music*, 69–91. <https://doi.org/10.1017/9780511979866.003>
- Proceedings of the 24th International Society for Music Information Retrieval Conference*. Ed. Augusto Sarti–Fabio Antonacci–Mark Sandler–Paolo Bestagini–Simon Dixon–Beici Liang–Gaël

- Richard–Johan Pauwels. Milan: International Society for Music Information Retrieval, 2023. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10364630>
- Spencer, Matthew–Linne Mooney–Adrian Barbrook–Barbara Bordalejo–Christopher Howe–Peter Robinson: „The Effects of Weighting Kinds of Variants”. In: *Studies in Stemmatology*, II., 227–240. <https://doi.org/10.1075/z.125.13spe>
- Studies in Stemmatology*, II. Ed. Pieter van Reenen–August den Hollander–Margot van Mulken. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004. <https://doi.org/10.1075/z.125>
- Treitler, Leo: „Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, *The Musical Quarterly* LX/3. (July 1974), 333–372. <https://doi.org/10.1093/mq/LX.3.333>
- Varga László Dávid: „Rögzült 'idiómák' a szájhagyomány szolgálatában? Az órómai ének kutatástörténete (1891–2021)”, *Magyar Zene* LX/1. (2022. február), 99–118. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19372341>

ABSTRACT

LÁSZLÓ DÁVID VARGA

PATTERNS OF VARIANTS IN OLD ROMAN AND GREGORIAN CHANT MANUSCRIPTS

Philological Questions, Statistical Methods, Interdisciplinary Approaches

One of the central themes of Gregorian chant research is the examination of variants, either small or large differences between melodies. Variants provide information about the state of orality and also written tradition, and at the same time reveal the relative freedom of musical creativity formed by local taste. Today, variants (especially with the rise of musical fragmentology research in Hungary) also provide a basis for verifying the melodic relationship between different notated sources. In this article, I present a method based on digital approaches to textual criticism and stemmatics, which uses computer tools and descriptive statistics to pinpoint the underlying subtraditions behind the multitude of musical variants. To illustrate this, I have chosen not primarily Gregorian chant, but sources of the Old Roman chant tradition, which are remnants of a local practice and rich in variants. For comparison I also rely on the Gregorian versions of the selected chants. The analysis highlights the institutional structure, network of relationships, or lack thereof, behind the variants in the manuscripts included in the study.

László Dávid Varga (1999) graduated as a musicologist at the Liszt Academy of Music in Budapest, and is now participating in the doctoral programme (PhD) of the the same university. He currently works as a Research Assistant at the ELTE Research Centre for the Humanities, Institute for Musicology, Department of Early Music, and has recently become involved in the application of digital methods in the analysis of chant repertoires. The topic of his forthcoming dissertation is: *Textual and Musical Relationships between Genres of Old Roman Chant*.

Watzatka Ágnes

GONDOLATOK LISZT FERENC VÍZI ZENÉIRŐL ÉS A ZENEI IMPRESSZIONIZMUSRÓL*

ÖSSZEFOGLALÁS

Liszt Ferenc három vizet ábrázoló zongoradarabot publikált. A három darab a víz három megjelenési formájának ad zenei megfogalmazást: a tónak, a forrásnak és a szökőkútnak. A három darab nem egyszerre készült: az első kettő 1842-ben jelent meg nyomtatásban, a harmadik 1883-ban. Mindhárom ízig-vérig romantikus darab, ugyanakkor a romantikához képest új hangzást képvisel; úgy tűnik, többek között ennek a hangzásnak a továbbgondolásából fog majd megszületni Debussy impresszionista stílusa.

A francia kutatók Debussy zenei stílusát a francia szimbolista költészetből és a szintén francia impresszionizmusból eredeztetik. A *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* lexikonban Debussy stílusának kialakulásában az orosz zeneszerzők és Wagner szerepét hangsúlyozzák, Liszt Ferencnek nem tulajdonítanak nagyobb jelentőséget. Jelen írásomban Liszt és Debussy rokon zenei stílusának a recepciójába és annak hátterébe szeretnék betekintést adni.

Kulcsszavak: Liszt Ferenc, Claude Debussy, vízi zene, romantika, zenei program, impresszionizmus, szimbolizmus

A romantikusok gondolat- és érzelmvilágában fontos szerepet töltött be a természet. A természet magasztos, romlatlan szépségét a romantikusok a vallásos lelkesültséget megközelítő elragadtatással szemlélték. A természet volt az a hely, ahol erőt merítettek az élet megpróbáltatásaihoz, és ahol a forrongó társadalom harcai és igazságtalanságai elől menekülve békét és megnyugvást találtak. Liszt Ferenc nem osztotta a romantikusok természet iránti rajongását. Ennek talán az az oka, hogy legszebb gyermekéveit egy faluban töltötte, és számára az erdő, a rét, a patak, a daloló madarak a mindennapok megszokott valóságához tartoztak.

Liszt legjelentősebb természettől ihletett kompozícióinak tárgya a víz. Zongoramuzsikájában a víz három megjelenési formája ölt testet: a tó, a forrás és a szökőkút. A három darabból kettő a fiatal Liszt műve és első nagyobb szabású eredeti zongorasorozatának része. A sorozatnak az *Album d'un voyageur* (Egy utazó

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére és Sárosi Bálint emlékére rendezett konferenciáján 2025. október 11-én a Zenetudományi Intézet Bartók-termében elhangzott előadás átdolgozott változata.

albuma) címet adta, amely utalást tartalmaz George Sand író nő leveleire.¹ Három részből áll; a vízi zenék az első részben kaptak helyet, ennek *Impressions et poésies* (Impressziók és költemények) a címe.

A két darab szorosan ágyazódik a romantikus zene eszmevilágába. Maga az utazás, amelynek során a két darab gondolata és valószínűleg zenei formája is megfogant, a romantikus világlátás kereteibe helyezhető. Liszt kedvesével, Marie d'Agoult grófnővel utazott Baseltől Genfbe. Svájc sziklás hegyei és eget tükröző tavai között a boldog szerelmesek a romantikusok lelkületével utaztak: a vadregényes tájban gyönyörködtek, és a pásztorok énekét hallgatták. Bár szükségből utaztak, utazásuknak a Grand Tour formáját adták.² Nagy kitérőket tettek, kies helyeken álló várakat és kolostorokat kerestek fel, és egy-egy városba is betértek, hogy néhány napra megpihenjenek.

Liszt és Marie 1835. június 14-én indultak Bázeltől, és 19-én értek a Walensee nyugati csücskéhez. Már aznap délután kimentek a tóra csónakázni, másnap viszont áthajóztak a tó keleti oldalára, hogy Walenstadt városát is megtekintsék.³ Ez egy öt és fél órás utazás volt. Liszt és Marie nem siettek: a Grand Tour életformáját követték. Egy hónap múlva, július 19-én értek közös életük első színhelyére, Genfbe.⁴

Liszt első vízi zenéje a *Le Lac de Wallenstadt* (A walenstadti tó) címet kapta.⁵ Marie naplójában feljegyzést is találunk ezzel a darabbal kapcsolatban:

A Wallenstadti tó partjai soká marasztaltak bennünket. Franz komponált ott nekem egy melankolikus harmóniát, a hullámok sóhaját s az evezők ritmusát utánzó, melyet sose tudtam könnyezés nélkül hallgatni.⁶

Az *Album d'un voyageur* 1842-ben jelent meg nyomtatásban, a Liszt két vízi zenéjére vonatkozó dokumentumok csak 1838–1839-ből származnak.⁷ Bár így azt

1 *Lettres d'un voyageur* (Egy utazó levelei) címmel George Sand a *Revue des Deux Mondes* című havilapban az 1834–1836 időszakban nyolc levelet közölt. Az 1835. évfolyam harmadik számában az 551–586. oldalakon közölt ötödik levél címzettje Liszt Ferenc.

2 A Grand Tour olyan európai utazás volt, amely a 18. században vált divatosszá az angol előkelő és vagonos fiatalok között. Célja az volt, hogy tanulmányaikat széles körű tapasztalatszerzéssel tegyék teljessé. Az utazás általában több évig tartott; Svájcban a természet szépségét csodálták meg, Itáliában az építészet és a képzőművészet remekműveit. Az utazás részét képezte a történelmi emlékhelyek felkeresése, a múzeumok és könyvtárak látogatása, de a velencei karneválon való részvétel is. A tizenkilencedik században az utazás biztonságosabb lett, és nem volt már szükség olyan nagy létszámú kíséretre, mint korábban. Ekkorra már a kevésbé tehetős fiatal értelmiségiek és nők is útnak indultak.

3 P. Eckhardt Mária: „Egy utazó naplója (Liszt Ferenc és Marie d'Agoult svájci vándorlása 1835 június–júliusában)”. In: *Zenettudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenettudományi Intézet, 1984, 54–61.

4 Liszt és Marie a későbbiekben Itáliát is beutazták; csaknem két évre terjedő itáliai tartózkodásuk legfontosabb állomásai Como, Bellaggio, Milánó, Brescia, Verona, Vicenza, Padova, Velence, Bologna, Pisa, Firenze és Róma voltak. Ez megfelel egy itáliai *grand tour*-nak.

5 Liszt tévesen írta Walenstadt város nevét Wallenstadtnak.

6 *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Ed. Charles. F. Dupêchez. Paris: Mercure de France, 2007, 360. Idézi Alan Walker: *Liszt Ferenc, 1.: A Virtuóz évek 1811–1847*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 227.

7 Kaczmarczyk Adrienne: „Előszó”. In: *Liszt Ferenc Összes Zeneművének Új Kiadása. S/5 pótkötet, XXXIV–XL, ide: XXXIX*. https://liszt.zti.hu/pdf/NLA_Suppl_I-II_05_Eloszo.pdf (utolsó megtekintés: 2026. január 20.)

kellene gondolnunk, hogy a zeneszerző csak három évvel az utazás után komponálta meg a darabokat, Marie feljegyzése arra utal, hogy Liszt ezekhez a darabokhoz, legalábbis a Walenstadti-tóval kapcsolatos darabhoz már akkor, 1835-ben készített egy első változatot, amelyet egy mára elveszett füzetben vagy vázlatkönyvben jegyzett le. A másik víz által ihletett darab címe *Au bord d'une source* (A forrás partján). Ennek a keletkezési körülményeit nem ismerjük, de talán elhihetjük Lisztnek, hogy ez a darab is a svájci utazások során fogant meg a képzeletében.

Liszt két vízi zenéje igazi romantikus karakterdarab. Nem találunk bennük sem tematikus ellentétpárokat, sem kidolgozást. A hangulati ingadozások nem jutnak el a kontrasztig, a zene változatosságában is megőrzi egységét. Az, hogy Liszt címet adott darabjainak, azt mutatja, hogy már ekkor híve volt a zenei programnak, amely utal a zenének valamely képi vagy gondolati tartalmára.

Liszt nemcsak címet adott két vízi zenéjének, hanem egy-egy mottót is fűzött a két darabhoz, amellyel további gondolattársításokat tett lehetővé. A *Le Lac de Wallenstadthoz* csatolt idézet forrása Lord Gordon Byron elbeszélő költeménye: *Childe Harold's Pilgrimage* (Childe Harold zarándoklata), amely Liszt igen kedves olvasmánya volt.⁸ A Liszt által választott idézet a harmadik ének nyolcvanötödik versszakából való, ahol Harold Svájcba, a Genfi-tó partjára érkezik:

[Szelíd Leman,] vized, ha egybevetve
Zajos múltammal, néz szemem reád,
Csendjével int, hogy lelkem elfeledje
A föld háborgó, mocskos folymát.⁹

A második vízi zenéhez is tartozik idézet. Ez Schillertől származik, és Jékely Zoltán fordításában így hangzik:

Hűs zümmögések / Az ifjú természet / játékába fog.¹⁰

Liszt programjai legtöbbször egy Liszt személyére vonatkozó utalást is tartalmaznak, és ezt itt is megfigyelhetjük. A Byron-idézet a *Childe Harold zarándoklatának* harmadik énekéből van. Ezúttal Byron nem szórakozásból utazott, mint az előző két éneket ihlető utazások alkalmával: házasságtörése napvilágra került, felesége elhagyta, és a költő az erkölcsi botrány elől kényszerült menekülni. Liszt és Marie hasonló helyzetben voltak: Marie egy férjet és egy kisgyermeket hagyott hátra Párizsban, hogy külföldön kezdjen új életet Liszttel és születendő közös gyermekükkel. A Schiller-idézet ennél egyértelműbb utalást tartalmaz Liszt és Marie helyzetére, hiszen a vers címe: *Der Flüchtling* (A szökevény).

8 George Gordon Noel Byron 1812–1818 időszakában írt *Child Harold zarándokútja* című elbeszélő költeményét igen hamar lefordították először franciára és németre, majd további európai nyelvekre, így magyarra is: *Childe Harold zarándokútja. Verses regény négy énekben*. Ford. Torkos László. Budapest: Lampel, 1914. Liszt zenét komponált a *Mazeppa* és a *The Lament of Tasso* műveire, és tervbe vette további alkotásainak megzenésítését is.

9 Uott, 106.

10 Idézi: Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010, 312.

A tizenkét darabból álló *Album d'un voyageur* sorozatot 1848 és 1854 között Liszt átdolgozta – néhány darabot kihagyott, újakat komponált, és az átvett darabokon is igazított. Az átdolgozott sorozat 1855-ben jelent meg a mainzi Schott zeneműkiadónál új címmel: *Années de Pèlerinage. Première année: Suisse* (Zarándokévek. Első év: Svájc).¹¹ Amikor a sorozatot végleges, átdolgozott formájában kiadta, Liszt visszavonta a korábbi változatot. A két vízi zenéből csak a másodikban eszközölt jelentősebb változást: a mély regiszterben a bal kéznél szereplő figurációs kíséretet középregiszterbe helyezte, és a jobb kéznek adta, így az egész letétet sokkal könnyebb eljátszani.

Gustav Hohenlohe-Schillingsfürst herceg 1867-től évente vendégül látta Lisztet Tivoliban, a Villa d'Estében. 1877-től Liszt „törzsvendég” lett; bár az év egy részét Magyarországon és Weimarban töltötte, több hónapon át boldogan időzött a hatalmas parkban található villában. Hosszú sétákat tett a több száz éves fák alatt, és amikor a herceg megjavíttatta a villa csodálatos szökőkútjait, elbűvölten gyönyörködött a vízsugarak játékában. A Villa d'Este fái és szökőkútjai egy új sorozat ihletői lettek, amelyet az előzőkhöz kapcsolt: *Années de Pèlerinage. Troisième année* (Zarándokévek. Harmadik év). A sorozat 1883-ban jelent meg szintén a mainzi Schott zeneműkiadónál. A *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (A Villa d'Este szökőkútjai) keletkezési éve 1877.

Liszt ehhez a darabhoz is adott idézetet – igaz, ez nem a darab elején található, hanem a 144. ütem fölött, és az itt megszólaló zenei témára vonatkozik: „Sed aqua quam dabo ei fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam” (A víz, amelyet én adok, örök életre szökellő vízforrás lesz benne). Az idézet János evangéliumának negyedik fejezetéből van, ezeket a szavakat Jézus a samariai asszonynak mondja Jákob kútjánál.¹² A szemet és fület gyönyörködtető vízre Liszt szent elemként tekint, amely Isten tisztító és feloldó hatalmát és az örök üdvösséget közvetíti.

Ezek tehát Liszt vízi zenéi, amelyek egymástól negyvenéves távolságban nagyon hasonló módon jelenítik meg a víz különböző formáit, méghozzá olyan módon, amely önkéntelenül Debussy zenéjét idézi az emlékezetünkbe.

Bartók Béla akadémiai székfoglalójának szerkesztett kiadásában ezt olvassuk:

Hadd szemléltessük néhány példával Liszt műveinek hatását a Liszt utáni zeneszerzőkre. [...] Meglepő rokonságot fedezünk fel bizonyos fajta Liszt-művek, pl. az *Années de Pèlerinage* és a *Harmonies poétiques et religieuses* egyes számaiban egyrészt, és az új francia zeneművészet két legkimagaslóbb alakjának, Debussynek és Ravelnek némely művében másrészt. Meggyőződésem, hogy Lisztnek „Jeux d'eaux à la Villa d'Este” és ezzel rokon művei nélkül alig képzelhetők el az említett két francia zeneszerzőnek hasonló hangulatot kifejező művei.¹³

Mivel erre a Liszt–Debussy-kapcsolatra természetszerűen mindig magyar szemmel és Liszt oldaláról tekintünk, felmerül a kérdés, hogyan látja ugyanezt a

11 A *Zarándokévek* sorozatról ld. Hamburger: *Liszt Ferenc zenéje*, 307–316.

12 A fordítást a Szent István Társulat bibliafordítása szerint adtam meg.

13 Bartók Béla: „Liszt-problémák”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Szerk. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 701.

kapcsolatot a nemzetközi és esetleg a francia Debussy-kutatás. Mint alapvető és irányadó fórumhoz először a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* lexikonhoz fordultam.

A Debussyról szóló szócikket ketten jegyezték: François Lesure és Ray Howat, de nagyobb részében Lesure munkája.¹⁴ A cikk igen alapos: miután Debussy életének öt időszakát részletesen tárgyalta, két következő alfejezetben ismerteti a Debussyt befolyásoló eszmei áramlatokat és zenei hatásokat.

Lesure cikkének a zenei hatásokat tárgyaló alfejezetében rögtön az elején találkozunk Liszt névvel, de nem ott, ahol várnánk; a fiatal Debussy a Concordia énekkari társaság zongorakísérője volt, és így Händel, Liszt és Gounod kórusműveivel is megismerkedett. Lesure természetesen az életrajzi adatokra támaszkodik: tárgyalja Chabrier és Grieg hatását, majd az Ötök jelentőségét a Nagyezsda von Meck szolgálatában töltött idővel kapcsolatban. Wagner befolyása megfelelő hangsúlyt kap, tekintve, hogy Mallarmé köre nagy becsben tartotta a nagy operaszerzőt, és Debussy csaknem két évig osztotta lelkesedésüket. Liszt hatásáról nem esik szó. Még az életrajzban sem találjuk meg Liszt és Debussy találkozásainak történetét, csupán egyetlen rövid említést olvasunk arról, hogy Debussy eljátszotta Lisztnek Chabrier *Trois valse romantiques* (Három romantikus keringő) című zongoradarabját. Ez a helyzet azért meglepő, mert Liszt „impresszionista” stílusa – amelyet, igaz, Liszt csak bizonyos művekben használ – sokkal közelebb áll Debussy stílusához, mint bármelyik említett romantikus zeneszerzőé.

Liszt és Debussy zenei nyelvezetének a zongoradarabokban tetten érhető hasonlósága a zongoristák számára evidencia. Talán Bartók is Liszt és Debussy műveit zongorázva érezte ilyen világosan ezt a hasonlóságot. Az utóbbi időben több zongoraművész választotta mesteri vagy művész-doktori dolgozatának tárgyul Liszt „impresszionista” stílusú zongoradarabjainak és az azokban található zongoratechnikai eljárásoknak a hatását Debussy zenéjére, ami annál sajtószóhasználatnak tűnheti fel a *The New Grove* lexikon cikkét.¹⁵

François Lesure (1923–2001) kétségtelenül korunk legjelentősebb Debussy-szakértője volt. Sajtó alá rendezte Debussy írásait (1971; 1987), levelezését (1980; 1993) és kritikai életrajzát, amely már csak posztumusz jelenhetett meg.¹⁶ A következő kérdés, amely természetesen felmerül, az, hogy van-e lényeges különbség a 460 oldalon megírt életrajz és a töredékét jelentő lexikoncikk között? Ugyanazt írta-e a biográfus franciául a saját honfitársainak, mint amit angolul a nemzetközi muzikológiának szánt?

14 François Lesure–Roy Howat: „Debussy, (Achille-)Claude”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VII. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, 96–119.

15 Thomas Hoi-Ning Lee: *Evocations of Nature in the piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. DMA Thesis, University of Washington, 2016; Kinga Renata Krupa: *Evocations of Impressionism in Ferenc Liszt's Works as a source of stylistic inspiration for Claude Debussy*. MMA Thesis Victoria University of Wellington, 2023; Szokodi Anikó: *Liszt Debussy zongoraműhelyében. Technikák, eszközök, hatások*. DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019.

16 François Lesure: *Claude Debussy Biographie critique suivie du catalogue de l'oeuvre*. Paris: Fayard, 2003.

Lesure először a *Cahiers Debussy* sorozatban adott számot Liszt és Debussy találkozásairól,¹⁷ de az életrajz Debussy római tartózkodásának szentelt fejezetében is találunk egy hasonló leírást.¹⁸ Tény, hogy Alan Walker rá hivatkozva beszéli el Debussy és Liszt találkozását.¹⁹ Debussy 1885 januárjától 1887 márciusáig tartózkodott Rómában, mint a Francia Szépművészeti Akadémia ösztöndíjasa, ezalatt az Akadémia római székhelyén, a Villa Mediciben lakott. Debussy először közvetett módon került kapcsolatba Liszttel, barátja, Paul Vidal által. Paul Vidal két évig járt hallgatóként Liszt zongoraóráira, amit egyébként Debussy is megtehetett volna, de nem tett. 1885 novemberében Liszt azt tanácsolta Vidálnak, hogy látogasson el a Santa Maria dell’Anima templomba, ahol a német ceciliánusok Palestrina, Lassus, és más reneszánsz szerzők miséit adták elő. Vidal a vallással szemben közömbös Debussyt is magával vitte, akinek a reneszánsz muzsika és a gregorián ének felfedezése valódi reveláció volt, amelynek hosszan a hatása alatt maradt.²⁰

Debussy 1886-ban találkozott először Liszttel, jelenleg a két muzsikusközött három találkozás számít bizonyítottnak. Ernest Hébert, a Villa Medici igazgatója 1886. január 8-ra ebédre hívta meg Lisztet; erre az alkalomra már négy nappal korábban hozattak egy zongorát. Az ebéden Hébert, a felesége, és három ösztöndíjas vett részt: Claude Debussy, Paul Vidal és a festőművész Odilon Redon. Ebéd közben Liszt kedvesen társalgott vendéglátóival, utána Debussy és Vidal zongorajátékkal kedveskedtek Lisztnek: eljátszották a *Faust-szimfónia* négykezes változatát. Liszt, aki szerencsétlen módon elaludt saját műve előadása alatt, visszahívta vendéglátóit.

Másnap délelőtt Hébert, Vidal és Debussy látogattak el Liszthez, aki az Alibert szállóban lakott. Ez alkalommal Vidal és Debussy Chabrier *Trois Valses romantiques* című kétzongorás művét játszották el Lisztnek, aki még nem hallott billentyűs darabot ettől a szerzőtől. Nem tudjuk, miről folyt a beszélgetés, feltehetjük, hogy a párizsi zenei életről, de akár az orosz zene is szóba kerülhetett, amely iránt mind Liszt mind Debussy lelkesedett, vagy akár Wagner, akinek a *Lohengrin*jét épp előadták Rómában.

Január 13-án Liszt ismét ebédre ment a villába. Ezúttal az ebéd után maga ült zongorához, és három darabot játszott: az *Au bord d’une source*-t, a Schubert *Ave Maria*jából készült átiratát, és még egy darabot, amelynek a címét Gabrielle, az igazgató naplót vezető felesége nem jegyezte fel. Debussy, aki zongoraművészként kezdte pályáját, elbűvölten figyelte az idős művész még mindig virtuóz játékát. Két évtizeddel később is emlékezett arra, hogy Liszt „a levegővétel egy formájaként” használta a pedált.

17 Uő: „Achille a la Villa”. In: *L’Oeuvre de Claude Debussy. Actes du Colloque International Université de Genève, mars 1989*. Paris–Genève: Minkoff, 1990 (Cahiers Debussy, 12–13, 1988–1989), 15–28.

18 Uő: *Claude Debussy*, 75–89.

19 Alan Walker: *Liszt Ferenc, 3.: Az utolsó évek 1861–1886*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Editio Musica, 2003, 457–458.

20 *Claude Debussy Correspondance (1872–1918)*. Édition établie par François Lesure et Denis Herlin. Paris: Gallimard, 2005, Nr. 1885-21, 44–45.

Lesure tehát részletesen számot adott francia nyelvű életrajzában a három rövid Liszt–Debussy találkozásról, ugyanakkor nem tulajdonított neki fontosságot Debussy stílusának kialakulásában. Bizonyos körülmények azonban arra utalnak, hogy az igen rövid kapcsolat is nagy súllyal esett a latba a 23 éves Debussy számára.

Debussy sem emberileg, sem szakmailag nem érezte jól magát Rómában. Amerikai életrajzírója a levelezése alapján így foglalja össze római tartózkodásának nehézségeit:

A Rómában töltött két év során egyre jobban nyomasztja az élet a díjnyertes művészekből álló közösségben. Róma „összetöri és megsemmisíti”, a Villa Medici „börtön”, az igazgató, a festő Ernest Hébert – aki atyai gondoskodással vezeti az állami ösztöndíjasokat – pedig „börtönőr”. Megszállottja lesz a „menekülés” gondolatának, és...a második év után benyújtja lemondását, miután időközben nem kevesebb mint három alkalommal menekül Párizsba.²¹

Debussy ugyanakkor egy komoly szakmai válsággal is küzdött. Azon erőlködve, hogy olyan mestermunkát alkosson, amely megfelel a párizsi elvárásoknak, elvesztette könnyedségét a zeneszerzésben, és úgy érezte, Róma szakmailag is ártalmas lett a számára.²²

A találkozás Liszttel és művészetével ebben a helyzetben egész más jelentőséget nyer. Edward Lockspeisernek bizonyára igaza van, amikor azt állítja, Debussy „egy zenei kinyilatkoztatást köszönhetett Lisztnek, amely talán a legemlékezetesebb benyomás volt, amely Rómában érte”.²³

Hogy Liszt épp az *Au bord d'une source*-t játszotta el, talán nem véletlen. Lehet ezt úgy tekinteni, mint egy régi, negyven évvel korábban komponált művet, ugyanakkor ez a mű bizonyos értelemben közel áll Chabrier műveihez, és éppen Debussy kísérleteinek irányában helyezkedik el. Lehet, hogy Debussy és Liszt között elindult egy párbeszéd a zene jövőjéről, a zene megújítási lehetőségeiről. Az *Ave Maria* előadása nyilván a zenében kevésbé jártas jelenlevők ízléséhez volt igazítva.

A fiatal Debussy főleg vokális, szimfonikus és vokálszimfonikus művek kapcsán alakította zenei nyelvezetét, míg Liszt „impresszionista” darabjai elsősorban zongorára készültek. Az 1900-as évek elején azonban Debussy új lendülettel kezdett zongoraműveket komponálni, amelyek egyre közelebb kerültek Liszt vízi zenéinek stílusához. Mark DeVoto így foglalja össze röviden ezt a folyamatot:

21 “Throughout the two years spent in Rome he becomes more and more oppressed by life among a colony of prize-winning artists. He is ‘crushed and annihilated’ by Rome, the Villa Medici is a ‘prison’ and the director, the painter Ernest Hébert, a paternal guide to the state scholars, is a ‘jailor’. He becomes obsessed with the idea of ‘escape’ and... he hands in his resignation after his second year, having in the meantime made no less than three flights to Paris.” Edward Lockspeiser: *Debussy. His Life and Mind*, 1.: 1862–1902. Cassel-London 1962, 73–74.

22 *Claude Debussy Correspondance (1872–1918)*, Nr. 1885-17, 39–40.

23 “... Debussy certainly owed a musical revelation to Liszt, perhaps the most memorable impression made on him in Rome.” Lockspeiser: *Debussy*, 82.

A *Reflets dans l'Eau* egy liszti dimenziókba emelkedő kísérlet a hangzásokkal... Ha Ravel *Jeux d'eau* című műve – amint azt sokan állítják – közvetlenül Liszt *Les jeux d'eaux à Villa d'Este* című darabjából merít ihletet, akkor Debussy vízi stílusára bizonyára olyan hangzatos művek hatottak, mint az *Au bord d'une source* és az *Harmonies poétiques et religieuses*.

A *Pagodes*, a valamivel korábbi *D'un cahier d'esquisses* és a *Reflets dans l'eau* című művekben születik meg Debussy impresszionista zongorastílusa, amely a korábbi művek szabályos frázisaitól, állandó tempóitól és táncritmusaitól való eltávolodásban valósul meg... egy szabadabban változó textúrákkal és tempókkal rendelkező, rapszodikusabb stílus felé, nagyobb hangsúlyt fektetve a lágy dinamikára, a szabad ritmusú arpeggiókra és a magas és mély regiszterek egyidejű használatára; bizonyos értelemben Debussy Chopin-szel leme kitágul, hogy befogadja Lisztet is, de mindkét befolyás Debussy saját zongoraművészetének hátterében hat a *Préludes*-től az *En blanc et noir*ig és az *Etudes*-ig.²⁴

Ugyancsak az 1900-as évek elején kezdett el Debussy zenei íróként dolgozni. Néhány írásában találkozunk Liszt névvel, akit legtöbbször „génie tumultueux”-ként említ, vagyis viharos, forrongó-lázongó zseniként, ami az újításnak elkötelezett, szabályok ellen lázadó Debussy tollából a nagyrabecsülés kifejezése.

Liszt személyét először Saint-Saëns kapcsán idézi fel, akinek legnagyobb érdeme, hogy „ő ismertette meg velünk Liszt viharos zsenijét, és ő oltott belénk vallásos tiszteletet az öreg Bach iránt.”²⁵ Ezt a méltatást néhány hónap múlva hasonló megfogalmazásban ismétli meg.²⁶

Richard Strauss zenéje Debussynek Liszt zenéjét juttatja eszébe. „Richard Strauss úr különös esetet képvisel a németországi zene lelkivilágában. Zenekari anyagában mintha Lisztet nagyította volna fel...”²⁷ A Liszt–Wagner-kapcsolatról írva Liszt nagylelkűségét, megbocsájtó jóindulatát idézi fel. „Lisztet ne is említsük, akit Wagner tudatosan fosztott ki, amire Liszt mindössze belenyugvóan jóságos mosolyával reagált.”²⁸ Albéniz játéka Debussyt a virtuóz Lisztre emlékezteti. „Gyakorlatilag semmiben sem hasonlít Lisztre, gondolatainak nagyvonalú bőségét illetően mégis rá emlékeztet.”²⁹

24 „Reflets dans l'Eau is a sound study of Lisztian dimensions... If Ravel's *Jeux d'eau* is inspired directly by Liszt's *Les jeux d'eaux à Villa d'Este* as many have claimed, then Debussy's aquatic style is surely influenced by such sonorous pieces as *Au bord d'une source* and the *Harmonies poétiques et religieuses*. In *Pagodes*, the slightly earlier *D'un cahier d'esquisses* and *Reflets dans l'eau* Debussy's impressionistic piano style is born, realised in a movement away from the regular phrases, steady tempos and dance rhythms of earlier works... toward a more rhapsodic style of freely changing textures and tempos, with more concentration on soft dynamics, weakly measured arpeggios and simultaneous use of high and low register; in a sense, Debussy's esprit of Chopin became enlarged to include Liszt, but both remained prominent in the background of his own pianistic art all the way through the *Préludes* to *En blanc et noir* and the *Etudes*.” Mark DeVoto: „The Debussy sound. Colour, texture, gesture”. In: *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 179–190.

25 Claude Debussy: *Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Szerk. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2017, 54.

26 Uott, 122.

27 Uott, 74.

28 Uott, 174.

29 Uott, 267.

Debussynek a Liszt szimfonikus zenéje iránti csodálata két írásában is megmutatkozik. Lisztnek szerepet tulajdonít a francia szimfonizmus megszületésében. „Zeneszerzőinket először Liszt szimfonikus költeményei inspirálták, majd komoly tanulékonyaságról téve tanúbizonyságot Richard Strausst követték.”³⁰

A legszemélyesebb megnyilatkozása Liszt szimfonikus zenéjéről a *Mazeppa* szimfonikus költeményhez kapcsolódik.

Weingartner úr végül mindent jóvátett a *Mazeppa* csodálatos előadásával. Liszt szimfonikus költeménye tele van a legszörnyűbb hibákkal, sőt olykor valósággal közönségesse válik, de ennek ellenére is olyan erővel ragadja meg a hallgatót a benne kavargó viharos szenvedély, hogy a végén az egészet nagyszerűnek érezzük s eszünkbe sem jut, hogy magyarázatot adjunk rá, vajon miért van ez így... (Vághatunk persze undorodó arcot a kijáratnál, merthogy az jól fest! De szintisza álszentség volna, higgyék el nekem.) Liszt műveinek tagadhatatlan szépsége, azt hiszem, abban rejlik, hogy a zene iránti szeretet felülírt nála minden egyéb érzelmet. Néha kissé messzire megy, letegezi, sőt, néha csak úgy térdére ülteti a zenét, de mennyivel többet ér ez annál a tartózkodó viselkedésnél, amikor egyesek úgy tesznek, mintha éppen most mutatkoztak volna be a zenének. Ez utóbbi biztosan illedelmesebb magatartás, de hiányzik belőle mindenfajta hév. A féktelenség és a fesztelenség Liszt zenéjére nagyon is jellemző, s jóval többet ér, mint a tökéletesség, még akkor is, ha ez utóbbi fehér kesztyűt visel.³¹

A feljebb bemutatott nem nagyszámú Lisztre vonatkozó írásrészlet Debussy Liszt iránti szakmai és emberi megbecsülését tükrözi, és azt mutatja, hogy Liszt személyének és muzsikájának helye volt gondolatainak hátterében. Az, hogy ez éppen abban a másfél évtizedben történik, amikor a zongoramuzsika felé fordul, és egyebek közt vízi zenéket is komponál, arra utal, hogy Liszt zenéjét akár tudatosan is engedhette hatni saját zenéjére.

Annál meglepőbb, hogy nem csak Lesure és Howat lexikoncikkében, de sem a francia Lesure biográfiájában, de még az amerikai Eric Frederick Jensen 2014-ben készült életrajzában sem találunk utalást Lisztre semmilyen formában az 1900–1915-ös időszakot illetően. Lehetséges, hogy itt egy elvi kérdésről van szó?

Figyelmesebben újraolvasva a lexikoncikket feltűnt, hogy jelentős hangsúly esik Debussy francia identitására: a Conservatoire-ban a francia csembalisták hagyományát tanulmányozza, majd a Francia Szépművészeti Akadémia ösztöndíjasaként alkot Rómában. Stílusára, művészi önazonosságára a francia impresszionista festők és a szintén francia szimbolista költők hatnak. Debussy pedig francia zeneszerző, aki új utakat nyit a francia zene számára.

Lehetséges, hogy csak arról van szó, hogy a magyar zeneszerző, aki tizenhárom évig Weimarban élt, és a német romantikus irodalom fellegvárában fáradozott azon, hogy tanítványaival együtt a német szimfonizmus számára nyisson új korszakot, egyszerűen nem illik ebbe a nagyon francia életrajzba?

Persze Lisztnek van egy erős francia önazonossága is, amelyről nem szabad elfeledkezni. 1824 és 1848 között Párizsban volt az otthona, édesanyja élete vé-

30 Uott, 261.

31 Uott, 91–92.

gég Párizsban élt. Liszt Párizsban érett férfit, párizsi szalonokban ismerkedett meg a francia romantikus irodalom nagyjával, akiknek remekművei képezték kedvenc olvasmányait. Bár az élet 1848-ban elsodorta Franciaországból, műveltségének francia gyökerei megmaradtak. Számos francia barátal állt állandó levélkapcsolatban, Párizsból rendelt újságokat olvasott, és Rómában szívesen járt a franciák templomába, a San Luigi dei Francesibe. A Villa Medicibe tett látogatásainak is az volt a célja, hogy a francia zenei élettel, annak jövőbeni szereplőivel építsen kapcsolatot.

Debussy a Villa Mediciben egy választékos francia nyelven beszélő Liszttel találkozott, aki franciaként szerette Franciaországot. Valószínűleg ugyanilyen képe volt Lisztről Serge Gut (1927–2014) francia Liszt-kutatónak, a Sorbonne professzorának is, aki talán svájci származása miatt tudott a nemzeti azonosság határain átívelve gondolkodni. Serge Gut Debussy és Liszt zenei stílusát nemcsak zongoramuzsikájukban hasonlította össze, hanem mindkettőjük teljes életművét számba véve.³²

Még egy rendkívül fontos adalékot köszönhetünk Serge Gutnek a Liszt–Debussy zenei kapcsolatot illetően: Ferruccio Busoni levelezésének segítségével megfejtette az 1886. január 13-i ebéd után elhangzott harmadik mű rejtélyét. 1919 őszén Busoni Angliában járt, és feleségét rendszeresen tájékoztatta élményeiről. Szeptember 24-i levelében megemléltette Isidor Philippel való találkozását, aki szóba hozta egykori évfolyamtársát, a másfél éve elhunyt Debussyt. Busoni levelében szó szerint ez áll:

Philipp elmesélte, hogy ott volt, amikor Debussy először hallotta Liszt „Les jeux d’eaux” című művét; és milyen megdöbbentő hatással volt ez Debussyre! – Igen, ez a kései Liszt profétai volt...³³

Liszt zenéjének hatását Debussy stílusára a zenetudomány tehát jelenleg háromféleképp látja: a Liszt-kutatás Debussy stílusának egészére vonatkoztatja; a zongoraművészek a két szerző zongoramuzsikájának a területén tanulmányozzák; az életrajzírás egyszerűen figyelmen kívül hagyja.

Ha elfogadjuk Liszt vízi zenéit az első lépéseknek a zenei impresszionizmus birodalmában, akkor tudomásul kell vennünk néhány meghökkentő összefüggést.

1) Liszt épp a vízről írt zenét, amely az impresszionista festők és később Debussy és Ravel egyik legfontosabb témája lett;

32 Serge Gut: „Liszt et Debussy. Comparaison stylistique”. In: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposions Eisenstadt 1978*. Hrsg. Serge Gut. München-Salzburg: Katzbichler, 1981 (Liszt-Studien 2.), 63–77. Gut szerint Liszt és Debussy közös zenei nyelvezetének az elemei a következők: egészhangú skála; üres kvintek; egymásra épülő kvintek vagy kvartok; pentatónia; párhuzamos szeptim- és nónakkordok; akkordok hozzáadott vagy megváltoztatott hangokkal. A tanulmányban Gut 28 Liszt-műre hivatkozik, a legtöbbhöz kottapéldát is ad.

33 „Philipp erzählte, er wäre dabei gewesen, als Debussy zum ersten Male ‘Les jeux d’eaux’ von Liszt hörte; und wie Debussy davon verblüfft gewesen! – ja, dieser letzte Liszt war Prophetisch...” *Busoni Briefe an seine Frau*. Hrsg. Friedrich Schnapp. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel, 1935, 335.

2.) Liszt impresszióknak nevezte leíró zongoradarabjait 40 évvel a stílust jellemző fogalom meghonosodása előtt;

3.) romantikusként Liszt olyan zenei eszközöket használt, amelyek alapját képezték egy későbbi irányzat zenei nyelvezetének.

A zeneszerző egyik ars poeticának is beillő kijelentése különösen figyelemre méltó:

Muzsikusként egyetlen törekvésem volt és maradt: hogy gerelyemet a jövő határtalan tereibe vesse...³⁴

Amikor 1835–1838-ban Liszt a vízről komponált zongoradarabokat, és azokat *Impressziók* címmel adta közre, gerelyét több mint 60 évvel vetette előre a jövőbe.

IRODALOMJEGYZÉK

Busoni *Briefe an seine Frau*. Hrsg. Friedrich Schnapp. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel, 1935.
The Cambridge Companion to Debussy. Ed. Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Childe Harold zarándokútja. *Verses regény négy énekben*. Ford. Torkos László. Budapest: Lampel, 1914.

Debussy, Claude: *Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Szerk. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2017.

Eckhardt Mária, P.: „Egy utazó naplója (Liszt Ferenc és Marie d’Agoult svájci vándorlása 1835 június–júliusában)”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*, 1984, 54–61.

Franz Liszts Briefe, VII. Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.

Gut, Serge: *Franz Liszt*. Sinzig: Studio, 2009 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, 14.).

Gut, Serge: „Liszt et Debussy. Comparaison stylistique”. In: *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, 63–77.

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

Jensen, Eric Frederick: *Debussy*. New York: Oxford University Press, 2014 (The Master Musicians).

Lee, Thomas Hoi-Ning: *Evocations of Nature in the piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*. DMA Thesis, University of Washington, 2016.

Krupa, Kinga Renata: *Evocations of Impressionism in Ferenc Liszt’s Works as a source of stylistic inspiration for Claude Debussy*. MMA Thesis Victoria University of Wellington, 2023.

Lesure, François: „Achille à la Villa (1885–1887)”. In: *L’Oeuvre de Claude Debussy. Actes du colloque international Université de Genève, mars 1989*, 15–28.

34 „Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l’avenir...” Liszt levele Carolyné Sayn-Wittgenstein hercegnéhez, Horpács, 1874. február 9. In: *Franz Liszts Briefe*, VII. Hrsg. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, Nr. 48, 57–58.

- Lesure, François: *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'oeuvre*. Paris: Fayard, 2003.
- Lesure, François–Roy Howat: „Debussy, (Achille-)Claude”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VII., 96–119.
- Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*. Ed. Charles. F. Dupêchez. Paris: Mercure de France, 2007.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VII. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001.
- L'Oeuvre de Claude Debussy. Actes du colloque international Université de Genève, mars 1989*. Paris: Minkoff, 1990 (Cahiers Debussy, 12–13, 1988–1989).
- Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposions Eisenstadt 1978*. Hrsg. Serge Gut. München-Salzburg: Katzbichler, 1981 (*Liszt-Studien*, 2.).
- Szokody Anikó: *Liszt Debussy zongoraműhelyében. Technikák, eszközök, hatások*. DLA-dissz. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019.
- Walker, Alan: *Liszt Ferenc, 1.: A Virtuóz évek 1811–1847*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Walker, Alan: *Liszt Ferenc, 3.: Az utolsó évek 1861–1886*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Editio Musica, 2003.
- Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984.

ABSTRACT

ÁGNES WATZATKA

THOUGHTS ON LISZT'S WATER MUSIC AND MUSICAL IMPRESSIONISM

In 1835, during his travels in Switzerland, Franz Liszt composed two piano pieces depicting water, which he finalized in 1838–1839. The young Liszt composed and published these piano pieces as programme music. He entitled one *Le Lac de Wallenstadt* and added a quote from *Childe Harold's Pilgrimage* by George Gordon Byron as a motto. The other piece is entitled *Au bord d'une source*, and its motto comes from Schiller's poem *Der Flüchtling*. In 1877, Liszt composed a third piece of water music, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Although all three pieces are genuine romantic character pieces, their sound is strongly reminiscent of the piano music composed by Debussy and Ravel fifty to seventy years later.

French scholars consider Debussy to be the creator of musical impressionism and trace his style back to French symbolist poetry and French impressionism. Debussy was indeed in contact with contemporary painters and was familiar with their methods and works. His connection with the Symbolist poets was even more important; Debussy attended the Tuesday evening gatherings in the home of Mallarmé, and he sincerely shared their aesthetic ideas among which freedom of expression was of special importance.

French music historians also discuss the musical antecedents of Debussy's style. Among the many Romantic predecessors listed, Mussorgsky and Wagner, whose art the Symbolists taught him to admire, stand out. Interestingly, Liszt, whose music shows a much stronger affinity with Debussy's, is not highlighted. Considering the encounters between Liszt and Debussy, I attempt to define in this paper the true role of Franz Liszt and his water music in the development of musical impressionism, while reflecting on the approaches and the results present in the different areas of musicological research.

Ágnes Watzatka studied musicology, church music and theology. She has been a research associate at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre since 1992. She regularly participates in national and international conferences and has been awarded several international research fellowships. Her two main research interest are the life and work of Ferenc Liszt and church music and hymnology in the 18th and 19th centuries. She has published two books and numerous musicological papers, including encyclopedia entries in the MGG Lexicon. She obtained her PhD degree in 2025 at the Doctoral School of the University of Arts in Graz. Since 2024 she has been a member of the board of the International Society for Hymnological Studies.

Gelencsér Gábor

A BBS MINT ÚJ ZENEI FILMSTÚDIÓ *

ÖSSZEFOGLALÁS

A Balázs Béla Stúdió filmjeiben feltűnő körülmény, hogy a hagyományosabb filmkategóriákban, így a (kis)játékfilmekben, a dokumentumfilmekben és az animációs filmekben is gyakran találkozunk különleges filmzenékkal, illetve zenehasználattal. A kísérleti filmek esetében pedig különösen szerves a zeneszerzők és a rendezők kapcsolata, sőt, néhány esetben maguk a komponisták jegyeznék kísérleti filmeket. A tanulmány az Új Zenei Stúdió három alapító tagjának, Eötvös Péternek, Jeney Zoltánnak és Vidovszky Lászlónak a munkáit tekinti át: azt, hogy a Balázs Béla Stúdió mely korszakaihoz kapcsolódik tevékenységük, miképpen alakítják a stúdió irányzatait, mennyiben járulnak hozzá a filmek stílusához. A vizsgált filmzeneszerzők munkássága elsősorban az utóbbi szempontból jelentős, azaz az Eötvös–Jeney–Vidovszky-hármas szerepe a Balázs Béla Stúdió kísérleti munkáiban válik meghatározóvá.

Kulcsszavak: Balázs Béla Stúdió (BBS), Új Zenei Stúdió, kísérleti film, Eötvös Péter, Jeney Zoltán, Vidovszky László

Bevezetés

Amikor az először 1959-ben megalapított, majd 1961-ben újraalapított és egészen 2005-ig működő, közel félévszázados fennállása alatt több mint félezer játék-, dokumentum-, kísérleti és animációs filmet létrehozó Balázs Béla Stúdió egyes munkáinak formavilágáról gondolkodunk, indokolt esetben szóba kerülhet a filmek zenéje is. Különösképpen így van ez a mindenkori avantgárd törekvésekhez kapcsolódó, a formai kifejezőeszközök mibenlétére rákérdező kísérleti (experimentális) filmekben, hiszen bennük – sokszor a dialógusok helyett – a zenének fokozottabb a szerepe, s az maga is hozzájárul a filmnyelv határainak tágitásához, felszabadításához. A BBS esetében ugyanakkor az is feltűnő, hogy a hagyományosabb filmkategóriákban, így a (kis)játékfilmekben, a dokumentumfilmekben és az animációs filmekben is gyakran találkozunk különleges filmzenékkal, illetve zenehasználattal. Nem véletlen, hogy a kísérleti filmek forgatása mellett teoretikus tevékenységet is kifejtő Erdély Miklós önálló tanulmányban foglalkozik a filmhanggal és azon belül a filmzenével (ezen a módon is szembeállítva a szóra-

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott 147170 azonosítószámú, A Balázs Béla Stúdió története című kutatás része. Az 1. Uránia Filmnapok a filmhang és a filmzene jegyében tartott rendezvényén az Eötvös Péter, Jeney Zoltán és Vidovszky László munkáiból válogató K2-es filmösszeállítás címe Új zenei (film)stúdió volt. Vö. Fittler Katalin: „Uránia-maratón. Uránia Filmnapok – a filmhang és a filmzene jegyében”, Criticai Lapok XXII. (2013. március), 28.

koztatóipari filmgyártást a kísérletezéssel). *Hangkulisszák a filmben és a valóságban* című tanulmányának részletét egyfajta mottóként idézhetjük:

Mivel öt érzékszervünk közül kettő kielégítő komplexitással, felfoghatóan képes a valóságot közvetíteni, ezeknek megfelelő akusztikai, illetve optikai mechanizmusok képezik a film két technikai rétegét is. A valóság, amely a maga természetes, bonyolultan összetett megnyilvánulásaiban nem ismeri a megosztottságot, érzékszerveink által már differenciálódik. A művészetek azonban végső fokon nem érzékszervekre hagyatkoznak, hanem a befogadó állapotát célozzák meg, ami – mint tiszta minőség – szintén oszthatatlan. Az állapotra való közvetlen hatás legbeváltabb eszköze a zene. Ezzel a hatáslehetőséggel a film kezdetektől fogva élt, olykor visszaélt.¹

A BBS-filmek többségéről bizton állíthatjuk, hogy azok *éltek* a filmzene hatás-keltő eszközével. A filmzene a BBS-ben nagyobb, innovatívabb szerepet kap az egész estés játékfilmek vagy a dokumentumfilmek átlagához képest, érdemes tehát külön, méghozzá fordított perspektívából foglalkozni a jelenséggel, s nem a filmek, hanem a zenék, illetve zeneszerzők felől megközelíteni a kérdést. Ugyanakkor nem vagyok zenetörténész vagy zeneesztéta – legfeljebb a (film)zenék lelkes befogadója –, ezért a szempontom leíró és történeti jellegű: azt vizsgálom, a balázsbelás filmek körül milyen zenei stílusok és zeneszerzői csoportok körvonalazódnak, s ez kiad-e valamiféle kultúr- és művészettörténeti mintázatot. Az alábbiakban tehát jóval inkább egy jelenség leírása, semmint művek elemzése következik.

A Balázs Béla Stúdió működésének a kezdetétől, már a hatvanas évektől jól felismerhető, ahogy a zeneszerzők egyre jobban bevonódnak a műhely munkájába: az eleinte hagyományos filmzeneszerzői pozíció mellett néhányan a hetvenes években egy-egy mű erejéig rendezőkké is válnak, azaz önálló kísérleti filmet készítenek a BBS-ben. Mindebben a legfontosabb az 1970-ben létrejött Új Zenei Stúdió alapító tagjai közül Eötvös Péter, Jenei Zoltán és Vidovszky László már korábban elinduló, tehát alapvetően a hatvanas éveket alakító, de a hetvenes években is folytatódó munkássága. A hatvanas években további kortárs zeneszerzők jelenléte is hangsúlyos a BBS-ben, így az Új Zenei Stúdiósoknál idősebb generációt képviselő Szóllósy Andrásé, valamint egy-egy zenei világ beemelésével Vujicsics Tihaméré és Gonda Jánosé: az előbbi népzenei, az utóbbi dzsesszes hangzást társít BBS-filmjeihez. S bár mindössze egyetlen filmmel érintett, mégis említést érdemel Durkó Zsolt, hiszen Huszárik Zoltán *Elégiája* (1965) zeneileg is kimagasló teljesítmény.

Az újító zenei törekvések és az ugyancsak újító szemléletű filmes műhely hosszú távú együttműködését jelzi, hogy a nyolcvanas, a kilencvenes, sőt a kétezres években is lesz folytatása, méghozzá az Új Zenei Stúdió hagyományát folytató formáció, az 1979-ben alakult 180-as Csoport,² amelynek alapító tagjai közül

1 Erdély Miklós: „Hangkulisszák a filmben és a valóságban”. In: uő: *A filmről*. Budapest: Balassi-BAE-Tartóshullám-Intermedia, 1995, 227–233., ide: 227–228.

2 „Belőlük sarjadt ki később a mai magyar zene számos hajtása – írja az Új Zene Stúdióról Molnár Szabolcs –, a Miskolci Új Zenei Műhelytől a 180-as Csoporton át egészen az Amadindáig.” Molnár Szabolcs: „A hely és a szellem. Az Új Zenei Stúdió koncertjei a centrumtól távol”. In: *A hallgatás terei*. →

ketten, Forgács Péter és Szemző Tibor fognak készíteni BBS-filmeket: Forgács rendezőként, Szemző rendezőként és zeneszerzőként (ez utóbbi tevékenysége a BBS-ben Erdély Miklós egyik filmjéhez, az 1981-ben forgatott, a zenei anyaggal 1983-ban gazdagított, végül csak Erdély halála után, 1988-ban standardizált *Vonatúthoz*, valamint Forgács 1988-ban induló *Privát Magyarország*-sorozatához kapcsolódik). A 180-as Csoport alapítói közül még a számos színpadi és filmzenét (többek között Jeles András munkáit) jegyző Melis László kerül kapcsolatba a BBS-sel: zeneszerzője Mátis Lilla *In memoriam Hajnóczy Péter* (1981/1985), Lugossy László *Neoszarvasbika* (1992), Hegedűs 2 László *A nagy fehérvári árvíz* (1997) című filmjének, majd a stúdió utolsó produkciójának, a Hajnóczy-regényt adaptáló *A halál kilovagolt Perzsiából* (dr. Horváth Putyi, 2005) című egész estés filmnek nemcsak komponistája, hanem főszereplője is.³

Tanulmányomban az együttműködés megalapozásaként és legtermékenyebb szakaszaként a Balázs Béla Stúdió kísérleti műhelyéhez sok tekintetben hasonló Új Zenei Stúdió filmben érintett alkotóinak, Eötvös Péternek, Jeney Zoltánnak és Vidovszky Lászlónak a munkáit mutatom be.

Filmzenetörténet

„Ami a zenészeknek, Jeney kor- és pályatársainak, barátainak az Új Zenei Stúdió, az a filmes kortársaknak a Balázs Béla Stúdió”⁴ – írja Jeney Zoltánra emlékező cikkében Kolozsi László. Vidovszky László emléke szerint az alapításkor a Fiatal Képzőművészek Stúdiója és a Balázs Béla Stúdió merült fel bennük mintaként, de azért megjegyzi, hogy a két említett műhelyt „kemény állami ellenőrzés mellett szervezték meg”, majd hozzáteszi, „[n]ekik, mondjuk pénzük is volt, mert mi gyakorlatilag a semmiből dolgoztunk”.⁵ A BBS valóban számos Kádár-kori kulturális szerveződés számára jelent mintát az irodalomtól a színházon és a fotón át a képzőművészetig, s a stúdió éves költségvetése (elvben) megegyezik az adott időszak egész estés játékfilmjének átlagos költségvetésével. Ugyanakkor, akárcsak a korszakban létrejött valamennyi művészeti intézmény, az Új Zenei Stúdió sem nélkülözheti a politikai ernyőszervezetet, ezért a műhely hivatalos elnevezése: KISZ Központi Művészegyüttes Új Zenei Stúdiója.⁶ Ám ez, a BBS-en belüli hely-

A kortárs zene nyilvánossága a Kádár-kori és a rendszerváltás utáni Budapesten. Szerk. Ignácz Ádám. Budapest: Városháza Kiadó, 2005, 53–72., ide: 56.; Szőnyi Tamás pedig így fogalmaz: „A 180-as Csoport legfontosabb hazai előzménye – zenei téren és a művészi autonómia szempontjából – az 1970-ben alapított Új Zenei Stúdió volt.” Szőnyi Tamás: „Círipelő tücskök. A 180-as Csoport és a fővárosi klubok a nyolcvanas években”. Uott, 73–98., ide: 73.

3 Dargay Marcell monográfiája a 180-as Csoport megalakulásának hátterét és körülményeit bemutató első fejezetében többször kitér a tagok társművészeti, így filmes kapcsolatára is. Dargay Marcell: *A 180-as Csoport. Művek – Kontextus – Recepció.* Budapest: Prae, 2023, 15–30.

4 Kolozsi László: „A húsleves muzsikája. Jeney Zoltán filmzenéi”, *Filmvilág* LXIII. (2020. március), 16–17., ide: 17.

5 Vidovszky László: „'Lila szín nélkül is lehetett létezni'. Szatmári Áron beszélgetése”, *Jelenkor* LXII. (2019. május), 543–549., ide: 547.

6 Vö. Molnár: „A hely és a szellem”, 60.

zethez hasonlóan, nem akadályozza meg a tagokat abban, hogy a hivatalostól radikálisan eltérő művészeti utakat keressenek, leváljanak a fősodorról, közel kerüljenek akár a demokratikus ellenzékhez, s neoavantgárd műveket hozzanak létre. A Balázs Béla Stúdió működésében ugyanezt a viszonylagos szabadságot a filmek bemutatási kötelezettségének hiánya biztosítja, miközben a hetvenes évekig az előzetes és utólagos, a hetvenes évektől már csak az utólagos cenzúra egészen a rendszerváltásig a BBS-filmek esetében is működik. Az Új Zenei Stúdió helyét a hetvenes–nyolcvanas évek kultúrpolitikájában Dalos Anna elemzi történeti monográfiájának *Ellenzékiség, neoavantgárd, kettős beszéd* című fejezetében,⁷ a 180-as Csoport működését hátráltató hivatalos szervek tevékenységét pedig Szemző Tibor idézi fel monológga formált interjújában.⁸

Az 1968 utáni kultúrpolitika annyira meghatározza az Új Zenei Stúdió és a 180-as Csoport helyzetét – méghozzá egyszerre pozitív és negatív értelemben, hiszen a kiadási-fellépési nehézségek mellett a peremhelyzet a kívülállóság ethosztát is társítja működésükhöz –, hogy a rendszerváltáskor mindkét csoport gyakorlatilag egyszerre fejezi be működését.⁹ Ugyanezt a döntést a Balázs Béla Stúdió nem hozza meg. Elindul a műhely „átmentése”, az alkalmazkodási kísérlet az új társadalmi-gazdasági-politikai környezethez, ami hosszú távon sikertelennek bizonyul. A két, kizárólag alulról kezdeményezett, a kultúrpolitika által nem támogatott, legfeljebb „befogadott”, így az első és második között elhelyezkedő harmadik vagy köztes („túrt”) nyilvánosságban helyet kapó zenei formációhoz képest¹⁰ a BBS esetében régebbi és szervezettebb intézményről van szó, amely ráadásul önálló költségvetéssel rendelkezik, így nem pusztán szellemi-kulturális, hanem gazdasági szempontból is érdemes fenntartani. A zenei csoportokat ilyesfajta körülmények nem befolyásolják. Ugyanakkor a BBS éppen mint költségvetéssel rendelkező intézmény tud a zeneszerzők és zenészek számára a szellemi műhely mellett megrendelőként is fellépni, egyfajta ernyőszervezetként működni, amelyben tehát a művészek megvalósíthatják mindazt, amit a hivatalos kultúra egyéb tereiben nem áll módjukban megtenni. A Balázs Béla Stúdió a társművészek számára is a szabadság szigete lesz – de csak sziget, amelyen korlátozottak a lehetőségek. A különféle művészetek és intézmények kultúrpolitikai nyilvánosságban elfoglalt, a korszakban igen tagolt pozíciójának árnyalását jól jelzi a zenészek számára a BBS nyújtotta lehetőség, amely a stúdió viszonylagos szabadságát

7 Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 189–198.

8 „Előfordult, hogy az itthoni koncertszervező hivatal egy külföldi meghívásra azt a visszajelzést küldte a meghívó félnek, hogy a 180-as Csoport épp nem ér rá, viszont helyette boldogan ajánlanának valaki mást, jöllehet nem volt más elfoglaltságunk.” „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral”, lejegyezte: Balázs Kata. 2. rész, 2018 nyara, *Balkon* XXVI. (2018. június-július), 32–41., ide: 33. Minderről ld. még: Szőnyi: *Ciripelő tücskök*, 91–93.

9 Szőnyi Tamás szerint „ez sokkal inkább a csoportokon belüli folyamatok és eltérő egyéni utak, semmint a társadalmi-politikai változások következményének tekinthető”. (Szőnyi: *Ciripelő tücskök*, 74.)

10 A kortárs zene 1956 utáni kultúrpolitikai helyzetét az általa szerkesztett kötet előszavában Ignác Ádám vázolja fel: Ignác Ádám: „A hallgatás terei (előszó)”. In: *A hallgatás terei*, 7–16., ide: 10–11.

igazolja. Eötvös Péter így emlékszik vissza a korabeli viszonyokra: „A ’60-as években csak a film volt az a művészeti ág, ami teret adott az avantgárd kezdeményezéseknek. Olyasfajta zenét, amit szerettem volna készíteni, csak filmhez lehetett írni. A koncerttermekben nem volt helye.”¹¹

Ezen a ponton érdemes a zenetörténeti megközelítést is idézni, amelyben ugyancsak hangsúlyosan kerül elő a hetvenes évek neoavantgárd komponistáinak filmes érdeklődése:

E zenei értelemben vett konceptualista alkotások szoros kapcsolatban állnak Maurer Dóra Balázs Béla Stúdió-beli *Kreativitási gyakorlataival* is (1975-től 1977-ig), amelyek minden bizonnyal közvetlen előfutárai lehettek Sáry László *Kreatív zenei gyakorlatainak*. [...] Jeney, valamint Vidovszky életműve ezekre is számos példát mutat fel [ti. az interdiszciplinaritásra és az intermedialitásra – G. G.]. Mindketten kísérleteztek a Balázs Béla Stúdióban filmekkel: Jeney esetében ilyen az 1975-ös *Round* (amely az eredeti trió anyagának képi transzformációja), illetve az 1981-ben, Maurer Dórával közösen létrehozott *Kalah*. Vidovszky pedig 1976-ban készítette – Bódy Gáborral mint operatőrrel – a fekete-fehér *Aldrint*.¹²

Mindehhez még hozzátehetjük: a zeneszerzők által forgatott két kísérleti film beágyazottságát az is fokozza, hogy mindkettő a Bódy Gábor kezdeményezte *Filmnyelvi sorozat* darabjaként készül el.

A BBS és a (filmzenei) fősodor

A zeneszerzői-zenészi közreműködés igen jól illeszkedik a BBS és a fősodor kapcsolatrendszerébe, amennyiben az érintett muzsikuskok a BBS falain kívül készült egész estés filmekben is dolgoznak, avagy maguk is rendeznek, de kizárólag a Balázs Béla Stúdióban. A hatvanas évek modernista újhullámos stílusai közül ugyanis több a BBS kisjátékfilmjeiben és kísérletező darabjaiban formálódik, s a dokumentumfilmek ugyanekkor elinduló megújulása szintén megtermékenyíti a hetvenes évek fősodorbéli irányzatát, a dokumentum-játékfilmeket avagy fikciós dokumentumfilmeket létrehozó Budapesti Iskolát. Amiként az időszak friss diplomás pályakezdő rendezői egy-két BBS-rövidfilm után elhagyják a stúdiót, és egész estés filmeket forgatnak, úgy az ekkor dolgozó zeneszerzők közül is sokan a BBS-filmek mellett vagy után egész estés játékfilmek zeneszerzőjeként tűnnek fel. A hatalmas életművet létrehozó Eötvös Péter majdnem tucatnyi rövidfilmen túl féltucatnyi egész estés játékfilmhez ír zenét, köztük az újhullám egyik nyitófilmjéhez, Szabó István *Álmodozások kora* (1964) című alkotásához vagy olyan markáns szerzői stílust képviselő műhöz, mint Makk Károly *Macskajátéka* (1974). A fiatalon elhunyt Vujicsics Tihamér nevéhez százas nagyságrendű filmzene fűződik, Gonda János is nagyobb arányban egész estés filmek zenéjét szerezte, s

11 Kolozsi László: „Lábmósó és mélyvíz. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel”, *Mozinet Magazin* VII. (2010. július–augusztus), 124–127., ide: 126.

12 Dalos: *Ajtón lakattal*, 193–194.

ugyanaz elmondható Szőllősy Andrásról, aki többek között Gaál István egész estés filmjeinek állandó munkatársa lesz. A BBS-ben mindössze egy filmzenét jegyző Durkó Zsolt pedig tíz egész estés filmhez ír zenét.

A hetvenes évek neoavantgárd kísérleti filmesei viszont nem lépnek át a fő-sodorba, ily módon nem hagyják el a BBS-t, hiszen ők kizárólag ebben a filmkategoróriában gondolkodnak. S noha az ehhez az irányzathoz is kötődő Jeney Zoltán és Vidovszky László számos egész estés játékfilmhez ír zenét – Jeney kifejezetten sokhoz, s inkább konvencionálisabbakhoz, Vidovszky mindössze hathoz, köztük Bódy Gábor *Psyché* (1980) és *Kutya éji dala* (1983), Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* (1988) és Fehér György *Szürkület* (1989) című, az experimentális-szerzői stílust erőteljesen érvényesítő filmjéhez –, mindketten önálló kísérleti filmet is rendeznek a társművészek és társművészetek felé megnyíló BBS-ben.

A hetvenes évek neoavantgárd experimentalizmusával tehát megszakad a közvetlen kapcsolat a BBS és a fő-sodor között (egyedül Bódy Gábor munkássága feszül hídként a kettő fölé). Mindezt az érintett zeneszerzők munkássága nem követi, ugyanakkor ők, kivételes módon, egy-egy kísérleti film rendezésére is vállalkoznak. S mivel ezek a művek elsősorban zenei gondolkodásmódjukat érvényesítik, még szorosabban összefonódik bennük a neoavantgárd film és a zene- (szerzők) együttműködése.

Korszakváltás, zenekísérettel

A hatvanas–hetvenes évek „zenei” összevonásához kívánczik még egy megjegyzés, amely a Balázs Béla Stúdióban zajló művészeti folyamatok tekintetében igen tanulságos. A BBS történetében a hatvanas és a hetvenes évek korszaka határozottan elválik egymástól. 1969-ben lezajlik egy markáns nemzedék- és vezetőség-váltás, s a stúdió kapui megnyílnak a filmes diplomával nem rendelkező társművészek, illetve a kultúrpolitika által inkább tiltott, mint tűrt, underground szcénába kényszerülő neoavantgárdok előtt. Hozzájuk kapcsolódóan indul el a kísérleti filmezés újabb korszaka, s Bódy Gábor tevékenységének köszönhetően az experimentalizmus intézményesül a stúdión belül (*Filmnyelvi sorozat*, 1972–1975; K/3 [Közművelődési Komplex Kutatások], 1976). Ugyanakkor a hatvanas évek három irányzata közül, a hagyományosabb kisjáték- és dokumentumfilmek mellett a harmadikat ugyancsak kísérleti filmezésként azonosíthatjuk, noha azok még nem élnek a neoavantgárd experimentalizmus filmnyelvi eszközeivel. Emiatt a hatvanas évek kísérleti filmjeit – nota bene – a zenéből kölcsönzött etűd fogalmával írhatjuk le.¹³ Azok tehát eltérnek a hetvenes években kibontakozó irányzat darabjaitól: alkotóik a gondolatiság érdekében használnak új filmnyelvi eszközöket, míg a neoavantgárdoknál a hasonló szándék mellett előtérbe kerül magának a

13 Bódy egy helyütt a *Filmnyelvi sorozat* darabjait is experimentális etűdöknek nevezi (Bódy Gábor: „A fiatal magyar film útjai”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Akadémiai, 2006, 111–116., ide: 113.).

filmnyelvnek a kutatása.¹⁴ De a folytonosság is kimutatható a két korszak és a kétféle kísérleti filmezés között (sőt, nagyobb léptékben a klasszikus és a neoavantgárd között is, még ha a klasszikus avantgárd 1920-as évekbeli szakaszában Magyarországon elenyésző számban születnek is kísérleti filmek).¹⁵ Erre különösképpen felhívja a figyelmet Bódy gesztusértékű, részletes, igen elismerő *Elégia*-elemzése, amelynek végén a neoavantgárd kísérletezők ősforrásaként, alapműveként így jellemzi az 1965-ben készült alkotást: „Huszárik–Tóth *Elégiája* az első magyar film, amely valóban a film nyelvében gondolkodott.”¹⁶ Nem véletlen Huszárik Zoltán rendező mellett Tóth János operatőr kiemelése: ő ugyanis személyében is összeköti a kísérleti filmezés hatvanas és hetvenes évekbeli korszakát (az előbbiben még operatőrként, az utóbbiban már rendezőként jegyzi a BBS-ben készített filmjeit).¹⁷

A hatvanas évek bizonytalanabb státuszú, a hetvenes évekkel ellentétben még nem a filmnyelvi kísérletezést előtérbe állító műveinek, továbbá a hozzájuk közel kerülő újító szemléletű dokumentumfilmeknek a leírásához nyújthat segítséget zenéik elemzése, amennyiben azok szintén a korszak kísérletező, progresszív komponistáihoz kötődnek. Jeney Zoltán művészete közvetlenül is összeköti a két korszakot, hiszen ő a hatvanas évek közepétől a nyolcvanas évek elejéig szerez BBS-filmekhez zenéket, a hetvenes évek közepén pedig, akárcsak Vidovszky László, rendez is egy filmet a műhelyben.¹⁸

14 Ld. ehhez Erdély Miklós és Bódy Gábor, illetve Beke László kísérleti filmről szóló írásait: Erdély Miklós: „A kísérleti film”. In: uő: *A filmről*, 234–238.; uő: „A filmezés késői fiataltsága. Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere”, uott, 167–185.; Bódy Gábor: „A ’kísérleti film’ Magyarországon. Vázlat és történet”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 131–135.; Bódy Gábor: „A filmnyelvi sorozat vitájához”, uott, 94–95.; Bódy Gábor: „Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez”, uott, 96–102.; Beke László: „A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió”. In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest: Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997, 214–223.; uő: „A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei”, uott, 65–69.; uő: „A magyar experimentális film mint torzó”, uott, 126–130.

15 Vö. Peternák Miklós: „A magyar avant-garde film”. In: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991, 5–51., ide: 8–18.; Bódy: *A „kísérleti film” Magyarországon*, 133.

16 Bódy Gábor: „Elégia”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 37–38., ide: 38. Bódy utolsó átfogó elméleti írásában is kitér az *Elégiára*: Bódy Gábor: „Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában”, uott, 140–156., ide: 143–144.

17 Bódy egy másik írásában az *Elégia* mellett Tóth János munkáit is megemlíti: Bódy Gábor: „Hol a ’valóság’? A dokumentumfilm metodikai útvonala”, uott, 105–110., ide: 107., illetve egyik interjújában a „sziklaként álló” Tóth Jánosról beszélt: Zsugán István: „A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Bódy Gábor”. In: uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Osiris–Századvég, 1994, 439–446., ide: 441.

18 Bódy korábban említett írásában a művészeti avantgárd új képviselőiként a képzőművészek mellett külön kiemeli a BBS-ben kísérleti filmeket jegyző zeneszerzőket. Bódy: *A fiatal magyar film útjai*, 113.

Zeneszerzői BBS-filmográfia

Eötvös Péter (1933–2024)

- 1962: *Prometheus* (Gábor Pál)
- 1963: *Aranykor* (Gábor Pál)
- 1963: *Igézet* (Bácskai Lauró István)
- 1964: *Mozaik* (Lakatos Iván)
- 1965: *A nő* (Lakatos Iván)
- 1968: *Krétarajzok* (Sipos András)
- 1968: *Különös melódia* (Lugossy László)
- [1969: *Amerigo Tot* (Huszárik Zoltán)]
- 1970: *Aréna* (Tóth János)

Jeney Zoltán (1943–2019)

- 1966: *Egy gyávaság története* (Kézdi-Kovács Zsolt)
- 1969: *Capriccio* (Huszárik Zoltán)
- [1971: *Tisztelet az öregasszonyoknak* (Huszárik Zoltán)]
- 1973: *Keressük Dózsát* (Maurer Dóra) 1975: *Round* (Jeney Zoltán)
- 1977: *Triolák* (Maurer Dóra)
- 1980: *Kalah* (Maurer Dóra)

Vidovszky László (1944)

- 1972: *Egy különc úr naplójából* (Háy Ágnes)
- 1973: *Üldözés* (Háy Ágnes)
- 1976: *Aldrin* (Vidovszky László)
- 1979: *Mozart és Salieri* (Surányi András)
- 1982: *Eset* (Száva Gyula)
- 1992: *Haláltánc* (Háy Ágnes)

Kronologikus film(zene)ográfia

- 1962: *Prometheus* (Gábor Pál – Eötvös Péter)
- 1963: *Aranykor* (Gábor Pál – Eötvös Péter)
- 1963: *Igézet* (Bácskai Lauró István – Eötvös Péter)
- 1964: *Mozaik* (Lakatos Iván – Eötvös Péter)
- 1965: *A nő* (Lakatos Iván – Eötvös Péter)
- 1966: *Egy gyávaság története* (Kézdi-Kovács Zsolt – Jeney Zoltán)
- 1968: *Krétarajzok* (Sipos András – Eötvös Péter)
- 1968: *Különös melódia* (Lugossy László – Eötvös Péter)
- [1969: *Amerigo Tot* (Huszárik Zoltán – Eötvös Péter)]
- 1969: *Capriccio* (Huszárik Zoltán – Jeney Zoltán)

- 1970: *Aréna* (Tóth János – Eötvös Péter)
[1971: *Tisztelet az öregasszonyoknak* (Huszárik Zoltán – Jeney Zoltán)]
1972: *Egy külön úr naplójából* (Háy Ágnes – Vidovszky László)
1973: *Keressük Dózsát* (Maurer Dóra – Jeney Zoltán)
1973: *Üldözés* (Háy Ágnes – Vidovszky László)
1975: *Round* (Jeney Zoltán)
1976: *Aldrin* (Vidovszky László)
1977: *Triolák* (Maurer Dóra – Jeney Zoltán)
1979: *Mozart és Salieri* (Surányi András – Vidovszky László)
1980: *Kalah* (Maurer Dóra – Jeney Zoltán)
1982: *Eset* (Száva Gyula – Vidovszky László)
1992: *Haláltánc* (Háy Ágnes – Vidovszky László)

Az Eötvös–Jeney–Vidovszky-round

Zeneszerzők szerint nem szoktuk csoportosítani a filmeket, ezúttal részben mégis ezt a szempontot érvényesítem. A másik a filmek kategóriája lesz: kisjátékfilm (egy óránál rövidebb alkotás; szerencsésebb a rövidjátékfilm elnevezés, de a BBS-dokumentumokban rendszeresen a kisjátékfilm forma szerepel, a rövidfilm pedig mindhárom filmkategóriában az egyórás időtartam alatti hosszra utal), dokumentumfilm, kísérleti film (ahogy fentebb erről szó esett, a hatvanas években a fogalom mást jelent, mint a hetvenes évektől), animációs film. Fontos lesz e filmkategóriák „keveredése”, egymásba játszása, illetve határainak lebontása, amely a hatvanas években legtöbbször a kísérletezést lefedi. Minderre, azaz a kisjátékfilm és a dokumentumfilm konvencióinak meghaladására alkalmazom a szakirodalomban ugyancsak elterjedt etűd elnevezést. A „kísérleti” fogalmát tehát itt még nem a filmkategóriát jelölő főnévi, hanem a stílust jelölő melléknévi értelemben használom (kísérleti kisjátékfilm, kísérleti dokumentumfilm, kísérleti animációs film). Lássuk először a vizsgált zeneszerzők filmzenéinek korpuszát!

A filmzeneszerzést már tizenévesen elkezdő, a BBS legfiatalabb nemzedékénél, a Máriássy-osztály tagjainál is öt-hat évvel fiatalabb Eötvös Péter a legtermékenyebb komponista: 1962 és 1970 között kilenc rövidfilmet jegyez, ráadásul valamennyi filmkategóriában, majdnem azonos arányban. Az *Aranykor* és a *Különös melódia* kisjátékfilm, a *Prometheus*, a *Mozaik* (a film *Mozaikok szénből* címen is ismert), *A nő*, a *Krétarajzok* dokumentumfilm, míg az *Igézet*, az *Amerigo Tot* (ez már nem a BBS-ben, hanem a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készült) és az *Aréna* kísérleti film. Az utóbbiak a hetvenes évek experimentalizmusának előzményei, s ebben fontos partner a három film Eötvös melletti közös alkotója, az operatőr Tóth János, akinek az *Aréna* az első önálló rendezése.

Eötvös Péter a hatvanas évek BBS-ének újhullámos, kísérletező munkáitól jut el a kísérleti filmek világáig. Az Új Zenei Stúdió másik alapítója, Jeney Zoltán számos rövidfilmhez ír zenét, de ezek között csak egyetlen kisjátékfilm található (Kézdi-Kovács Zsolt: *Egy gyávaság története*, 1966), így ő eleve a kísérleti film mellett kötelezi el magát, hogy aztán maga is rendezzen egyet, már a hetvenes évek közepén.

Az Új Zenei Stúdió harmadik tagja, Vidovszky László már kizárólag a neo-avantgárd kísérleti filmben exponálja magát. Ennek megfelelően később tűnik fel a Balázs Béla Stúdióban. Először Háy Ágnes kísérleti animációs filmjeihez, az *Egy külön úr naplójából* (1972) címűhöz, illetve folytatásához, az *Üldözéshez* (1973), s majd jóval később a *Haláltánc*hoz (1992) ír igencsak különös eljárással megvalósuló zenét. (Továbbá Vidovszky a zeneszerzője az alkotó 1981-es *Várakozás* című, már nem a BBS-ben forgatott filmjének. Háy egyébként más BBS-animációiban is rangos komponistákkal dolgozik: az 1972-es *Gyurmában* Dukay Barnabással, az 1977-es *Hamburgban* Sáry Lászlóval.)

A továbbiakban filmkategóriákként elemzem az egyes művek zenéit, illetve a zenék hatását a filmek stílusára. Mivel a dokumentumfilmben csak Eötvös Péter érintett, ezért az ő munkáival kezdem. Majd a kisjátékfilmek következnek: e kategóriában Eötvös mellett Jeneynek is van egy dolgozata. Végül a filmek bemutatását a kísérleti filmekkel zárom, amelyekben mindhárom zeneszerző közreműködött, így itt találjuk a legtöbb alkotást.

Dokumentumfilmek

A dokumentumfilmek esetében – s ezzel találkozhatunk a korszak más zeneszerzők közreműködésével megvalósuló alkotásaiban is – több más összetevő mellett (montázs, kompozíció, játékfilmes elemek) a filmkategóriára akkortájt még nem jellemző szerzett filmzene lesz az az eszköz, amely ezeket a munkákat elmozdítja a hagyományosan leíró jellegű, objektív, valóságfeltáró, legtöbbször riportfilmes formától. Így e művek elvontabb, esszéisztikus gondolatokat, szerzői kommentárokat is megfogalmaznak, vagy pedig líraibb hangulatot társítanak témájukhoz. Az Eötvös zenéjével készült dokumentumfilmekben sincs ez másképpen: hol az esszé (*Prometheus, A nő*), hol a líra (*Mozaik, Krétarajzok*) felé mozdul el az anyag, nem kevéssé a hangok hatására. A *Prometheus*ban a zene kifejezetten aláhúzza a filmbeli váltást az ismeretterjesztőből (a tüzet „ellopó”, a világot meghódító ember) az esszébe (a tudomány veszélye az emberi kapcsolatokra, azaz az elidegenedés gondolata, ahogyan az Gábor Pál kisjátékfilmjében, az *Aranykorban* is látható). Az első részt a kortárs zenét dzsesszel elegyítő, nyugtalanító zongoradarab kíséri, míg a másodikat lágyabb melódia, vibrafonnal, nagybőgővel, dobverő helyett dobseprűvel megszólaltatott hangszerrel. Mintegy ennek hatására az elidegenedés fel is oldódik: a tűz immár a szerelmesek szemében lobban fel. A *nő* című film kizárólag férfitekintetű, s ezért bántóan egyoldalú ironiája játékra invitálja a zeneszerzőt, aki ezt idézetek formájában valósítja meg, méghozzá a klasszikus dzsessztől a dixielandig.

A *Mozaik* hagyományosabb riport-dokumentumfilm; az emelkedettebb hatást a bányászok életéről szóló, szociografikus tartalmú interjúk sorát követő, e munka örökérvényű szépségét, mítoszát megidéző szavak teremtik meg, nem kis részben az ezek alá finoman bekúszo, elsősorban trombitára komponált bluesos hangulatú filmzenének köszönhetően, amely tehát a leíró képek mellett végül a beszélgetésekhez is társul. A *Krétarajzok* az archaikus paraszti kultúra átalakulását

a változást megelő-megörökítő képzőművész nézőpontjából mutatja be. A hangszerezésben figyelemre méltó a folklórhatást felerősítő cimbalom használata, de később a szöveg nélküli, a hang textúráját megformáló kórus már kifejezetten oratóriumszerű hatást társít a képekhez.

Kisjátékfilmek

A kisjátékfilmekben hagyományosabb a zenehasználat, de azért hallhatunk egyénibb, Eötvös munkájának tekintetében is szerzőibb megoldásokat. Az *Aranykor*-ban jórészt az átkötésekben szól melankolikus hangulatú, dzsesszes tánczene (gyakran a rádióból, ám vélhetően azok is Eötvös szerzeményei); a két párhuzamba állított párkapcsolati krízis (a középkorúak elidegenedett és a fiatalok civakodó viszonya) legfeszültebb pillanataiban nincs zene, a drámai hatást a csend teremti meg. A *Cirkusz* című Karinthy Frigyes-novellát adaptáló *Különös melódiában* viszont kiemelt dramaturgiai szerepet kap a hegedűn felcsendülő dallam. A művészetről, illetve annak előadásáról, a külsőségek azóta még inkább felfokozott szorításáról szóló allegorikus történet irodalmi motívumát, a cirkuszi létra tetején egyensúlyozva előadott dallamot Eötvösnek meg kellett komponálnia. A zene – és a gyermekien ártatlan előadás – szépségét a filmben különösképpen diktatórikusnak, falanszterszerűnek beállított manézsvilág süket csendjei, a zajokból és a zörejekből komponált effektek ellentéppontozzák.

Jeney első, az *Egy gyávaság története* című kisjátékfilmhez írt zenéje szintén hagyományosabb alkotás. A rendező, Kézdi-Kovács Zsolt a francia újhullám előtti tisztelgésének jeléül, a nyitó képsor alatt, amikor az ő szereplői is vadul előzgetnek az országúton, a *Kifulladásig* című 1959-es Godard-film jól ismert zenéjét idézi. Szép hommage – a zene szolamán. Jeney saját szerzeménye a történet, illetve a főhős hangulatát követi, a száguldás nyugtalan képeitől a belső vívódásig, ahogy a férfi nem meri elmondani barátja feleségének, akihez korábban őt is gyengéd szálak fűzték, férje tragikus halálát, noha annak szemtanúja, s a bravúroskodásukkal talán önkéntelenül okozója is volt. A szinte végig hallható zenének köszönhetően is lesz a zárlat – ahogy a feleség végül nem a közös baráttól, hanem hivatalos formában értesül a balesetről – különösen drámai: azokban a pillanatokban ugyanis megszűnik a zene, s a fájdalmat – meg a túlélő gyávaságát – csak a néma képek közvetítik.

Kísérleti filmek

Zenei értelemben a legradikálisabb megoldásokat természetesen a kísérleti filmekben hallhatjuk. Bácskai Lauró *Igézetének* Eötvös szerezte zenéje kiváltképp különleges. Nem csupán technikai megvalósítása miatt. „Neki – emlékszik vissza a zeneszerző¹⁹ – már a '60-as évek elején öt csatornás filmzenét, vagyis filmhangot készítettem, és öt csatornás lejátsszó berendezés akkor csak a Corvin moziban

19 Kolozsi: *Lábmósó és mélyvíz*, 126.

volt, az anyagot pedig csak Csehszlovákiában lehetett legyártani.” Hasonlóan igényes a film képi világa: színesben, cinemascope formátumban valósul meg, amely igencsak újszerű eljárásnak számít, főképp a Balázs Béla Stúdióban. Az *Igézetben* – a későbbi *Különös melódiához* hasonlóan – a művészet allegorikus képe fogalmazódik meg, méghozzá oly módon, hogy érzékeltesse annak anyagszerűségét. S ezt a legkevésbé megfogható zene segítségével ábrázolja a film. Két helyszínt változtat: az első egy kohó, ahol az olvasztárok munkájától jutunk el a fémhuzalig, a húros hangszerek egyik meghatározó eleméig; a másik a Zeneakadémia, egy vonósnygyes próbája, ahol a húrok megszólalnak. A gyári képsorokat az ötcsatornás filmhang, a zajokból létrehozott, illetve azokat imitáló elektromos effektek kísérik, míg a zene előbb fuvolán, majd a vonósnygyes egyetlen, hatalmas, kakofóniát idéző akkordjában hangzik fel. A film művészetelméleti „tézisét”, a címadó „igézetet” a zeneszerzőnek valóban meg kellett írnia, s elő is kellett azt adni (a filmben a Sepsey vonósnygyest látjuk, de a hangcsík a Szécsy vonósnygyes játékát rögzíti). A filmzene tehát a koncepció lényegét juttatja kifejezésre.

Az *Amerigo Tot* a szobrászi munka folyamatának és a művek kreatív mozgóképi feldolgozásának segítségével mutatja be alanyát és tárgyát, azaz narrátorszöveget nem alkalmaz, legfeljebb néhány szöveginzertet. Ennek megfelelően a zenének erőteljes az értelmezői szerepe: a művész absztrakt köztéri munkáit a formákra rímelő vibráló futamok, míg hazalátogatásának, a *Csurgói Madonna* felszentelésének képsorát cimbalmon felhangzó népdalfeldolgozás kíséri.

A Huszárik filmjében nemcsak operatőrként, hanem vágóként is dolgozó, az *Igézet*et is fotografáló Tóth János első önálló rendezése a Balázs Béla Stúdióban a filmzene tekintetében is újszerű vállalkozás. Az *Aréna* címadó motívumát feldolgozó nyitó és záró szekvenciák inkább hanghatásokkal dolgoznak, zeneiségüket a gyorsmontázshoz igazodó éles hangvágások teremtik meg. A második, lassú tételhez Eötvös kórusdarabot komponált; lényegében ez az *Aréna* egyetlen hagyományos és eredeti zenéje. A következő tétel múltidéző anizaxi alatt régi sláger, aztán a modern arénavilág villódzó felvételei alatt egy kortárs beatszám némiképp manipulált hangjait hallhatjuk. Eötvös munkája ebben a filmben teljes mértékben alárendelődik a rendezői koncepciónak: Tóth János a hagyományos dallamok helyett hangdesignban gondolkodik, amely a képekhez hasonló lehetőséget kínál a számára oly fontos montázsra.

Huszárik Zoltán *Capriccio* (1969) és *Tisztelet az öregasszonyoknak* című műve (1971 – ez a film, ahogyan az *Amerigo Tot* is, nem a BBS-ben, hanem a Riport- és Dokumentumfilm Stúdióban készült), noha az évtizedfordulón keletkezik, még a hatvanas évek „proto”-kísérleti filmjeihez tartozik (az *Elégiával* együtt). A *Capriccio*ban a film zeneszerzője, Jeney Zoltán szinte társszerzővé lép elő, hiszen kompozíciója a hőemberek melletti fontos motívumból, az előbb élőként, majd holtként, kitömöttként látható madarakból indul ki, s az elektronikus apparátussal az ő hangjukból generál zenei hangot, aztán a film középészében, amikor a hőemberek egy fúvós zenekart „alakítanak”, e formációhoz illő dallamot és hangszerelést alkalmaz.

A *Tisztelet az öregasszonyoknak* esetében kivételesen két változat is születik,²⁰ mivel az elsőt túl drámainak érzik az alkotók, Huszárik és Jankura Péter operatőr. Az eredeti tragikus történelmi víziója helyett a második az egyéni sorsot emeli ki ugyanabból a képanyagból, és pedig úgy, hogy az expresszív elektronikus hangzás helyett egyetlen, a komponista által megszólaltatott egyszerű, általában kisgyerekek oktatására alkalmazott hangszeren (melodika) felhangzó dallamot hallunk. Ez utóbbi lett a hivatalos változat zenéje. Jeney együttműködése Huszárikkal az e munkával párhuzamosan megvalósuló *Szindbád*-ban (1971) jut el csúcspontjához.

Huszárik (és Tóth János) rövidfilmjei előképei a hetvenes évek kísérleti darabjainak, s ők a később forgatott munkáikkal is megmaradnak ebben a paradigmában (Huszárik Zoltán: *A piacere*, 1977 – a rendező utolsó rövidfilmje már szintén a Riport- és Dokumentumfilm Stúdióban készült, zeneszerzője pedig Maros Rudolf; illetve Tóth János BBS-rövidfilmjei, amelyeket 1983-ban *Örök mozi* címen fűz össze egész estés antológiává). Jeney viszont átlép a kísérletezés új, neoavantgárd korszakába, leforgatja saját művét, a *Round*-ot, illetve zenét ír Maurer Dóra *Keressük Dózsát* és *Kalah* című munkájához, továbbá Maurer *Triolákja* első, 1977-es változatának zenei közreműködője, ám a film végleges, 1980–81-ben megvalósuló formájában a korábbi brácsaszólam helyett énekhangot hallunk. A *Keressük Dózsát* filmzenéje hagyományosabban kíséri a nem létező Dózsa-portré rekonstrukciós kísérletének ironiáját a preparált zongorára emlékeztető hangszeren előadott, vibráló, újra és újra nekilendülő rövid futamokkal. A fekete táblára krétával felrajzolt stáblista egyébként csak annyit közöl a film végén: készítették Maurer Dóra, Gulyás János (ő operatőrként működött közre); Jeney neve nem szerepel a filmen.

Jeney *Roundja* és Maurernak a zeneszerzővel szoros együttműködésben készült *Kalah* című munkája (ezúttal már ez szerepel a stáblistán: készítette Maurer Dóra és Jeney Zoltán) hasonló módon szövi a lehető legszorosabbra film és zene kapcsolatát. A *Round*-ban a Baross téri aluljárórendszer nyitott kör alakú „kráterét” látjuk. A teret egyetlen beállításban mutató, jobbra-balra svenkelő kamera fekete-fehér képéből mindig csak egy vagy néhány függőleges sávban nyílik meg a kép, a megszólaló hangoknak (hárfa, csembaló, zongora) megfelelően (egy hang = egy sáv, több hang, azaz egy akkord = több sáv). Beke László leírása szerint a *Round* „12 hangnak megfelelő 12 függőleges képmezőben, maszkolások megoldással, aleatörikus kép–hang összefüggésekkel”²¹ megvalósuló mű. A közvetlen kép–hang összefüggés következtében, ahogyan Kolozsi László fogalmaz, „mintha maga a kép is, a film is egy hangszer lenne”.²² A képek felosztása ráadásul eszünkbe juttathatja a többszörös hangfelvételek sávjait. A *Kalah*-ban egy ősi arab

20 A két változat összehasonlító elemzését ld. Kolozsi: *A húsleves muzsikája*, 16–17. A *Szindbád* DVD-kiadásának extrái között megtalálható a *Tisztelet az öregasszonyoknak* mindkét zenéje, valamint Fazekas Eszter beszélgetése Jeneyvel *Huszárik és a kortárs zene* címmel (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet).

21 Beke László: „Maurer Dóra experimentális filmjei”, *Filmkultúra* XXV. (1984. május–június), 47–55., ide: 52.

22 Kolozsi: *A húsleves muzsikája*, 17.

matematikai játék lépéseit látjuk, amelyet két ember 72 kővel játszik. Ahogyan erről a nyitó inzert tudósít, „a film egy döntetlen játék pontos dokumentációja színekkel és hangokkal”. A kilencperces műben a középpontból a vászon szélei felé kinyíló, téglalap alakú színes formák lüktetését látjuk, újra és újra nekilendülő, más és más hangmagasságból induló elektronikus zenei skálára. Beke itt is az aleatórikus komponálás elvét fedezi fel, méghozzá annak „olyannyira tiszta példáját, hogy már nem is annyira filmről, mint legfeljebb a valószínűségi számítás törvényeivel meghatározott, szabálytalanul pulzáló fény- és hangzsfolyamatokról kellene beszelnünk”.²³

Mindkét film az experimentalizmus „tiszta” változatát képviseli, tehát kizárólag formák véletlenszerű változását vizsgálja, erőteljes stroboszkóphatással. A *Round* ugyan ehhez dokumentumfelvételt alkalmaz, de annak nem lesz semmiféle tárgyyszerű jelentése, a *Kalah* viszont eleve absztrakt színekkel és mértani alakzatokkal – képileg voltaképpen animációs technikával – dolgozik. E két műben nem hagyományos értelemben vett filmzenéről van szó, hiszen a film zenévé, a zene pedig filmmé válik; a kísérlet a két médium összeillesztéséről szól. A hangok bizonyos képeket jelölnek, de ezt leírhatjuk fordítva is: a képek jelölnek bizonyos hangokat. Ily módon a film mintegy megszólaltatja a hangokat – avagy a hangok a filmet. A lényeg az alá-fölérendelési viszony kiegyenlítésében rejlik. Szellemesen írja fent idézett cikkében Kolozsi László a *Kalah*-ról: „festő és zenész virtuóz *pas de deux*-je”.²⁴ S ez a Jeney közreműködésével készült többi filmről is elmondható.

Az *Egy külön úr naplójából* hanganyagának létrejöttét így idézi fel a film rendezője, Háy Ágnes: „Nem volt zenéje, mondtam is a Vidovszkynak, hogy nem szeretnék zenét, csak muszáj. Kérdezte, mire gondolok. Azt gondoltam, érdekes lenne a hangszalagra rajzolni, karcolni a zenét. Megcsináltuk, optikailag le lett olvasva, magnóra került, aztán ő ebből a zajanyagból rakta össze a zenét.”²⁵ A jóval későbbi *Haláltáncban* a bizarr látványhoz méltó Vidovszky zenéje: a pixillációs technikával animált csontváz és két ember fekvő előadott táncát elektronikus effektekből, a capella előadott dallamfoszlányokból meg csujogatásokból patch-workszerűen összeállított zene kíséri. Háy ebben és egy másik interjújában is külön kiemeli, hogy a Balázs Béla Stúdió alkotói, Erdély Miklós, Bódy Gábor, Maurer Dóra, Szirtes András mellett legalább annyira fontos volt számára az Új Zenei Stúdió, s ott Vidovszky előadásai. „Nagyon sok mindenkitől tanultam még, de különösen az Új Zenei Stúdiótól: amiket most csinálók filmen, azt onnan meg úgy általában a zenéből tanultam.”²⁶ „A Rottenbiller utcába, a Stúdió koncertjeire nagyon rendszeren jártam.”²⁷

23 Beke: Maurer Dóra *experimentális filmjei*, 52.

24 Kolozsi: *A húsleves muzsikája*, 17. (Kiemelés az eredetiben – G. G.)

25 Szőnyi Tamás: „Mindent lefordítok mesére”. Háy Ágnes grafikus, filmrendező”, *Magyar Narancs* XII/2. (2000. január 13.).

26 Uott.

27 „Én valahogy nem értem a történeteket”. Háy Ágnes animátorral, képzőművésszel Muhi Klára készített interjút”, *Élet és Irodalom* LV/31. (2011. augusztus 5.), 7.

Különösen alakul Száva Gyula 1980 és 1982 között megvalósuló *Eset* című komputeranimációjának „esete”. Vidovszky elektronikus zenét ír a filmhez, de az alkotó végül anélkül, a főcím és a stáblista alatt hallható berregő hangot leszámítva némafilmként standardizálja munkáját. Indoklását a kísérleti filmek zenehasználatának koncepciója miatt érdemes idézni. Az absztrakt formákat a számítógép segítségével animáló műben a kép és a zene szinkronizálása jelenti az első, az időérzetet a vártnál jobban befolyásoló zene a második problémát. „A harmadik alapvető probléma az volt – írja a film készítője –, hogy tapasztalatunk szerint a zene, miközben bizonyos irányban intenzíven elmélyítette; ugyanakkor egészében erősen behatárolta és korlátozta a képi folyamat szemantikai terét.”²⁸ Fontos körülmény, hogy mindez nem elméleti megfontolásból, hanem gyakorlati tapasztalatból fakad; kép és zene illesztésének próbái állnak mögötte. Vidovszky szerzeményét végül az eredetileg negyedórás *Eset* 1987-es, majdnem egyórás parafrázisában használják fel.

Vidovszky László önálló rendezése, az *Aldrin* szintén a radikális formai kísérletek sorába tartozik. Egyetlen mozdulatlan beállításban, balra komponáltan látjuk Csengery Adrienne operaénekest fejhallgatóval a fején egy mikrofon előtt. Kinéz a kamerába, majd németül szótagolva egyetlen kitartott hangon kántálni kezd egy szöveget, amely a Holdra másodikként lépő asztronautáról, Buzz Aldrinről szól (innen a cím). Mindeközben a kép jobb oldalán felül a német szöveg, alul a magyar fordítás betűi villannak fel. Ily módon az egyetlen szólamra csupaszított hang (zene) és a darabjaira tördelt szöveg kerül különös kapcsolatba egymással, meg persze a felidézett eseménnyel. Ez utóbbi értelmezésében segíthet Buzz Aldrin „másodiksága”, amely megfosztotta őt a világhírtől. (A szöveg egy korabeli nyugatnémet lapban megjelent tudósítás Buzz Aldrinnak egy partin ittasan tanúsított különös viselkedéséről.) A film valamiképpen az első/közvetlen jelentés melletti második/közvetett – avagy közvetített – jelentésre hívja fel a figyelmet. Ezt támogatja az elsődleges jellegzetességétől megfosztott hang/zene (nincs ugyanis sem dallama, sem ritmusa) és a szavak közvetlen jelentését ugyancsak megbontó betűkre tördelés: a kettő együtt egyszerre hallhatóvá és láthatóvá teszi az egyébként „hallhatatlan” és „láthatatlan” szemantikai elemeket.²⁹

Surányi András egy órát meghaladó, tehát egész estésnek minősülő, Puskin egyfelvonásosából készült irodalmi adaptációja, a *Mozart és Salieri* (1979) voltaképpen kisjátékfilm, ám erőteljesen magán viseli a korszak experimentális filmjeinek képi megoldásait, így helyesebb a kísérleti filmek kategóriájában tárgyalni. Vidovszky számára a zeneszerzői kihívást nyilván az jelenti, hogy Mozart muzsikája mellé kell társítania saját motívumait. Valóban ez történik, méghozzá a darabban tematikusan is megjelenő *Rekviemmel* (K. 626). A műnek több részlete felcsendül, ám már filmbeli megszólalásuk is magán viseli Vidovszky zeneszerzői

28 Száva Gyula: „Jegyzetek, leírások”. In: *Új képkorszak határán. A számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: SZÁMALK, 1989, 105–116., ide: 111.

29 Az *Aldrin* kottáját ld. Bódy Gábor 1946–1985. *Életműbemutató*. Szerk. Beke László–Peternák Miklós. Budapest: Műcsarnok–Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987, 106.

beavatkozását a hirtelen dinamikai váltásokkal, s erre rímel saját elektronikus effektekből álló, mai fogalommal „hangdizájnya”, amely az ugyanekkor készülő *Psyché* zenéjét idézi.

Következtetések

A hatvanas évek kimagasló filmzenéi összefoglalóan a hagyományos filmkategoriai átalakítását támogatják esszéisztikus, lírai formává. Az e tekintetben kísérletező kisjátékfilmek és dokumentumfilmek így módon a történet elbeszélése vagy a valóság bemutatása helyett egy-egy gondolat kifejtésére, absztraktabb fogalmazásmódra vállalkoznak, ezért érvényes lehet rájuk a zenéből kölcsönzött etűd elnevezés. Érdemes még mindehhez hozzátenni, hogy hasonló céllal gyakran klasszikus zenéket alkalmaznak (így például Szabó István 1961-es *Te* című etűdjében Mozart K. 254-es B-dúr zongoratriójának, Kardos Ferenc *Miénk a világ* című 1963-as művében Carl Orff slágerdarabjának, a *Carmina Burana*nak a részletei szólnak meg), ám ezt a feladatot a korszak rendezői legtöbbször kortárs zeneszerzőkre, a hatvanas években leggyakrabban Eötvös Péterre bízák.

A hatvanas évek kísérletező filmjei mellett önálló filmkategoriként, a Balázs Béla Stúdióon belüli irányzatként megjelennek már a kísérleti filmek is. A hetvenes években kiteljesedő experimentalizmusban ugyan nem válik uralkodóvá a filmzenehasználat, viszont néhány komponista kísérleti filmet rendez, s ez a filmzene-szerzés mellett még szervezettebbé alakítja a viszonyt a két művészeti ág, illetve a rendezők és a zeneszerzők között. A film és zene tehát a hetvenes évek filmnyelvi kísérleteiben ezen a módon is kapcsolatba kerül egymással, jórészt az Új Zenei Stúdió Eötvös melletti másik két alkotójának, Jeney Zoltánnak és Vidovszky Lászlónak köszönhetően. Elsősorban az ő tevékenységük miatt állíthatjuk azt, hogy a BBS ebben az időszakban bizonyos mértékig új zenei filmstúdióvá vált.

IRODALOMJEGYZÉK

- A 180-as Csoport és a fővárosi klubok a nyolcvanas években. In: *A hallgatás terei*, 73–98.
- Beke László: „A Balázs Béla Stúdió kísérleti filmjei”. In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, 65–69.
- Beke László: „A magyar experimentális film és a Balázs Béla Stúdió”. In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, 214–223.
- Beke László: „A magyar experimentális film mint torzó”. In: uő: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, 126–130.
- Beke László: „Maurer Dóra experimentális filmjei”, *Filmkultúra* XXV. (1984. május–június), 47–55.
- Beke László: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997.
- Bódy Gábor 1946–1985. *Életműbemutató*. Szerk. Beke László, Peternák Miklós. Budapest: Műcsarnok–Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987.

- Bódy Gábor. „A fiatal magyar film útjai”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 111–116.
- Bódy Gábor. „A filmnyelvi sorozat vitájához”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 94–95.
- Bódy Gábor. „A ’kísérleti film’ Magyarországon. Vázlat és történet”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 131–135.
- Bódy Gábor. „Bevezetés a K/3 csoport munkatervéhez”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 96–102.
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Akadémiai, 2006.
- Bódy Gábor. „Elégia”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 37–38.
- Bódy Gábor. „Hol a ’valóság’? A dokumentumfilm metodikai útvonalához”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 105–110.
- Bódy Gábor. „Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában”. In: uő: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, 140–156.
- Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Dargay Marcell: *A 180-as Csoport. Művek – Kontextus – Recepció*. Budapest: Prae, 2023.
- Erdély Miklós: „A filmezés késői fiatalsága. Az undergorund filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere”. In: uő: *A filmről*, 167–185.
- Erdély Miklós: *A filmről*. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995.
- Erdély Miklós: „A kísérleti film”. In: uő: *A filmről*, 234–238.
- Erdély Miklós: „Hangkulisszák a filmben és a valóságban”. In: Uő: *A filmről*, 227–233.
- „’Én valahogy nem értem a történeteket’. Háty Ágnes animátorral, képzőművésszel Muhi Klára készített interjút”, *Élet és Irodalom* LV/31. (2011. augusztus 5.), 7.
- F.I.L.M. *A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991.
- Fittler Katalin: „Uránia-maraton. Uránia Filmnapok – a filmhang és a filmzene jegyében”, *Critikai Lapok* XXII. (2013. március), 28.
- „Gondolatfolyam-beszélgetés Szemző Tiborral”, lejegyezte: Balázs Kata. 2. rész, 2018 nyara, *Balkon* XXVI. (2018. június-július), 32–41.
- A hallgatás terei. A kortárs zene nyilvánossága a Kádár-kori és a rendszerváltás utáni Budapesten*. Szerk. Ignác Ádám. Budapest: Városháza Kiadó, 2005.
- Kolozsi László: „A húsleves muzsikája. Jeney Zoltán filmzenéi”, *Filmvilág* LXIII. (2020. március), 16–17.
- Kolozsi László: „Lábmosó és mélyvíz. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel”, *Mozinet Magazin* VII. (2010. július–augusztus), 124–127.
- Molnár Szabolcs: „A hely és a szellem. Az Új Zenei Stúdió koncertjei a centrumtól távol”. In: *A hallgatás terei*, 53–72.
- Száva Gyula: „Jegyzetek, leírások”. In: *Új képkorszak határán*, 105–116.
- Szőnyi Tamás: „Ciripelő tücskök. Peternák Miklós: „A magyar avant-garde film”. In: *F.I.L.M.*, 5–51.
- Új képkorszak határán. *A számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest: SZÁMALK, 1989.
- Vidovszky László: „’Lila szín nélkül is lehetett létezni’. Szatmári Áron beszélgetése”, *Jelenkor* LXII. (2019. május), 543–549.

Zsugán István: „A filmnyelvi kísérletektől az új narrativitásig. Bódy Gábor”. In: uő: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Osiris–Századvég, 1994, 439–446.

Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Szerk. Zalán Vince. Budapest: Osiris–Századvég, 1994.

ABSTRACT

GÁBOR GELENCSÉR

THE BÉLA BALÁZS STUDIO AS THE ‘NEW MUSIC’ FILM STUDIO

A striking feature of the films produced by the Béla Balázs Studio (BBS) is that even within more traditional film genres – such as (short) feature films, documentaries, and animated films – we frequently encounter distinctive film scores and innovative uses of music. In the case of experimental films, the relationship between composers and directors is particularly close; in fact, in some cases, the composers themselves directed experimental films. This study examines the works of the three founding members of the New Music Studio – Péter Eötvös, Zoltán Jeney, and László Vidovszky – more specifically: which periods of the Béla Balázs Studio their activities are linked to, how they shaped the studio’s artistic direction, and to what extent they contributed to the films’ style. The work of the film composers under examination is significant primarily from the latter perspective; that is, the role of the trio of Eötvös, Jeney, and Vidovszky becomes decisive in the experimental films of the Béla Balázs Studio.

Gábor Gelencsér PhD (1961) is Associate Professor at Eötvös Loránd University, Film Studies Department (Budapest, Hungary), and editor of the periodical *Pannonhalmi Szemle*. His research interests are related to Hungarian cinema after WW II. He has published 10 monographs, more than 500 essays, reviews and articles in different magazines. His recent books are: *Lopott boldogságok. Premodern Magyar melodramák (1957–1962)* [Stolen Happiness. Premodern Hungarian Melodramas (1957–1962)] (2022); *Közelkép. Porték, témák, formák a Magyar film történetéből* [Close-up. Portraits, Themes, Forms from the Hungarian Cinema] (2022); *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében* [The Orchestra of the Titanic. Styles and Trends in the Hungarian Cinema of the Seventies] (2023).

Riskó Kata

PILLANATKÉP AZ 1950-ES ÉVEK AKADÉMIAI NÉPZENEGYŰJTÉSÉRŐL*

ÖSSZEFOGLALÁS

A Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportja az 1950-es években A *Magyar Népzene Tára* köteteinek szerkesztése mellett a módszeres népzeneegyűjtést tekintette fő feladatának. Bár az évtized végére jelentős társadalmi átalakulás ment végbe, a Kodály Zoltán által vezetett kutatócsoport munkatársai és megbízottjai – részben a magnetofon adta új lehetőségnek köszönhetően – jelentős mennyiségű dallamot gyűjthettek, köztük még élő népszokásokat és szokásdallamokat, párosítókat és gyermekjátékdalokat is. A tanulmány az 1950-es évek akadémiai népzeneegyűjtéseit és kutatási irányait elsősorban a Népzenekutató Csoport eddig feltáratlan kiküldetési jelentései alapján mutatja be. Ezek a dokumentumok, amelyek túlnyomórészt a gyűjtőutak beszámolóit, új, szemléletes forrásanyagot szolgáltatnak a korszakban végzett terepmunkák céljainak, módszereinek és körülményeinek megismeréséhez.

Kulcsszavak: népzeneegyűjtés, MTA Népzenekutató Csoport, terepmunka, Kodály Zoltán, Kerényi György, népszokás, A *Magyar Népzene Tára*

A Magyar Tudományos Akadémián 1934-ben a magyar népi dallamok tudományos kiadására létrehozott munkacsoport, amelyet hat évig Bartók Béla, majd 1940-től Kodály Zoltán vezetett, 1953. augusztus 1-én az MTA Népzenekutató Csoportja néven kapott új szervezeti formát. A műhelyt az MTA népzenei és néptánc gyűjteményében őrzött iratanyag tanúsága szerint a második világháború utáni újjáalakulástól kezdve addig elsősorban A *Magyar Népzene Tára* szerkesztőségeként tartották számon. 1951-ben jelent meg a kiadványsorozat első, gyermekjátékdalokat tartalmazó kötete, és 1953 novemberében készült el a második, a *Jeles napok*.¹ A Népzenekutató Csoport megalakulásával e munkacsoport stabil intézményi kereteket és finanszírozást kapott, feladatköre pedig jelentősen bővült: a népdalok tudományos igényű kiadása mellett többek között a népzene gyűjtése, a gyűjtések

* A 2025. május 22-én az ELTE HTK Zenetudományi Intézetben megrendezett Tudományos Fórumon elhangzott előadás bővebb, szerkesztett változata. A tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

¹ A *Magyar Népzene Tára*, I.: *Gyermekjátékdalok*. S. a. r. Kerényi György, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Zeneműkiadó, 1951.; A *Magyar Népzene Tára*, II.: *Jeles napok*. S. a. r. Kerényi György, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.

központi szervezése és archiválása, valamint a tudományos kutatás is a tevékenységei közé került.²

Az első évek intézményi beszámolóí arról tanúskodnak, hogy a csoport ekkor *A Magyar Népzene Tára* köteteinek szerkesztése mellett a külső munkatársakat is bevonó, nagyarányú népzene gyűjtést tekintette fő feladatának.³ Az osztályvezető Kerényi György, aki kezdettől Bartók munkatársa volt az Akadémián, már 1940-ben hangsúlyozta ennek szükségességét.⁴ Az *Énekszó* című folyóiratban közölt írásában hiányolta a magyar népzene gyűjtés központi szervezőintézményét, és rámutatott arra, hogy a történelmi Magyarország mintegy 12 000 településéből körülbelül 11 500-ban még nem járt gyűjtő, vagyis az addig összegyűjtött anyag a magyar falvaknak mindössze 4%-ából származott.⁵ A második világháború után a még fellelhető adatok dokumentálását sürgető társadalmi változások mellett a technikai fejlődés is ösztönözte a terepmunkákat, hiszen Magyarországon a népzene gyűjtéshez az 1940-es évek végén kezdtek magnetofont használni, amelynek mennyiségi és minőségi lehetőségei új távlatot nyitottak a népzene kutatás számára.⁶

A Népzene kutató Csoport alapítása után azonnal fellendülő akadémiai gyűjtőmunka újonnan feltárt, értékes dokumentumai a gyűjtésekről írt jelentések, amelyek az MTA népzenei és néptánc gyűjteményében maradtak fenn. E dokumentumok Olsvai Imre (1931–2014) – 1960-ig Vavrinecz Imre – népzene kutató munkahelyi hagyatékából kerültek elő 2023-ban. Az Olsvai intézeti szekrényében őrzött három papírdoboz a Népzene kutató Csoport belső és külső munkatársainak az 1953. augusztus és 1968. december közötti időszakban leadott kiküldetési jelentéseit tartalmazza.⁷ A munkatársak a kiküldetési rendelvénnyben kapták meg a feladat – túlnyomórészt népzenei gyűjtés – elvégzésének helyét, célját és időtartamát, ami egyúttal igazolásként is szolgált a hatóságok felé. Az út után jelentésben számoltak be eredményeikről. A beérkezett jelentések a Csoport adminisztrációjában havonkénti egységekbe kerültek, ezeket félévenként vagy évenként dossziék-

2 Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004, 296–314. Az MTA Népzene kutató Csoport történetéhez ld. továbbá Richter Pál: „A 200 éves Magyar Tudományos Akadémia és a népzene kutatás”, *Magyar Tudomány* 186/2. (2025. február), 245–255.

3 [Szerző nélkül]: „A Népzene kutató Csoport 1955-ben végzett munkája”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 9/1–2. (1956), 168–169.; Bóka László: „A Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály munkája 1956–57-ben”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 12. (1958), 1–22., ide: 12.

4 Kerényi György (1902–1986) 1934-től dolgozott Bartók Béla, majd Kodály Zoltán mellett az akadémiai népzenei műhelyben. 1949-ben hivatalos megbízást kapott a tudományos népdalösszkiadás szerkesztésére, ettől kezdve a szerkesztőségben, majd a Népzene kutató Csoportban lényegében Kodály helyettese. A Népzene kutató Csoport megalakulásától 1970-ig, nyugdíjazásáig annak osztályvezetője.

5 Kerényi György: „A magyar népdallamok teljes gyűjteménye”, *Énekszó* 7/4. (1940. február 1.), 700–701.

6 Kertész Gyula: „A népdal gépi felvétele”. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi tanulmányok, I.), 659–662.

7 A munkatársak névsorát ld. Szőkéné Károlyi Annamária–Balázs Béláné (szerk.): „A népzene- és néptánc kutató részlegek munkatársai”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 2003, I. Szerk. Richter Pál–Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2003, 8–10.

ba helyezték. A dobozokban tárolt dossziék közül a legrégebbieket becsomagolva és madzaggal átkötve őrizték. Az összesen 1739 jelentést a csomagolás állapota alapján évtizedek óta nem forgathatták, talán már azóta, hogy a Népzene Kutató Csoport 1970-ben az Akadémia székházából a budai Várba költözött.

A gyűjtések elsődleges forrásanyagán túl az MTA I. osztályának beszámolóiból, illetve az akadémiai népzenei gyűjteményben fennmaradt más iratokból már korábban képet alkothattunk a gyűjtőmunka volumenéről, bizonyos fő irányokról.⁸ Az egyes utakról írt egyéni beszámolók ugyanakkor részletesebb és személyesebb információkkal szolgálnak. Az alapvetően kronologikusan rendezett jelentések emellett felhívják a figyelmet a gyűjtések időbeliségére és a rekonstrukciójuk szükségességére.⁹

A jelentések szövege írójuk egyéniségétől, tudásától és tapasztalataitól függően hosszabb vagy rövidebb, általánosabb vagy konkrétabb, szakszerűbb vagy szakmailag kevésbé igényes. A gyűjtők rendszerint megadták a gyűjtés kezdő és záró időpontját, megnevezték a településeket, ahol gyűjtöttek, és feltüntették a lejegyzett vagy felvett dallamok számát. A számszerű eredmény feltüntetése elvárás volt, hiányát olykor kérdő megjegyzés jelzi.¹⁰ Gyakran a gyűjtőút célját is rögzítették, ami támpontot nyújt a Csoport, illetve a kutatók által kitűzött célok megismerésében. A gyűjtési eredményekre vonatkozó adalékok mellett a jelentések fontosak abból a szempontból, hogy negatív eredményeket is dokumentálnak: a gyűjtők számos alkalommal megnevezték azokat a településeket, ahol próbálkoztak, de nem jártak sikerrel – akár általánosan, akár a keresett dallamokra, dallamtípusokra, szokásokra vagy más jelenségekre vonatkozóan. Különösen szívesen foglalmazták meg a bejárt településekről, azok lakóiról szerzett benyomásaikat, a kisebb-nagyobb gyakorlati problémákat a viszonylag kezdő gyűjtők, gyakran a nők. Az összesen 169 személytől származó 1739 jelentés, amelyek közül ezúttal elsősorban az 1950-es években keletkezettekől válogatok, sokoldalú, érdeklátó képet ad a háború után újra feltérképezett magyar vidékről, a helyenként még élő néphagyományról, valamint a gyűjtések mindennapi valóságáról.

I. A gyűjtések körülményei

Az 1950-es évek Magyarországon, ahol a terepmunkák túlnyomó része zajlott, a közlekedés a vasútvonalakon kívül igen nehézkes volt, a hiányzó, vagy ritka és kiszámíthatatlan buszközlekedést szekérfuvarral, munkásautóbussszal vagy gyak-

8 Tari Lujza: „Népzene kutatás intézményes keretek között: az első évek és a korabeli szaksajtó”. In: *Zenatudományi Dolgozatok* 2003, I., 187–210., ide: 200–204.

9 A kiküldetési jelentések katalógusa elérhető az ELTE HTK Zenatudományi Intézet honlapjának aloldalán: <https://zti.hu/hu/nepzene/projektek/akademiai-nepzenegyujtesek> (utolsó megtekintés: 2026. január 3.). A továbbiakban hivatkozott kéziratok források az MTA népzenei és néptánc gyűjteményéhez tartoznak.

10 Pl. Kiss Lajos 1953. október 27-én kelt jelentésén, Katanics Mária 1955. augusztus 23–26. közötti gyűjtéséről írt datálatlan jelentésén, Szabó Andorné 1957. szeptember 12–21. közötti gyűjtéséről írt datálatlan jelentésén.

ran csak gyalog lehetett helyettesíteni.¹¹ Nagyobb kiterjedésű falvak, tanyabokrok bejárása önmagában is rengeteg gyaloglást igényelt.¹² Szomjas-Schiffert György ebben látta annak okát, hogy a népzene tudomány még keveset tudott az alföldi tanyavilág zenei hagyományáról.¹³ Legnehezebbek ilyen szempontból a felderítő-előkészítő gyűjtések voltak. A fiatal Schnöller Mária molesztálási kísérletről beszámoló jelentése azt is elárulja, hogy az ismeretlen településeken, egyedül végzett gyűjtések veszélyeket is rejthettek.¹⁴

A felderítő gyűjtéseken előkészített, kiválogatott anyagot egy későbbi út során vették magnetofonra, ha alkalmasnak találták rá. Ehhez kezdetben a magnetofon mérete miatt is autóval kellett a helyszínre utazniuk. Az Akadémia, amely a gyűjtők utazási-, szállás- és egyéb költségeit fizette, és a külső gyűjtőknek napidíjat is adott, gépkocsijait is a kutatók rendelkezésére bocsátotta, később, 1957-től a Csoport tagjai inkább bérautót vettek igénybe. A 4-5 napos autós utak lehetőséget teremtettek nagyobb terület bejárására, egy-egy szokás, szokásdallam vagy változat elterjedtségének feltérképezésére. Autóval az áramszolgáltatás nélküli – ezzel összefüggésben gyakran elzártabb, a hagyományait jobban őrző – települések énekeseit is át tudták szállítani a felvétel helyszínére. A gyűjtők számon tartották és véleményezték a sofőröket is, hiszen azon túl, hogy a több napos utakon könnyebben ment a munka egy kellemes modorú, szolgálatkész vezetővel,¹⁵ egy-egy sofőr megbízhatatlansága több óras idővesztést jelenthetett.¹⁶

A tanítók, iskolaigazgatók, tanulmányi felügyelők, különböző felekezetek papjai, lelkészei, kántorai, a tanácselnökök, a tanácsok végrehajtó bizottságának titkárai számtalanszor segítettek a jó dalosok, esetleg bizonyos szokások, dallamok felkutatásában, a bizalmatlanság oldásában, vagy azzal, hogy a felvételek készítéséhez rendelkezésükre bocsátották az iskola egy termét vagy akár saját lakásukat. Ilyen esetről számolt be Katanics Mária, aki először nehezen férközött a nemes-tördemiciek bizalmába. „A délutáni litánia után azonban a kedves, lelkes káplán a templom előtt marasztotta az asszonyokat, s néhány perc múlva 8-an, 10-en állodogáltak körülöttem. [...] A tisztelendő végül beinvitált magához. A 'pikáns' szövegeket halkán, röstelkedve dudorászták a fülembe eme szent lakban, a nótákat 3-4-en is fújták egyszerre.”¹⁷ Hasonlóan írt a magnetofonkezelő Kammerer László a kótaji tanácselnökről, aki „nagy lelkesedéssel volt segítségünkre, a tanácsházán szobát adott [a felvételezéshez], és személyesen kereste fel az éneke-

11 Ld. pl. Mathia Károly 1954. július 13-án kelt jelentését, Szabó Andorné datálatlan jelentéseit 1954. december 28–31-i gyűjtéséről, illetve 1955. szeptember 23-án megkezdett gyűjtéséről, valamint Víg Rudolf 1956. június 25-én kelt jelentését.

12 Pl. Schnöller Mária Derecskéről írva az 1955. augusztus 27–31. és szeptember 6–[8]. közötti gyűjtéseiről szóló datálatlan jelentésében; Szabó Miklós Szalafőrről az 1960. szeptember 1-én kelt jelentésében.

13 Szomjas-Schiffert György 1955. november 3-án kelt jelentése.

14 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1955. január 13–15. közötti gyűjtéséről.

15 Lévainé Gábor Judit 1957. szeptember 23-án kelt jelentése.

16 Pl. Kerényi György 1954. július 5-én és 1955. június 16-án kelt jelentései; Kiss Lajos 1955. november 8-án kelt jelentése.

17 Katanics Mária datálatlan jelentése 1957. augusztus 18–22-i gyűjtéséről.

seket, akik sokat és szívesen énekeltek. Éjfélig folytak a felvételek.”¹⁸ Máshol az egyik adatközlő tanácsstag ismerőse segített lekapcsoltatni a vasárnaponként faluszerzte bömbölő hangszórót is, amelyre több jelentés panaszkodott.¹⁹ Lévainé Gábor Judit jelentése szerint Gesztelyen, ahol „az asszonyok ’bolondság’-nak tartották az éneklést, vagy szégyellték magukat”,²⁰ a tanító sokszor érdeklődött a gyűjtőnél a munka haladása felől, végül a végrehajtó bizottsági elnökkel meghívót íratott a kiválasztott húsz énekesnek. Annak fényében, hogy többen megsértődtek, amiért a tanító kihagyta őket, tapintatosabb volt a kerkakutasi tanító, aki naponta reggel, délben, este más-más házba irányította a gyűjtőket, hogy úgymond mindenkinek jusson belőlük.²¹ A készséges helyi segítők a gyűjtők a jelentésekben gyakran feltűntették, hiszen rájuk számíthattak a következő gyűjtés előkészítésében. A jelentések ugyanakkor többször említik, hogy a segítőkész tanítók is kevésbé ismerik a helyi hagyományt, és rácsodálkoznak az eredményekre. Kerényi a „Megy a kosár” kezdetű párosító játék gyűjtése közben rendszeresen tapasztalta, hogy a helybeli származású tanítók sem tudnak a településen ismert, akár saját tanítványaik által is elmondott játékról.²²

II. Gyűjtők és adatközlők

A gyűjtés egyik legfőbb akadálya az adatközlők számos elfoglaltsága volt. A Népzene kutató Csoport munkatársai nyáron sem hagytak fel a rendszeres gyűjtéssel, a főiskolai hallgatók, bizonyos külső gyűjtők, például a pedagógusok pedig inkább ebben az időszakban tudtak terepre menni. A közlekedés és szállás szempontjából is célszerűek voltak a nyári utak. Ugyanakkor számos jelentésben szó esik arról, hogy a falu népe nyáron, de ősszel, a betakarítás idején is a mezőn végezte munkáját, olykor a legöregebbek is kint voltak a határban.²³ Hétköznapi nemcsak a mezei, hanem a közeli bányákban vagy gyárakban végzett munka miatt is sokan távol voltak.²⁴ A hosszabb gyűjtéseknek feltétlenül része volt a legalkalmasabb napnak számító vasárnap,²⁵ de úrnapi körmenet,²⁶ búcsú²⁷ ilyenkor is hátráltathatta a gyűjtést. Ha pedig sürgetett a munka, az emberek vasárnap is a földeken dolgoz-

18 Kammerer László 1956. január 25-én kelt jelentése.

19 Borvendég Erzsébet datálatlan jelentése 1957. augusztus 9–12-i gyűjtéséről; Schnöller Mária datálatlan jelentése 1954. június 20-i gyűjtéséről, valamint 1954. november 7–8-i gyűjtéséről.

20 Lévainé Gábor Judit 1955. május 19-én kelt jelentése.

21 Lévainé Gábor Judit 1958. december 30-án kelt jelentése.

22 Kerényi György 1953. november 20-án, 1954. április 6-án, illetve 1954. október 15-én kelt jelentései.

23 Pl. Szabó Miklós 1955. október 21-én kelt jelentése; Farkas Ilona 1955. november 15-én kelt jelentése; Lévainé Gábor Judit 1957. június 26-án kelt jelentése.

24 Vikár László 1954. június 5-én kelt jelentése.

25 Ld. Kerényi megjegyzését Pál Máté 1956. április 14-én kelt jelentésén: „Megbeszélésünk, néprajzi szokás és az ésszerűség ellenére történt, hogy vasárnap kihagyásával hétfőn indult gyűjteni.”; Kertész Gyula 1956. szeptember 26-án kelt jelentését, továbbá Kerényi megjegyzését Vavrincez Imre 1958. július 15-én kelt jelentésén: „Ajánlom a vasárnapi gyűjtést!”.

26 Kammerer László 1955. június 15-én kelt jelentése.

27 Gábry György 1956. augusztus 25-én kelt jelentése.

tak.²⁸ A gyűjtők ilyenkor a falusiak után mentek, és a szőlőkben, gyümölcsösben vagy szántóföldön jegyezték le dallamokat.²⁹ Schnöller jelentésén piros ceruzás megjegyzés kommentálta a tényt, hogy a tordasi út első délutánján nem sikerült gyűjteni, mert mindenki szüretelt: „Miért nem ment utánuk szüretre?”³⁰ Kőszárhegyi terepmunkájáról így írt Schnöller: „Az 56 éves B. Tóth János éppen a határba ment dolgozni. Felültem szekere. A földet hengerelte. Minden forduló után énekelt egy dalt.”³¹ Tiszaszalkán is követte a jó dalosokat, mikor a fő dologidőben nem találta őket otthon. „Kimentem a földekre, ahol csépeltek, vagy kendert arattak. A padlásokon az asszonyok mákot fejtettek. Mindenütt daloltattam őket.”³² Szabó Andorné Szojka Anna Varsányban a pataokban sulykoló asszonyoktól gyűjtött párosítókat, siratót, lakodalmas nótákat,³³ Borvendég Erzsébet a szőlőben kapáló lánytól, munka közben jegyzett le dalokat.³⁴ A tiszaszalkai juhász szerint, akit Schnöller szintén elkísért az állatokat kihajtani, meg is szólták a gyűjtőt a faluban, mondván, mindenkivel szóba áll és mindig más férfival látják.³⁵

A gyűjtők maguk is részt vettek a kenderfeldolgozásban,³⁶ szüretelésben,³⁷ máskor vizet hordtak,³⁸ répát szedtek,³⁹ az éppen kapott szemet lapátolták,⁴⁰ diót vásároltak a háziaktól,⁴¹ hogy megnyerjék az énekesek bizalmát, illetve időt nyerjenek nekik. Aratás, cséplés után sokszor este nyolckor vagy kilenckor kezdtek a gyűjtéshez, és az énekesek gyakran késő estig, éjfélig szívesen daloltak.⁴² Borvendég Erzsébet Nagyvisnyón a fakitermelőben is tudott gyűjteni: szombat délután nem ment szigorúan a munka, szívesen nótáztak a férfiak, a facsemetésben alkalmazott lányok pedig a felázott talaj miatt úgysem tudtak dolgozni.⁴³ Schnöller Mária Nagydőmén a tanácsházi április 4-i ünnepséget használta ki párosító játékok gyűjtésére.⁴⁴

A rádió és az iskola közelebb hozta a gyűjtők céljait az adatközlőkhöz, de a városiakkal szembeni bizalmatlansággal, érdektelenséggel, értetlenséggel gyakran meg kellett küzdeni. Hagyományos értékítéletet tükröz, amikor az idősek nem

28 Szabó Miklós 1955. október 21-én kelt jelentése; Péczely Attila 1957. szeptember 30-án kelt jelentése; Paulovics Géza 1958. október 13-án kelt jelentése.

29 Schnöller Mária 1957. augusztus 2-án kelt jelentése; Mathia Károly 1958. július 16-án kelt jelentése.

30 Schnöller Mária 1955. november 3-án kelt jelentése.

31 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1955. április 3–6. közötti gyűjtéséről.

32 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1956. augusztus 11–16. közötti gyűjtéséről.

33 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. augusztus 8–12. közötti gyűjtéséről.

34 Borvendég Erzsébet 1959. július 15-én kelt jelentése.

35 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1956. augusztus 11–16. közötti gyűjtéséről.

36 Borvendég Erzsébet datálatlan jelentése 1957. augusztus 9–12. közötti gyűjtéséről; és 1958. január 21-én kelt jelentése.

37 Kerényi György 1954. október 27-én kelt jelentése.

38 Kerényi György 1954. július 5-én kelt jelentése.

39 Lévainé Gábor Judit 1957. október 28-án kelt jelentése.

40 Lévainé Gábor Judit 1955. november 22-én kelt jelentése.

41 Lévainé Gábor Judit 1957. december 2-án kelt jelentése.

42 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1956. július 12–15. közötti gyűjtéséről; Lévainé Gábor Judit [1956.] augusztus 9-én kelt jelentése; Fülöp István 1960. október 26-án kelt jelentése.

43 Borvendég Erzsébet datálatlan jelentése 1958. augusztus 8–11. közötti gyűjtéséről.

44 Kerényi György 1954. április 6-án kelt jelentése.

tartották illőnek a dalolást. A Népművészeti Intézet néptáncgyűjtői a tánc jellege miatt gyakran találkoztak ezzel a jelenséggel,⁴⁵ de az akadémiai népzene gyűjtésekről írt jelentések is utalnak hasonlóra. Fóton Szabó Andorné kiváló, kilencven éven felüli énekesét tartotta vissza menye azzal, hogy „Csak nem bolondult meg vén fejjel nótázni!”.⁴⁶ Egy Erdélyből származó asszony férfi gyűjtőnek nem, csak nőnek dalolt.⁴⁷ A váli asszonyok úgymond „mindig csak dolgoztak, énekelni vagy játszani nem volt idejük”,⁴⁸ a szomszédos Kajászón pedig az asszonyok azért nem akartak dalolni, nehogy részegnek tartsák őket, és megvetően beszéltek Schnöller adatközlőjéről.⁴⁹ Tiszasas legidősebb, valamikor jó dalos asszonya Schnöller szerint nagyon méltatlankodott, mikor megtudta, miért keresi a gyűjtő. „Tud ő minden nótát, jobban, mint bárki, csak hogy nem mondja el – jelentette ki. Kérdeztek tőle inkább éneket [azaz vallásos éneket], vagy imádságot. Minden rábeszélésem hiábavaló volt” – írta Schnöller.⁵⁰ Megbotránkozást okozott egy búcsúcsúfoló gyűjtése is Vavrincez Imre, Vikár László és Mező Judit 1955-ös decsi és székelyszabari terepmunkája során, és miután híre ment az előző esti felvételnek, az idős asszonyok többet nem voltak hajlandók ilyet énekelni.⁵¹

A gyűjtők számára érdekes dallamanyagot gyakran a felszínen lévő általánosabb műdalréteg alól kellett előhívni. Lévainé Pécselyen nehezen tudta elmagyarázni, hogy milyen dalokat keres. „Olyan jó Kodály félét akar, amelyiknek se áriája, se Máriaaja, csak úgy mondják...”, mondta végre egy asszony, és rákezdett egy bakternótára.⁵² Schnöller soponyai szállásadója a lányával együtt késő éjszakáig csak műdalokat énekelt. „Reggel a néni ágyam elé állt, és egy szép balladát dalolt, ami éjjel jutott eszébe. A gyűjtőfüzetet és ceruzát is ágyamra tette. Ilyen kedves ébresztésben még sohasem volt részem. Felírtam a balladát, és megbocsájtottam az összes műdalokat.”⁵³

A gyűjtők már a 20. század elejétől kezdve tapasztalhatták, hogy az erős érzelmek kifejezéssel járó, rögtönzött sirató éneklésére, felvételére igen nehéz rávenni a falusiakat.⁵⁴ A siratás kutatásában így különösen nagy jelentőségűnek bizonyult a gyűjtő személye.⁵⁵ Noha végül csak 1966-ban, a *Magyar Népzene Tára* sorozat

45 Andrásfalvy Bertalan: „Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire”. In: *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Szerk. Felföldi László. Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1993, 41–48., ide: 43–44.

46 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1954. december 4–6. közötti gyűjtéséről.

47 Lévainé Gábor Judit 1956. augusztus 27-én kelt jelentése. Lásd még 1957. szeptember 23-án kelt jelentését.

48 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1954. október 2–3. közötti gyűjtéséről.

49 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1954. október 30–31. közötti gyűjtéséről.

50 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1956. július 12–15. közötti gyűjtéséről.

51 Bencze Lászlóné Mező Judit 1955. szeptember 22-én kelt jelentése.

52 Lévainé Gábor Judit 1957. augusztus 3-án kelt jelentése.

53 Schnöller Mária datálatlan jelentése 1955. április 3–6. közötti gyűjtéséről.

54 Kodály Zoltán: „Előszó”. In: *A Magyar Népzene Tára*, V.: *Síratók – Laments*. S. a. r. Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 7–9., ide: 7.

55 Tari Lujza: „Rajeczky Benjamin Heves megyei népzene gyűjtései I. Átány és Bodony”. In: *Agria XXXI–XXXII. Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve*. Szerk. Petercsák Tivadar–Szabó J. József. Eger: Dobó István Vármúzeum, 1996, 333–370., ide: 338–339.

ötödik köteteként jelent meg a *Síratók*, kezdettől gyűjtötték annak anyagát. A műfaj rögtönzött volta miatt gyakorlatilag a hangrögzítés tette lehetővé gyűjtését, és ebben áttörést hozott a magnetofon. 1952-től, amikortól az akadémiai műhely – korábbi szórványos magnetofonos gyűjtések után – rendszeresen használt dróttekerces magnetofont, a tapasztalt Kerényi György és Kiss Lajos időről időre síratót is felvett gyűjtése során. Bartók János egy 1953 őszén hallott drégelypalánki síratótöredék nyomán⁵⁶ szisztematikusan kereste a szokást elsősorban Nógrád és Pest megyékben, de Komárom, Somogy, Baranya és Bács-Kiskun megyei településeken is, viszonylag kevés sikerrel.⁵⁷ Kifejezetten eredményesnek bizonyult viszont Szabó Andorné korábbi debreceni zenetanár,⁵⁸ akit 1953-tól rendszeresen bíztak meg gyűjtéssel. Kezdetben az akkor intenzíven kutatott „Megy a kosár” párosító játéktípust kutatta Észak-Magyarországon, majd 1954 őszétől más szokásdallamok mellett gyakran számolt be síratókról. Előgyűjtései alapján a következő évben Vikár Lászlóval, Kerényivel, illetve Kammerer Lászlóval öt alkalommal készítettek magnetofonfelvételeket,⁵⁹ és több száz dallam között 68 síratót – részben síratóparódiát, állatsíratót és gyermekek által énekelt babasíratót – vettek fel.⁶⁰ 1958 februárjáig, egy súlyos baleset miatt meghíusult utolsó terepmunkájáig,⁶¹ illetve az abban az évben bekövetkező haláláig Szabó Andorné a jelentések szerint további húsz gyűjtőutat tett, egy kivételével magnetofon nélkül, és a legtöbb esetben síratót is feljegyzett. A *Magyar Népzene Tára Síratók* című kötetének dallamközlései között ugyan csak három általa gyűjtött síratót találunk, a jegyzetek viszont 107 sírató adatát tartalmazzák Szabó Andorné gyűjtéséből.⁶²

56 Bartók János 1953. december 4-én kelt jelentése.

57 Bartók János 1953. december 23-án, 1954. március 23-án, 1954. április 10-én, 1954. július 13-án, 1954. augusztus 24-én, 1954. november 16-án, 1954. november 24-én kelt jelentései.

58 dr. Szabó Andorné Szojka Anna 1926-ban érettségizett Debrecenben. A *debreceni négyévfolyamú női felső kereskedelmi iskola és a vele kapcsolatos internátus értesítője az 1925–26. iskolai évről*. Szerk. Révész Vilmos. Debrecen: Sz. Kir. Város és a Tiszántúli Református Egyházkerület Könyvnyomda-vállalata, 1926, 13–14. A debreceni zeneiskola tanulójaként 1934-ben sikerrel vizsgázott az Országos Zene-művészeti Főiskolán. *Debrecen szabad királyi város zeneiskolájának évkönyve az 1933–34. tanévről*. Szerk. Baranyi János. Debrecen: Városi Nyomda, 1934, 7. Az általa szerzett zongorasztét 1935. április 2-án a Zeneakadémia nagytermében is előadták. [Szerző nélkül]: „Az Írók és Zeneszerzők Egyesülete”, *Új Magyarság* 2/86. (1935. április 14.), 23. 1949-ben a debreceni zeneiskola új zenei óvodájának vezetőjeként úgy mutatták be, mint aki Kodály Zoltánnál tette le vizsgáit. [Szerző nélkül]: „A Zeneiskola kibővíti zene óvodáját”, *Tiszántúli Néplap* 6/21. (1949. január 26.), 4.

59 1955. március 5–8. Gyűjtő: Vikár László, Szabó Andorné Szojka Anna. ZTI_Mg_508–512; 1955. június 11–14. Gyűjtő: Kerényi György, Szabó Andorné Szojka Anna, Kammerer László. ZTI_Mg_551–555; 1955. július 29. Budapesti felvétel szandai énekessel. Gyűjtő: Szabó Andorné Szojka Anna. ZTI_Mg_557; 1955. szeptember 2–5. Gyűjtő: Szabó Andorné Szojka Anna, Vikár László. ZTI_Mg_579–582; 1955. november 26–29. Gyűjtő: Vikár László, Szabó Andorné Szojka Anna, Kammerer László. ZTI_Mg_593–594 és ZTI_Mg_600.

60 A Népzenei Gyűjtemény hangarchívumának adatai alapján. A jelentésekben ugyanezekre a gyűjtésekre vonatkozóan 59 síratót említenek a gyűjtők.

61 Szabó Andor 1958. február 22-én kelt jelentése Szabó Andorné Szátokra tervezett gyűjtéséről.

62 A jelentésekkel összevetve kiderül, hogy a *Magyar Népzene Tára V.*, *Síratók* című kötetének jegyzetében az egyes adatoknál feltüntetett „töredék” kifejezés arra utal, hogy az adott síratóról nem áll rendelkezésre hangfelvétel, csak Szabó Andorné helyszíni lejegyzése vagy jegyzete.

Bár Szabóné az egyik fontos gyűjtőterületét, a Cserhát környékét úgy jellemezte, mint ahol nem tagadják a még élő siratót,⁶³ gyűjtői eredményességében egyéniségének is része lehetett. Mint középkorú nőnek könnyebben megnyílhatott neki az emberek, és bizonyára saját gyásza révén is kapcsolódni tudott a siratók énekeseihez, hiszen tudjuk, négyéves kislánya balesetben halt meg 1941-ben.⁶⁴ Szabónénak a vonaton is sikerült siratót lejegyeznie.⁶⁵ Bárnán a véletlenül észrevett, halottast játszó gyerekek – azzal a kéréssel, hogy ne mondja el senkinek – faggatására végül az egész játékot bemutatták, és siratót is énekeltek.⁶⁶ Szabóné elkötelezettségét tükrözik bujáci gyűjtéséről írt sorai: „Délután tovább akartam utazni, de megtudtam, hogy másnap reggel temetés lesz. Ezért ottmaradtam. Rászántam magam az ügy érdekében, hogy elmenjek a halottas házhoz. Megbarátkoztam a siratókkal, mert féltem, hogyha mint idegen jegyzem a temetésen a siratásukat, megzavarom őket. Így azonban kb. 2 órát szépen végigsirattak.”⁶⁷ Ő maga is érzekelte, hogy mikor számára szokatlanul nem egyedül, hanem Kerényivel és a magnetofont kezelő Kammererrel együtt volt gyűjtőúton, az általa még ismeretlen Nádújfalun ügyetlenül kezdett a sirató kérdéséhez, ami nem is vezetett eredményre.⁶⁸ Kammerer ugyanakkor megjegyezte, hogy Szabónét korábbi gyűjtései nyomán mindenhol régi kedves ismerősként, szeretettel fogadták,⁶⁹ Kerényi pedig levonta a tanulságot, mely szerint Szabóné nagyon hasznos, mint „dalfelhajtó”, még ha lejegyzései és adatai időnként pontatlanok is.⁷⁰

A gyűjtők iránti bizalmatlanságot a politika természetesen fokozta. Bár a jelentések ritkán térnek ki a hasonló problémákra, a Népművészeti Intézet gyűjtőihez hasonlóan bizonyára az akadémiai csoport kutatói is rendszeresen tapasztalták, hogy a falvak lakói, akiket esetleg nem sokkal korábban ért meghurcoltatás, nem szívesen daloltak vagy táncoltak.⁷¹ Budaörsön egy asszony, mikor hallotta a Lévainénak énekelt, búcsúban szokásos énekeket, megtiltotta anyjának, hogy ő is eljöjjön. „Arra hivatkozott, hogy az ő anyja 'párttag', és az ilyen szentes dalokat nem énekelhet. Gyanút fogott ellenem, hogy bajba hozom majd őket.”⁷² A következő alkalomra a tanács egyik tagja győzte meg, hogy fogadják szívesen a gyűjtőt.⁷³ Gyöngyöspatán a Kerényi által kutatott „kánai menyegző” nevű vallásos népi játék helyi szervezője, akinek a plébánoson keresztül üzentek, azt hitte, hogy vallási tevékenysége miatt keresik, és jobbnak látta eltűnni. Este nyolcra került csak elő, hogy azután 11-ig kérdezzék a szokásról.⁷⁴

63 Szabó Andorné Szojka Anna: „Cserhát környéki sirató”, *Ethnographia* 69. (1958), 619–623., ide: 619.

64 [Szerző nélk.]: „Gyászrovat”, *Debreceni Újság* 45/176. (1941. augusztus 3.), 12.

65 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. október 29–31. közötti gyűjtéséről.

66 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. november 12–14. közötti gyűjtéséről.

67 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. december 26–31. közötti gyűjtéséről.

68 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. június 11–14. közötti gyűjtéséről.

69 Kammerer László 1955. június 15-én kelt jelentése.

70 Kerényi György 1955. június 16-án kelt jelentése.

71 Andrásfalvy: *Visszatekintés...*, 43.

72 Lévainé Gábor Judit 1955. augusztus 25-én kelt jelentése.

73 Lévainé Gábor Judit 1956. szeptember 25-én kelt jelentése.

74 Kerényi György 1954. július 30-án kelt jelentése.

Kemence községben Bartók János eredménytelen próbálkozásait követően kiderült, hogy Kerényi és Kertész Gyula előző évi gyűjtése után hosszan vallatták a dalosokat a község házában. Bartók így írt erről: „Kertész és Kerényi Kemencén igazolták magukat, a felvételeiket a helyi tanács titkára meg is hallgatta – eltávozásuk után pedig az egész járás területén a rendőrséget fellármázta.”⁷⁵ Kiss Lajos arról is beszámolt, hogy egy Hidason letelepített bukovinai székely hegedűs, „népének valóságos művésze”, már nem tudja felvételre játszani az előzőleg lejegyzett dallamokat, mert – állítólag egy ártatlan tréfás megjegyzés miatt – nyolc hónapig volt börtönben, és teljesen leromlott állapotban tért vissza.⁷⁶ Az 1956 utáni tavaszon a gádorosi asszonyok sem mertek énekelni. Azt kérdezték Kerényi gyűjtőcsoportjától, vajon megengedték-e nekik a gyűjtést, és volt, aki megígértette, hogy nem mondják be a nevét a rádióban.⁷⁷ Vikár László ugyanekkor Kertésszel együtt Zala megyébe indult, és tervük szerint Fülöp István néprajzkutatóval, a Zala megyei könyvtár vezetőjével végeztek volna terepmunkát. Zalaegerszegen derült ki, hogy Fülöpöt letartóztatták, Vikárnak pedig így a megfelelő előkészítés és a helyi vezető hiányának következményeit is tapasztalnia kellett: „Falun az *autó* s benne az idegen nadrágos ember nem nagyon bizalomgerjesztő manapság.”⁷⁸

Az évtized végén a kollektivizálás legnagyobb hulláma zaklatta fel a településeket oly mértékben, hogy az a gyűjtést akadályozta vagy el is lehetetlenítette. Az éppen folyó agitációban látta a városi emberrel szemben újraéledő bizalmatlanság okát Szabó Miklós Farkasán.⁷⁹ Ág Tibor szerint Ászáron az otthon lévő kevés ember közül sem soknak volt kedve dalolni.⁸⁰ 1960 decemberében a Szabolcs-Szatmár megyében egy időben, de külön gyűjtő Vargyas Lajos és Paulovics Géza egyaránt értesült az egész megyében folyó tsz-szervezésről, amely lehetetlenné tette a gyűjtést az eredetileg kiválasztott településeken.⁸¹ Ebben az időben fordult elő, hogy egy sáti férfi nemcsak megtiltotta, hogy feleségétől gyűjtsenek, hanem a nevét is kitörölte, amikor meglátta a feljegyzések között.⁸² A dalolni alig akaró nagyvázsonyi asszonyok sem akarták megmondani a nevüket, és ők is akkor ijedtek meg, amikor a gyűjtő lejegyzésbe kezdett volna.⁸³

III. Szokások, hagyományok

A Népzenekutató Csoport munkatársai és megbízottjai által az ötvenes években végzett gyűjtések szorosan kötődtek *A Magyar Népzene Tára* című kiadványsorozathoz.

75 Bartók János 1954. március 23-án kelt jelentése.

76 Kiss Lajos 1955. május 10-én kelt jelentése.

77 Kilényi Beatrix 1957. március 6-án kelt jelentése.

78 Vikár László 1957. március 27-én kelt jelentése.

79 Szabó Miklós 1960. szeptember 1-én kelt jelentése.

80 Ág Tibor 1959. december 21-én kelt jelentése.

81 Vargyas Lajos 1960. december 13-án, valamint Paulovics Géza szintén 1960. december 13-án kelt jelentései.

82 Borvendég Erzsébet 1960. augusztus 12-én kelt jelentése.

83 Volly István 1960. március 1-én kelt jelentése.

munkálataihoz, bár nem szorítkoztak csupán arra. A Csoport a hivatalos megalakulása idején, a *Gyermekjátékok* és a *Jeles napok* megjelentetése után egy „Lakodalmasok és párosítók” című harmadik, valamint egy „Siratók” című negyedik kötetrel tervezte folytatni az alkalomhoz kötődő dallamok kiadását.⁸⁴ A gyűjtési eredményeknek köszönhetően 1954 elején eldöntötték, hogy az akkor mintegy négyszázra duzzadt párosítódal-anyagot külön kötetben teszik közzé.⁸⁵ Minde mellett továbbra is gyűjtötték a naptári év napjainak szokásaihoz kapcsolódó és a más alkalmakhoz kötődő dallamokat. Felmerült a már megjelent kötetek új, bővített kiadásának lehetősége,⁸⁶ és publikálni akarták a második kötetben még nem szereplő szokásdallamokat is. 1954 márciusában úgy tervezték, hogy a negyedik kötetben a párosítók mellett más alkalmi dalok, böjti leányjátékok, fonóbeli, tollfosztói dallamok, koldusénekek, búcsújárókat csúfoló dalok, bakterénekek, munkadalok, például hajóvontatók, vásári vagy más házalónóták is helyet kapnak majd.⁸⁷ Kerényi júliusi levele szintén egy olyan negyedik kötet tervéről számol be, amely a párosítók mellett minden addig nem közölt népszokásdallamot, például bakterénekeket is tartalmazott volna, és amelyet karácsonykor adtak volna nyomdába.⁸⁸ A kötetet végül a párosítók töltötték meg, és a következő évben már egy különálló, az ötödikként megjelent siratókötetet követően kiadni tervezett hatodik kötetet szántak az egyéb népszokásdallamoknak.⁸⁹ A Kerényi által hosszú ideig szerkesztett kötet megjelenésére azonban végül nem került sor,⁹⁰ a jeles napokhoz kötődő szokásokra vonatkozó új gyűjtési eredmények egy részét a kutató egy ismeretterjesztő kiadványban tette közzé.⁹¹

Amellett, hogy *A Magyar Népzene Tára* sorozatterve szerint az első kötetekben szokásdallamokat publikáltak, a különböző alkalmakhoz kötődő dalok kutatását az is indokolta, hogy azok még gyűjthetők voltak. Az 1950-es évek terepmunkáiról készült jelentések rendszeresen említik, hogy bizonyos szokások még éltek az adott településen, bár a megfogalmazás nem mindig egyértelmű. A gyűjtők olykor azt is jelzik, hogy funkcióban rögzítettek dallamokat. Ezek az információk különösen jelentősek, mert a publikációk, sőt a népzenei gyűjteménybe illesztett támlapok sem mindig tartalmaznak erre vonatkozó utalást. A *Jeles Napok* jegyzetanyagába még bekerülhetett az 1953 novemberében gyűjtött rigácsi regölés

84 1953. július 22-re datált aláírás nélküli irat.

85 Kiss Lajos: „Válasz Rajeczky Benjaminszék A Magyar Népzene Tára III/A és III/B kötetére írt bírálataira”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 11. (1957), 355–361., ide: 356.

86 [Szerző nélk.]: „Az osztályvezetőség jelentése”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 20. (1963), 145–170., ide: 162. *A Magyar Népzene Tára* I. kötetét 1957-ben másodszor bővebb változatban kiadták.

87 Kiss Lajos 1954. március 1-én kelt levele Schneider Lajos mohácsi tanítónak.

88 Kerényi György 1954. július 12-én kelt levele Jagamas Jánosnak. Ld. még uő: *A Népzene-kutató Csoport jelentése az 1954. év első feléről*. Gépelt irat, Budapest, 1954. július 19.

89 Lévainé Gábor Judit 1955. május 19-én kelt jelentése.

90 Sárosi Bálint: „Kerényi György (1902–1986)”, *Ethnographia* 99. (1988), 416–419., ide: 417.; Kerényi György: „Kodály is gyűjtött láncdalt”, *Magyar Nemzet* 34/1. (1978. január 1.), 11.

91 Kerényi György: *Magyar énekes népszokások*. Az előszót Sárosi Bálint írta. Budapest: Gondolat, 1982.

adata,⁹² ennek ellenére sem ott, sem a regölés felvételének utólag, 1955 júliusában készített lejegyzésén nem szerepel a tény, hogy a gyűjtés idején még gyakorolták a szokást.⁹³ Az sem utal erre egyértelműen, hogy a felvételen éneklő két férfi 23, illetve 26 éves volt. Természetesen a jelenség fordítottja is megfigyelhető, mikor a jelentésből nem derül ki, hogy a gyűjtött szokás hagyományos módon él, pedig a gyűjtő ezt máshol leírja.⁹⁴

A jelentések tanúsága szerint Dióskálon és Orosztonyban tényleges regölés alkalmával készítették felvételeket.⁹⁵ Salköveskúton szintén élő regölést rögzítettek.⁹⁶ Hahóton szokásban volt a Luca napi kotyolás,⁹⁷ Honton, Héhalomon a kiszés.⁹⁸ Rábaszentmiklóson, Vágon, Nagykátán pünkösödölő,⁹⁹ szintén Nagykátán felnőttek által végzett háromkirályjárást,¹⁰⁰ Gyöngyfán újévköszöntőt gyűjthettek.¹⁰¹ Telkibányán karácsonykor még kántáltak a pásztorok,¹⁰² és több helyen élt a betlehemezés,¹⁰³ a bölcösske.¹⁰⁴ Nagykátán is volt szentcsaládjárás,¹⁰⁵ amelyet Jászteleken ráadásul a szokás alkalmával, funkcióban jegyezték le.¹⁰⁶ A gyűjtők olyan, zenei szempontból korábban nem ismert vagy kevésbé kutatott szokásokat találtak meg élő formában, mint a tiszaszalkai hímestojásgyűjtés,¹⁰⁷ a disznótorhoz kapcsolódó dalok és kántálás Gyöngyfán, Tápiószecsőn, Nagykátán,¹⁰⁸ illetve a nóg-rádi „lányok vasárnapja”, amelyen Szabó Andorné egy alkalommal részt is vett.¹⁰⁹ Vigántpetenden, Nemesgulácson és Kékkúton funkcióban rögzítették a lányok

92 *A Magyar Népzene Tára*, II., 1159.

93 „Eljöttünk, eljöttünk...” Regölés. Gyűjtötte Kerényi György, Rigács (Veszprém), 1953. november. Lejegyezte Katanics Mária, 1955. július. ZTI_AP_00827b.

94 Ld. Rajeczky Benjamin 1954. december 15-én kelt jelentését, illetve uő: „Siratógyűjtés Bodonyban”, *Néprajzi Értesítő* 37. (1955) 167–179., ide: 167.

95 Kerényi György 1958. december 31-én kelt jelentése; Vavrincez Imre 1959. január 15-én kelt jelentése.

96 Paulovics Géza 1957. július 23-án kelt jelentése.

97 Lévainé Gábor Judit 1955. június 29-én kelt jelentése.

98 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1954. július 19-i gyűjtéséről; Lévainé Gábor Judit [1956.] augusztus 9-én kelt jelentése.

99 Szabó Miklós 1954. október 27-én kelt jelentése; E. Albán Tünde 1956. május 10-én kelt jelentése; Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. április 26-án, április 28-án és május 3–5-én végzett gyűjtéséről.

100 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. április 26-án, április 28-án és május 3–5-én végzett gyűjtéséről.

101 Lévainé Gábor Judit 1957. június 26-án kelt jelentése.

102 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. augusztus 5–8. közötti gyűjtéséről.

103 Domokos Pál Péter 1954. október 25-én kelt jelentése; Kertész Gyula 1957. május 3-án kelt jelentése.

104 Katanics Mária datálatlan jelentése 1956. augusztus 17–21. közötti gyűjtéséről.

105 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. április 26-án, április 28-án és május 3–5-én végzett gyűjtéséről.

106 Halkovics János 1957. december 24-én kelt jelentése.

107 Lévainé Gábor Judit 1957. december 2-án kelt jelentése.

108 Lévainé Gábor Judit 1957. június 26-án kelt jelentése; Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. április 2–4. közötti gyűjtéséről; Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. április 26-án, április 28-án és május 3–5-én végzett gyűjtéséről.

109 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. február 11–16. közötti gyűjtéséről. Ld. még uő: „Lányok vasárnapja a Karancs környékén”, *Néprajzi Közlemények* 2/3–4. (1957), 254–257.

húsvéti zöldágjárását,¹¹⁰ amely szokás elterjedtségét és változatait célzott gyűjtésekkel kutatták Zalában és Somogyban.¹¹¹ Az említett adatok túlnyomó többsége újdonság volt. A *Magyar Népzene Tára* második kötetében a fentiek közül csak egy salfai – a későbbi Salköveskúthoz került településről való – regölés,¹¹² kékkúti és nemesgulácsi zöldágjárás,¹¹³ valamint a honti kiszézésnek csupán a fényképe szerepel.¹¹⁴ A gyűjtők az emberi élet fordulóihoz kapcsolódó szokások közül a különösen sok zenével járó, alább részletesebben tárgyalt lakodalmak mellett részt vettek keresztelőn és az ahhoz tartozó mulatságon,¹¹⁵ a még sok helyen megtartott virrasztáson,¹¹⁶ temetéseken, ahol funkcióban figyelhették meg a sirtást.¹¹⁷ Gyűjtöttek halotti népénekeket, és új eredmények voltak a keresztelődőhöz tartozó, még élő szokások és dallamok.¹¹⁸ A gyűjtőmunka szükségszerű esetlegességét szemlélteti, hogy Lévainé jelentése szerint 1958 decemberében takarítónőjük dalolása nyomán mentek a korábbi gyűjtésekből kimaradó Dióskálra, ahol akkor még regöltek.¹¹⁹ Bizonyos gyűjtők gyakrabban rögzítették az élő szokás tényét, míg számos más jelentés általános jelen idejű leírásokat tartalmaz, és nem fogalmaz egyértelműen. Mindemellett nyilvánvalóan a közelmúltig legalábbis élő szokásra utalnak az olyan adatok, mint az 1954 decemberében Izsákon kisfiúktól lejegyzett hosszú betlehemes,¹²⁰ vagy a dobai legények mindegyike által ismert regölés, amit végül csak egy 15 éves fiú mert a magnetofonba mondani.¹²¹

Az élő szokásra utaló adatoknak sokszorosa az az adatmennyiség, amely a már csak az emlékekben fennmaradt alkalmak dallamaira vonatkozik. A kutatás számára ezek nemcsak a szokások menetének, dallamainak, a változatoknak, illetve a szokás és dallam korábbi elterjedtségének részletes feltárása miatt voltak értékesek, hanem a népzene tudományban korábban alig ismert vagy egyáltalán nem tárgyalt típusok is voltak közöttük, amelyek szintén A *Magyar Népzene Tára*

110 Kerényi György 1960. április 20-án, valamint 1961. április 12-én kelt jelentései.

111 Kerényi, György: „The Melody Core of Ushering in Summer in Transdanubia (Hungary)”, *Studia Musicologica* 3/1–4. (1962), kötetben: in: *Zoltano Kodály Octogenario Sacrum*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 181–214.

112 A *Magyar Népzene Tára*, II., 968.

113 Uott, 192., 1096.

114 Uott, 5–7. fénykép.

115 Borvendég Erzsébet 1959. július 15-én kelt jelentése; Borsai Ilona és Vavrincez Veronika 1960. július 5-én kelt jelentése.

116 Rajeczky Benjamin 1954. március 8-án kelt jelentése; Vavrincez Imre 1954. október 20-án kelt jelentése.

117 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. február 11–16. közötti gyűjtéséről; Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. október 8–11. közötti gyűjtéséről; Szabó Andorné datálatlan jelentése 1955. december 26–31. közötti gyűjtéséről; Borsai Ilona 1958. február 5-én kelt jelentése; Mathia Károly 1959. december 5-én kelt jelentése. Ld.: Temetés. Markaz (Heves), gyűjtő Mathia Károly, 1959. november 28. ZTI_Mg_1061A.

118 Szabó Andorné datálatlan jelentése 1956. augusztus 5–8. közötti gyűjtéséről.

119 Kerényi György 1958. december 31-én, valamint Lévainé Gábor Judit 1958. december 30-án kelt jelentése.

120 Szomjas-Schiffert György 1954. december 10-én kelt jelentése.

121 Lévainé Gábor Judit 1956. április 5-én kelt jelentése.

vegyes tematikájú hatodik kötetébe kerültek volna. Ilyen volt a már említettek mellett a komatálvivés vagy mátkatálvivés, azaz a barátságkötés dallal kísért szokása,¹²² vagy a libaőrzéshez kapcsolódó dalanyag.¹²³

IV. Kutatási témák

A Népzene Kutató Csoport megalakulásakor az egyik fő feladat *A Magyar Népzene Tára* éppen készülő *Lakodalom* kötetéhez¹²⁴ tartozó anyag gyűjtése és kiegészítése volt. Ennek keretében számos lakodalmat végigkísértek, amelyek között kifejezetten hagyományosak is voltak,¹²⁵ míg másokon a régebbi lakodalmak lefolyásának elmondása alapján a hagyomány változását figyelhették meg.¹²⁶ A kötetet szerkesztő Kiss Lajos a dallamok mellett a szokások részletes néprajzi leírását is feladatának tekintette.¹²⁷ Rendszeresen gyűjtött együtt a tánckutató Lugossy Emmával, és maga is érdeklődött a zenéhez tartozó táncok iránt.¹²⁸ A párosító dalokra mint még értékes dallamokat ígérő csoportra Bartók is felhívta a figyelmet 1936-ban.¹²⁹ Ezzel együtt is meglepetésszerű eredményt hozott a végül önálló kötetben kiadott párosítók,¹³⁰ azon belül a párosító dalokat is magában foglaló, országszerte elterjedt, de korábban csak egy-két adattal dokumentált „Megy a kosár” játéktípus kutatása.¹³¹ A játék célzott gyűjtését 1952-ben kezdték, a következő nyáron intenzíven folytatták, majd a lakodalmi dallamok mellett a „Megy a kosár” kutatása lett a Csoport szervezett gyűjtőmunkájának másik fő célja egészen 1957-ig. Kerényi szerint ez idő alatt mintegy 850 változatot gyűjtöttek.¹³² A párosító ekkor még jelen volt a fiatalok életében. Volly István 1956-os jelentésében kiemelte, hogy a paszabi szövőműhelyben dolgozó lányok minden jelenlétükre más-más párosítót daloltak, valóságos személyekkel, és olyannyira komolyan

122 Lévainé Gábor Judit: „Komatál. A barátságkötés és ennek változatai az énekes népszokások között”, *Ethnographia* 74. (1963), 230–260.

123 Szabó Andorné: „Libaőrző mondókák, dalok, játékok”, *Néprajzi Közlemények* 2/3–4. (1957), 248–253.

124 *A Magyar Népzene Tára*, III/A.: *Lakodalom*. S. a. r. Kiss Lajos, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955; *A Magyar Népzene Tára*, III/B.: *Lakodalom*. S. a. r. Kiss Lajos, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956.

125 Pl. Vikár László datálatlan jelentése 1953. november 7–8-i gyűjtéséről; Kiss Lajos 1955. június 3-án kelt jelentése; Halkovics János 1958. május 22-én kelt jelentése.

126 Vavrincz Imre 1958. június 2-án kelt jelentése.

127 Kiss Lajos: *Válasz Rajeczky Benjaminnak...*, 357–359.

128 Uő: „A tánczenegyűjtés problémáiról”. In: *Táncművészeti Értesítő* 1956 I. 59–65. Ld. továbbá Lugossy Emma: „A táncok rendje” című fejezetét. In: *A Magyar Népzene Tára*, III/B, 417–578.

129 Bartók Béla: „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene? A zenei folklóre törvénykönyve”. In: *Bartók Béla írásai*, 3.: *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról*, I. Kőzr. Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica Budapest, 1999, 275–289., ide: 282.

130 *A Magyar Népzene Tára*, IV.: *Párosítók*. S. a. r. Kerényi György, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

131 Kerényi György: „Megy a kosár”. In: *Kodály Zoltán 75. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957 (Zenetudományi tanulmányok, VI.), 445–460., ide: 445.

132 Uott.

vették, hogy veszekedtek is rajta.¹³³ A „Megy a kosár” játékot is sok helyen játszották valóságos párosítóként akár fosztóban,¹³⁴ akár a kultúrházban,¹³⁵ emellett iskolás gyerekektől is gyűjtötték, más településeken pedig, ha nem is volt szokásban, jól emlékeztek rá az idősebbek. Elterjedtsége és sok helyen még élő volta mellett Kerényi abban látta a „Megy a kosár” jelentőségét, hogy a játék csupán a magyar hagyományból ismert, dallamvilága a magyar népzene új stílusnál korábbi rétegeihez kapcsolható, és bizonyos sajátos ízlést tükröz.¹³⁶

Kezdetben elsősorban az osztályvezető Kerényi és a szintén vezető kutatónak számító Kiss Lajos kapott lehetőséget arra, hogy az Akadémia autóján több napos magnetofonos gyűjtésekre utazzon. Ezekon a sofőr és a terepmunkát vezető gyűjtő mellett a magnetofon kezelője és az autó kihasználása érdekében lehetőleg egy további gyűjtő – például egy kezdő gyűjtő – is részt vett.¹³⁷ Kerényi a jellemzően négynapos gyűjtőútjain *A Magyar Népzene Tárában* teljeskörűen közreadni kívánt szokások, dallamok, illetve dallamváltozatok elterjedtségét kutatva szisztematikusan járt be tájegységeket. A Kertésszel végzett 1953. novemberi terepmunkájuk például különösen hatékony volt a velük rendszeresen együttműködő Fonay Tibor tapolcai járási tanfelügyelő kiváló előkészítésének köszönhetően.¹³⁸ Négy nap alatt húsz településen¹³⁹ gyűjtötték a „Megy a kosár” adatait a Balaton-felvidéktől a Tapolcai-medencén át Zala középső részéig. A módszerből következik azonban, hogy az adatok legalább részben nélkülözték a helyi hagyomány kontextusát. Éppen ennek az útnak a településeivel kapcsolatban fogalmazta meg Kerényi hét évvel később, hogy az újabb, tíz napos útjának a célja a korábban csak a „Megy a kosár” érdekében bejárt terület kutatása volt, ezúttal elsősorban különböző jelesnapi dalok – regölés, háromkirályjárás, zöldágjárás –, valamint a siratók szempontjából.¹⁴⁰

A Magyar Népzene Tára célgyűjtései mellett egy-egy település, kistáj vagy népcsoport népzenejének monografikus gyűjtését is folytatták. Vikár László Karád, Szomjas-Schiffert György a Kiskunság népzenejét gyűjtötte szisztematikusan.¹⁴¹ Kiss Lajos az ország különböző tájain végzett, akár ötnapos gyűjtéseken gyakran

133 Volly István 1956. november 15-én kelt jelentése júliusi gyűjtéséről.

134 Péczely Attila 1954. szeptember 7-én kelt jelentése szerint például Hahóton, Zalaszentbalázson, Pölöskefőn, Zalasabarban, Nagyradán.

135 Szabó Miklós 1954. január 18-án kelt jelentése.

136 Kerényi György: „Párosító dalok”, *Új Zenei Szemle* 5/10. (1954. október 1.), 24–27.

137 Kerényi egyik jelentése szerint a Csoport fali tábláján hirdették a részvételi lehetőséget a szóban forgó útra. Kerényi György datálatlan jelentése 1956. szeptember 22–25. közötti gyűjtéséről.

138 Kerényi György 1953. november 20-án kelt jelentése.

139 Nemesgulács, Döbröce, Nagygörbő, Kisgörbő, Vindornyaszőlős, Vindornyalak, Csabrendek, Gyepükaján, Káptalanfa, Nemeshany, Gógánfa, Ukk, Hetyefő, Rigács, Rezi, Zalagyörmöre, Zalaerdőd, Zalasántó, Szigliget, Badacsonytomaj.

140 Kerényi György 1961. január 9-én kelt jelentése.

141 A jelentések mellett ld. Vikár László: „Karádi aratódalok”. In: *Zenatudományi Dolgozatok* 1987. Szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1987, 171–182., ide: 172–173.; Tari Lujza: „Szomjas-Schiffert György (1910–2004) népzenekutatói életútja”. In: *Zenatudományi Dolgozatok* 2010. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2011, 325–354., ide: 331–333.

kevés, egy-három település teljességre törekvő feltárására fókuszált, és hatalmas anyagot, egy-egy alkalommal olykor kétszáznál is több dallamot vett fel.¹⁴² Gyűjtőmunkájában kiemelkedő helyet foglalt el a Dél-Dunántúlon letelepített bukovinai székelyek népzeneje, amelyről monográfiát is tervezett.¹⁴³ Az 1941-ben Bácskába telepített, majd 1945-46 folyamán Tolna és Baranya megyei, német lakosságú községekbe csoportosan költöztetett bukovinaiak és kisebb számú moldvaiak körében még rögzíthető néphagyomány értékét a magyar néprajzkutatás hamar felismerte. A Néptudományi Intézet lényegében azonnal megkezdte a gyűjtést, és bár az intézmény 1949-es bezárásával ez a munka megszakadt,¹⁴⁴ az 1951-ben alapított Népművészeti Intézet részletesen feltárta az áttelepült bukovinai székelyek hagyományait,¹⁴⁵ Lajtha László népzene kutató csoportja pedig a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályával együttműködésben készített velük hangfelvételeket.¹⁴⁶

Az akadémiai műhely azután kezdett módszeres gyűjtéseket végezni a Magyarországra került bukovinaiak között, miután 1952. december 16-án, a Kodály 70. születésnapja alkalmából az Erkel Színházban tartott ünnepségen fellépett az istensegítsi származású, ekkor már a Tolna megyei Majoson lakó Lőrincz Antalné Nyisztor Márta, Kodály 1914-es bukovinai gyűjtésének egyik énekesé.¹⁴⁷ December 20-án Kodály Kertész Gyulával együtt három dróttkeercsnyi felvételt készített vele az Akadémián.¹⁴⁸ A zombori születésű és a második világháborúig a Délvidéken működő Kiss Lajos, aki 1945 előtt, jugoszláviai lakosként az Al-Duna környékére a 19. század végén telepített bukovinai székelyek között is kutatott, 1953 januárjától rendszeres helyszíni gyűjtéseket végzett.¹⁴⁹ Az ötvenes években a *Lakodalom* című kötetbe való bukovinai anyag mellett e népcsoportnak lényegében a teljes zenéjét, táncéletét, egy-egy kiváló énekesnek pedig egész dalkészletét meg akarta örökíteni. Ennek érdekében újból és újból visszatért a Dél-Dunántúlra,

142 Kiss Lajos és Kertész Gyula datálatlan jelentése szerint 1953. szeptember 4–8. között 217 dallamot vettek magnetofonra a Szakmár-Keserőteleken, Szakmár-Részteleken, Felsőereken, Kalocsán és Foktón végzett gyűjtésen, részben Kiss Lajos korábbi gyűjtései alapján. Ld. továbbá a ZTI_D_120–127 felvételeket.

143 Bognóczy Géza és Kiss Lajos 1954. augusztus 9-én kelt jelentése. Ld. továbbá Kiss Lajos: „A bukovinai székelyek tánczenéje”. In: *Táncstudományi Tanulmányok*. Szerk. Morvay Péter. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1958, 61–88.

144 Morvay Péter: „A népi tánc-kutatás két esztendeje”, *Ethnographia* 60. (1949), 387–393., ide: 391.

145 Martin György: „Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről”, *Ethnographia* 76/2. (1965), 251–259.

146 Gr 126–146 és Gr 194–216 hangfelvételek. Ld. Rajeczky Benjamin–Vargyas Lajos: „Zenetudományi munka a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán”, *Új Zenei Szemle* 4/4. (1953. április), 23–26., ide: 24–25.

147 [Szerző nélkül]: „A Magyar Néprajzi Társaság ünnepi ülése Kodály Zoltán 70-ik születésnapja alkalmából”, *Ethnographia* 64. (1953), 393–395., ide: 395.

148 ZTI_D_62–64 Webster-féle dróttkeercsre rögzített felvételek. Énekelt özv. Lőrincz Antalné Nyisztor Márta (70), Istensegíts (Bukovina). Felvétel helye: Budapest, MTA. Gyűjtő: Kodály Zoltán, Kertész Gyula.

149 Kiss Lajos–Bodor Anikó: *Az aldunai székelyek dallamai*. Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1984, 3.

olyan újonnan felmerülő témákban folytatva a gyűjtést, mint a sirató, virrasztók, hangszeres zene. Bár tervezett monográfiája nem valósult meg, a az akadémiai népzenei gyűjtemény Hungaricana adatbázisa mintegy 2400 Bukovinához kötődő dallamadatát tartalmazza ebből az időszakból.

Az Erdélyből és a Felvidékről Magyarországra menekültek, telepítettek körében való gyűjtés szintén olyan anyagot ígért, amelyhez a gyűjtők egyelőre nem juthattak más módon. 1954-től elsősorban Lévainé Gábor Judit volt az, aki szisztematikusan bejárta a Budapest környéki, eredetileg német lakosságú községeket, ahol erdélyiek és felvidékiek lakhattak. Míg azonban a bukovinai falvak lakói közül sokakat Magyarországon is egy helyre telepítettek le, Erdélyből és a Felvidékről nem koncentráltan érkeztek, hanem különböző magyarországi településekre kerültek. Lévainé szerint Perbálra például 34 községből települtek át,¹⁵⁰ Budaörsön pedig egyetlen alkalommal 16 különböző településről származó énekestől gyűjtött.¹⁵¹ Így nem érvényesülhetett a közösség kontrollja, hagyománymegtartó ereje, és hamar elkezdődött az emlékezet kopása.¹⁵² Tolnába került felvidékiek maguk is bevallották, hogy az új környezetben szégyellik hagyományos dalaikat.¹⁵³ Kivételes az olyan adat, mint az 1960-ban gyűjtött magyarói névnapköszöntő, amely az énekesek akkori lakhelyén, Törökbálinton is funkcióban élt.¹⁵⁴ Ezzel együtt a kutatóknak az áttelepültek között alkalmuk nyílt a díszített erdélyi előadásmód rögzítésére, és bizonyos, korábban kevés adattal gyűjtött dallamok újabb példáit is magnetofonra vehették. Az 1959-ben Torbágyon, a gyergyóremetei Laczkó Angi Józsefné által énekelt „Asszonyok, asszonyok, hogy legyenek társatok...” kezdetű dalnak¹⁵⁵ például korábban csak két teljes adatát ismerték, Bartók gyűjtéséből. E gyűjtési alkalom különösen értékes eredményeit azzal magyarázták, hogy a Torbágyra került Csík megyei telepések között kivételes módon idősek is voltak.¹⁵⁶

„Hány jó énekes öreg ember halhat meg egy évben Magyarországon, anélkül, hogy dalkincsét feljegyezhetjük volna!”¹⁵⁷ – sóhajtott fel Lévainé nagymarosi gyűjtőútja után, tapasztalva, hogy a legkülönbözőbb helyekről származó idős adatközlői fél év alatt mennyit felejtettek. Az egy-egy településre visszatérő gyűjtők számára az évek során kézzelfoghatóvá vált, ahogyan az idős énekesek beteg-

150 Lévainé Gábor Judit 1954. december 14-én kelt jelentése.

151 Endrőd (Békés), Bánd (Maros-Torda), Madaras (Maros-Torda), Debrecen (Hajdú-Bihar), Pered (Pozsony), Csíkjenőfalva (Csík), Nagyenyed (Alsó-Fehér), Detta (Temes), Kisújfalu (Esztergom), Kisfalud (Sopron), Gyulaháza (Szabolcs), Bölön (Háromszék), Jászfalu (Nyitra), Valkány (Temes), Karácsonfalva (Torontál), Csanádfelső [=Magyarcsanád] (Csanád). Lévainé Gábor Judit 1955. június 13-án kelt jelentése.

152 Lévainé Gábor Judit 1959. június 18-án, illetve 1960. január 18-án kelt jelentései.

153 Kertész Gyula 1957. május 15-én kelt jelentése.

154 Lévainé Gábor Judit 1960. január 18-án kelt jelentése. Ld. „Kelj fel István, ne aludjál.” Magyaró, Disznajó (Maros-Torda). Gyűjtés helye: Törökbálint. Énekelt Varga József (52), Varga Józsefné Vita Rozália (45). Gyűjtő: Lévainé Gábor Judit, 1960. január 17. ZTI_Mg_01055A.

155 Gyergyóremete (Csík), gyűjtés helye Torbágy (Pest). 1959. február 22. Gyűjtő: Kerényi György, Lévainé Gábor Judit. ZTI_Mg_00919A.

156 Kerényi György 1959. február 23-án kelt jelentése.

157 Lévainé Gábor Judit 1955. október 31-én kelt jelentése.

ségével, halálával évről évre tűntek el a régi hagyomány nyomai. Az áttelepültek és az őket időnként látogató rokonaik révén azt is érzékelték, hogy a régi dallamokat Erdélyben is egyre kevésbé tudták.¹⁵⁸ Habár a részben még élő szokásdallamok, játékdalok rögzítése, újabb és újabb jelenségek részletes vizsgálata addig nem ismert gazdag anyagot hozott, és pótolhatatlan tapasztalatot és élményt jelentett a kezdő gyűjtők számára, a már a háború előtt, a nyelvterület peremvidékein is gyűjtők egy-egy megnyilvánulásából kitűnik, hogy az 1950-es évek Magyarországon gyűjtött népzene egyre inkább csak emléke volt a korábban virágzó hagyománynak. E megnyilvánulásokra részben az 1956 őszétől lehetővé váló határon túli – szlavóniai és felvidéki – gyűjtőutak adtak alkalmat, amelyek során a gyűjtők egy tovább megőrzött hagyománnyal találkozhattak.¹⁵⁹ A jelentésekben mindig tartózkodó, tényszerű Kiss Lajos csak kivételesen ragadtatta magát olyan kijelentésekre, mint szlavóniai beszámolójában: „Páratlanul érdekes ősi népszokások, hiedelmek világa tárul fel a kutató előtt; a zenei anyag archaikus, sokszor szinte zord szépsége, a nyelv patinás ötvözte csodálatos élménnyé varázsolja a gyűjtést.”¹⁶⁰ Kiss örömmel tapasztalta azt is, hogy az ekkorra elhunyt, pótolhatatlannak vélt idős adatközlők dalait szinte kivétel nélkül fel tudta venni más, korábban még nem ismert énekesektől. A barkó-vidéken szintén a Magyarországon fennmaradt hagyománynál értékesebbnek ítélt anyag – egyöntetűen énekelt régi és új stílusú dalok – elevenen élő voltát, a fiatalok által is jól tudott régi balladák, dalok jelenlétét emelte ki.¹⁶¹

Olykor a Magyarországon élő nemzetiségek hagyományával összevetve is alulmaradni látszott a magyar népzene helyzete. Vonzó volt az elmaradott körülmények között élő cigányság még kevésbé feltárt zenéje, annak élő és változó volta.¹⁶² Meglepőbb, hogy a gyűjtők az ez időszak kezdetén nem vizsgált német nemzetiség zenéjében is tapasztaltak hasonlót. Kerényi erre is utalt párhuzamként 1957-ben, miután Borsai Ilona felhívta a figyelmét a szlovák-magyar lakosságú Mátraszentistván zenei értékeire: „Egy elzártnak tekinthető kisebbség énekében még közepkorinak tekinthető, rituális jellegű előadásmódot tartott életben, olyasvalamit, ami csak a régi székelység vagy a magyarországi német kisebbségek dallamaiban és ének módjában volt eddig ismeretes.”¹⁶³ Ezt tükrözi utolsó idézetünk, Kerényi

158 Lévainé Gábor Judit 1955. augusztus 25-én kelt jelentése.

159 Vikár László 1956 szeptemberében és 1958. május-júniusban a régi Nyitra megyében, Kiss Lajos 1957 szeptemberében, valamint 1958. január–februárban Szlavóniában, 1958. október–novemberben Csehszlovákiában, Szomjas-Schiffert György 1957. október–novemberben, valamint 1958 novemberében a Csallóközben gyűjtött. Ld. még Vikár László: „Népdalgyűjtés Nyitrában”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 12. (1958), 415–427.; Kiss Lajos: „A szlavóniai magyar népsziget népzeneje”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 14. (1959), 269–311.; Szomjas-Schiffert György: „Csallóközi népzene gyűjtés”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 13. (1958), 215–245.

160 Kiss Lajos 1957. szeptember 18-án kelt jelentése.

161 Kiss Lajos 1958. december 5-én kelt jelentése.

162 Erre többek között Volgy István is utal 1957. január 7-én kelt jelentésében.

163 Kerényi György 1957. december 12-én kelt jelentése.

néhány héttel korábbi élménye is, amely érezhetően nagy hatást gyakorolt rá. A gyakorlatias és a jelentésekben jellemzően ironikus hangot megütő népzene kutató váratlanul meghatott hangon számolt be leányvári gyűjtéséről, és érzékletesen fejtette ki a határon túlról áttelepült magyarok már feledni kezdett dalainak és a helyi németiség szervesen megőrzött hagyományának ellentétét. A felvidéki telepeseiktől szerzett kevés adat és az erdélyi származásúak eredménytelen felkeresése után egy erdélyi asszony – meglepetésükre – egy idős sváb asszonyhoz küldte őket. „S itt végre, a magyar faluban, erdélyi és felvidéki telepések között egy idegen anyanyelvű asszony házában először érezzük úgy magunkat, mintha rátaláltunk volna arra, amit kerestünk. Ez a látogatás ízelítőt adott valami csodálatos élményből: felvillant a régi énekes népélet boldogságának, szépségének egy késő sugára. Pedig időnknek már végére értünk. Csak egy újévi köszöntőt hallgathattunk meg. De milyen különbség van ének és ének között! Szép volt a reggel hallott tardoskeddi párosító is. De azok azt a feledés kallódó emlékei közül hozták elő, mint idejét múlt semmiséget. Ez a németül éneklő asszony azonban tudatában volt éneke szépségének, meghatott, kissé ünnepélyes hangjában benne érződött a múltnak élő arca, szívdobogása. Nyilván ilyen élményünk volna, ha székelyeket telepítettek volna nagyobb tömegben egy helyre... Kár, hogy nem így történt!”¹⁶⁴

IRODALOMJEGYZÉK

- Andrásfalvy Bertalan: „Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire”. In: *Martin György emlékezete*, 41–48.
- Bartók Béla: „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t? A zenei folklore törvénykönyve”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 275–289.
- Bartók Béla írásai, 3. *Írások a népzenéről és a népzene kutatásról*, I. Közr. Lampert Vera, lektorálta és szerk. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica Budapest, 1999.
- Bóka László: „A Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály munkája 1956-57-ben”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 12. (1958), 1–22.
- A debreceni négyévfolyamú női felső kereskedelmi iskola és a vele kapcsolatos internátus értesítője az 1925–26. iskolai évről*. Szerk. Révész Vilmos. Debrecen: Sz. Kir. Város és a Tiszántúli Református Egyházkerület Könyvnyomda-vállalata, 1926.
- Debrecen szabad királyi város zeneiskolájának évkönyve az 1933–34. tanévről*. Szerk. Baranyi János. Debrecen: Városi Nyomda, 1934.
- Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi tanulmányok, I.).
- Kerényi György: „Kodály is gyűjtött láncdalt”, *Magyar Nemzet* 34/1. (1978. január 1.), 11.
- Kerényi György: *Magyar énekes népszokások*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Kerényi György: „A magyar népdallamok teljes gyűjteménye”, *Énekszó* 7/4. (1940. február 1.), 700–701.

164 Kerényi György 1957. október 21-én kelt jelentése.

- Kerényi György: „'Megy a kosár'”. In: Kodály Zoltán 75. születésnapjára, 445–460.
- Kerényi, György: „The Melody Core of Ushering in Summer in Transdanubia (Hungary)”, *Studia Musicologica* 3/1–4. (1962); kötetben: *Zoltano Kodály Octogenario Sacrum*, 181–214. <https://doi.org/10.2307/901641>
- Kerényi György: „Párosító dalok”, *Új Zenei Szemle* 5/10. (1954. október 1.), 24–27.
- Kertész Gyula: „A népdal gépi felvétele”. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*, 659–662.
- Kiss Lajos: „A bukovinai székelyek tánczenéje”. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, 61–88.
- Kiss Lajos: „A szlavóniai magyar népsziget népzeneje”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 14. (1959), 269–311.
- Kiss Lajos: „A tánczene gyűjtés problémáiról”. In: *Táncművészeti Értesítő* 1956, 59–65.
- Kiss Lajos: „Válasz Rajeczky Benjaminnak A Magyar Népzene Tára III/A és III/B kötetére írt bírálatára”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 11. (1957), 355–361.
- Kiss Lajos–Bodor Anikó: *Az aldunai székelyek dallamai*. Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1984.
- Kodály Zoltán: „Előszó”. In: *A Magyar Népzene Tára*, V., 7–9.
- Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957 (Zenetudományi tanulmányok, VI.).
- Lévainé Gábor Judit: „Komatál. A barátságkötés és ennek változatai az énekes népszokások között”, *Ethnographia* 74. (1963), 230–260.
- Lugossy Emma: „A táncok rendje”. In: *A Magyar Népzene Tára*, III/B, 417–578.
- A Magyar Népzene Tára*, I.: *Gyermekjátékok*. S. a. r. Kerényi György, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Zeneműkiadó, 1951.
- A Magyar Népzene Tára*, II.: *Jeles napok*. S. a. r. Kerényi György, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.
- A Magyar Népzene Tára*, III/A.: *Lakodalom*. S. a. r. Kiss Lajos, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955.
- A Magyar Népzene Tára*, III/B.: *Lakodalom*. S. a. r. Kiss Lajos, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956.
- A Magyar Népzene Tára*, IV.: *Párosítók*. S. a. r. Kerényi György, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- A Magyar Népzene Tára*, V.: *Síratók – Laments*. S. a. r. Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin, sorozatszerk. Bartók Béla–Kodály Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- Martin György: „Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről”, *Ethnographia* 76/2. (1965), 251–259.
- Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára. Szerk. Felföldi László. Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1993.
- Morvay Péter: „A népi tánc-kutatás két esztendeje”, *Ethnographia* 60. (1949), 387–393.
- Rajeczky Benjamin: „Síratógyűjtés Bodonyban”, *Néprajzi Értesítő* 37. (1955) 167–179.
- Rajeczky Benjamin–Vargyas Lajos: „Zenetudományi munka a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán”, *Új Zenei Szemle*, 4/4. (1953. április), 23–26.
- Richter Pál: „A 200 éves Magyar Tudományos Akadémia és a népzene kutatás”, *Magyar Tudomány* 186/2. (2025. február), 245–255. <https://doi.org/10.1556/2065.186.2025.2.4>

- Sárosi Bálint: „Kerényi György (1902–1986)”, *Ethnographia* 99. (1988), 416–419.
- Szabó Andorné: „Lányok vasárnapja a Karancs környékén”, *Néprajzi Közlemények* 2/3–4. (1957), 254–257.
- Szabó Andorné: „Libaőrző mondókák, dalok, játékok”, *Néprajzi Közlemények* 2/3–4. (1957), 248–253.
- Szabó Andorné Szojka Anna: „Cserhát környéki sirató”, *Ethnographia* 69. (1958), 619–623.
- Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.
- [Szerző nélkül.]: „Gyászrovat”, *Debreceni Ujság* 45/176. (1941. augusztus 3.), 12.
- [Szerző nélkül.]: „Az Írók és Zeneszerzők Egyesülete”, *Új Magyarország* 2/86. (1935. április 14.), 23.
- [Szerző nélkül.]: „A Magyar Néprajzi Társaság ünnepi ülése Kodály Zoltán 70-ik születésnapja alkalmából”, *Ethnographia* 64. (1953), 393–395.
- [Szerző nélkül.]: „A Népzene kutató Csoport 1955-ben végzett munkája”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 9/1–2. (1956), 168–169.
- [Szerző nélkül.]: „Az osztályvezetőség jelentése”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 20. (1963), 145–170.
- [Szerző nélkül.]: „A Zeneiskola kibővíti zene ovodáját”, *Tiszántúli Néplap* 6/21. (1949. január 26.), 4.
- Szomjas-Schiffert György: „Csallóközi népzene gyűjtés”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 13. (1958), 215–245.
- Szőkéné Károlyi Annamária–Balázs Béláné (szerk.): „A népzene- és néptánc kutató részlegek munkatársai”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 2003 I., 8–10.
- Táncművészeti Értesítő* 1956. Szerk. Vályi Rózs. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1956.
- Tánc tudományi Tanulmányok*. Szerk. Morvay Péter. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1958.
- Tari Lujza: „Népzene kutató intézményes keretek között: az első évek és a korabeli szaksajtó”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 2003 I., 187–210.
- Tari Lujza: „Rajeczky Benjamin Heves megyei népzene gyűjtései I. Átány és Bodony”, *Agria XXXI–XXXII. Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve*. Szerk. Petercsák Tivadar–Szabó J. József. Eger: Dobó István Vármúzeum, 1996, 333–370.
- Tari Lujza: „Szomjas-Schiffert György (1910–2004) népzene kutatói életútja”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 2010, 325–354.
- Vikár László: „Karádi aratódalok”. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 1987, 171–182.
- Vikár László: „Népdalgyűjtés Nyitrában”. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, 12. (1958), 415–427.
- Zenetudományi Dolgozatok* 1987. Szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1987.
- Zenetudományi Dolgozatok* 2003 I. Szerk. Richter Pál–Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2003.
- Zenetudományi Dolgozatok* 2010. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011.
- Zoltano Kodály *Octogenario Sacrum*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

AN OVERVIEW OF MUSICOLOGICAL FOLKMUSIC COLLECTING IN 1950S HUNGARY

Institutional work on the scholarly edition of Hungarian folk melodies began in 1934 at the Hungarian Academy of Sciences under the direction of Béla Bartók. After the Second World War it was revived by Zoltán Kodály, and in 1953 an independent research group was established. During the 1950s the Folk Music Research Group, led by Kodály, regarded large-scale field collection as its primary task alongside editing the volumes of the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. Although significant social transformation took place by the end of the decade, and the period was marked by a politically charged and ideologically constrained environment, this new wave of collecting enabled scholars to assess how folk music traditions had survived in Hungary after the war, what new data could be gathered from earlier collection sites, and where new fieldwork was still possible. Collectors were still able to document living customs, various custom-related songs including laments, pairing songs, and children's songs, and – thanks in part to the tape recorder, which at the time was a new and innovative tool – record a vast number of melodies preserved in the memories of elderly informants. This study examines the folk music collecting activities of the 1950s primarily through the previously unexplored fieldwork reports of the Folk Music Research Group. These documents provide vivid new source material for understanding the aims, methods, circumstances, and practical challenges of the period's fieldwork. The study outlines the methodological characteristics, limitations, and results of these collections and provides an overview of the main research directions of the era.

Kata Riskó (1985) PhD, is a musicologist and ethnomusicologist. Since 2012 she has been working as a researcher in the Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research of the Institute for Musicology RCH, Budapest; in 2026 she became a senior research fellow and head of department. Her research interests include the historical and comparative study of Hungarian folk music, the research history of Hungarian ethnomusicology, the relationship between folk music, popular music, and art music in the compositions of Haydn, Liszt, Erkel, Brahms and Bartók, and Gypsy music. She has won the Zoltán Kodály Musicology Fellowship three times, the New National Excellence Programme Fellowship in 2017, and since 2023 her research has been supported by the János Bolyai Research Scholarship.

Richter Pál

ÚTBAN A REMETELÉT FELÉ?*

A magyar népzene kutatás szerepe és jelenléte a tudományág nemzetközi szervezetében

ÖSSZEFOGLALÁS

A Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) Kodály Zoltán elnöksége alatt (1961–1967) öt nemzetközi konferenciát tartott, amelyeken mindegyik alkalommal magyar delegáltak is részt vettek. Maga Kodály három konferencián tudott személyesen jelen lenni. A konferenciák témái, amelyek megformálásában, kiválasztásában és megfogalmazásában az elnöknek is szerepe volt, erőteljesen kapcsolódtak a magyar népzene kutatás főbb feladataihoz, célkitűzéseihez, úgymint a vokális és a hangszeres stílusok elemzéséhez, a néptáncokhoz és zenéjükhez, a zenei alapú rendszerezéshez (amely egyúttal a budapesti konferencia témája is volt), valamint a népzene és zenetörténet kapcsolatához. Joggal jelenthetjük ki, hogy ebben az időben a nemzetközi népzene kutatás egyik csúcspontja volt, kutatóműhelye Magyarországon, Budapesten volt. Ezt követően a magyar etnomuzikológiai kutatások veszítettek meghatározó szerepükből, és a magyar kutatók jelenléte, súlya is csökkent a nemzetközi szinten. A változásnak ezt az irányát a zenetörténeti és a népzene kutatások egy intézménybe történő összevonása sem fordította meg 1974-et követően. Kívülről szemlélve úgy tűnhetett, egyfajta remetelétbe zárkozott a magyar szakma, annak ellenére, hogy komoly, nagy vállalásokat tudhatott magáénak, és többen fáradságot nem kímélve igyekeztek a nemzetközi fórumokon mindezt láthatóvá tenni. Több mint fél évszázad elteltével a kedvezőtlen folyamat hátterének feltárása, elemzése a magyar népzene kutatás jövője szempontjából szükséges, de természetesen nem elégséges feladat.

Kulcsszavak: Nemzetközi Népzenei Tanács, A Hagyományos Zene Nemzetközi Tanácsa, Zene és Tánc Hagyományok Nemzetközi Tanácsa, IFMC, ICTM, ICTMD, Zenetudományi Intézet, népzene kutatás, Kodály Zoltán

Somfai László emlékére

Minden szervezeti összevonás feszültségekkel jár, az eredményt tekintve pedig egyaránt jelentkeznek előnyök és hátrányok. Így volt ez 2012-ben is, amikor a Zenetudományi Intézet függetlenségét szüntették meg, és szándéka ellenére egy kutatóközpont tagintézeteként működhetett tovább, és hasonlóképpen 50 évvel ezelőtt is, amikor az addig önálló MTA Népzene kutató Csoportot olvasztották be

* A Zenetudományi Intézet fennállásának 50. évfordulója alkalmából rendezett konferencián 2024. április 12-én a Zenetudományi Intézetben elhangzott *Útban a remetelét felé? Népzene kutatás a Zenetudományi Intézetben* című előadás kibővített változata. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

a Zenetudományi Intézetbe.¹ Az elmúlt 12-13 év tapasztalatai alapján elmondható, hogy a legjobban érezhető hátrány az intézményi hierarchiában az eggyel alsóbb szintre kerülés, az adott terület, tudományág önálló láthatóságának, képviselőinek a nehezebbé válása, az esetleges kiszolgáltatottság a felsőbb intézményi szintnek. Kétségtől elvonulást pedig a nagyobb szervezet tehetetlensége, ezáltal a kutatóműhely létezésének megnövekedett védettsége, az erőteljesebb érdekképviselő a nagyobb intézmény teljességét tekintve, és mai korunkban a jobb pályázati lehetőségek. Az 50 éve lezajlott egyesítés körülményeiről, időzítéséről, folyamatairól, viszontagságairól már többször hallottunk és több helyen olvashatunk is,² így jelen tanulmány sokkal inkább a népzene kutatás, az etnomuzikológia mint tudományág, ezen belül a magyar kutatás alakulását, helyzetét vázolja a népzene, illetve hagyományos zene nemzetközi szervezetén belüli tevékenységének tükrében.³ A címben szereplő remetelét a nemzetközi tendenciák és a magyar kutatás lehetőségei között meglévő ellentmondásokra, feszültségekre, veszélyre, és nem egyes kutatások, vagy kutatók szerepére utal.

A Nemzetközi Népzenei Tanács (International Folk Music Council – IFMC) Kodály Zoltán elnöksége alatt (1961–1967) öt nemzetközi konferenciát tartott, amelyeken mindegyik alkalommal magyar delegált vagy delegáltak is részt vettek.⁴ Maga Kodály három konferencián tudott személyesen jelen lenni. Korábban, még 1956-ban az IFMC trossingeni konferenciáját levélben köszöntötte, amelyben általánosságban hangsúlyozta a népzene fontosságát és erőit.⁵

1 1974-ben a Magyar Tudományos Akadémia összevonta korábbi zenetudományi kutatóhelyeit, a Népzene-kutató Csoportot és a Bartók Archivumból kibővült Zenetudományi Intézetet: az MTA Népzene-kutató Csoport elvesztette önállóságát, beolvastották az MTA Zenetudományi Intézetbe, a kisebb létszámú intézménybe a nagyobb létszámút. Így jött létre a 2011 végéig önálló intézményként, 2012 óta pedig tagintézményként működő, a zenetudomány számos területét a magyar nyelvterületen egyedülállóan művelő Zenetudományi Intézet. Az MTA elnökének kezdeményezésére és a közgyűlés jóváhagyásával a kutatóhálózatot 2012. január 1-vel átszervezték, az önálló intézeteket kutatóközpontokba vonták össze, így a Zenetudományi Intézet is, elvesztve önállóságát, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont (BTK) tagintézeteként működött tovább. Ld. Fodor Pál: „A Bölcsészettudományi Kutatóközpont rövid története, 2011–2020”. In: *A változás állandósága. Humán tudományi kutatások a Bölcsészettudományi Kutatóközpontban 2012–2025. Köszöntő kötet* Balogh Balázs 60. születésnapjára. Szerk. Borsos Balázs, Molnár Antal. Budapest: ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja, 2026, 13–47., ide: 15–17; Richter Pál: *Zenetudomány és intézete*, uo., 273–303., ide: 280.

2 Az összevonásról és előzményeiről: Tallián Tibor: *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének rövid története*, https://www.zti.hu/files/zti/MTA_ZTI_Tortenete.pdf (2001, utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.), 6–8.; Richter Pál: „A 200 éves Magyar Tudományos Akadémia és a népzene kutatás”. *Magyar Tudomány*, 186/2. (2025), 245–255., ide: 252–253. DOI: 10.1556/2065.186.2025.2.4; uő: *Zenetudomány és intézete*, 279–280.

3 A Zenetudományi Intézet műhelyeinek, osztályainak munkájáról: Richter Pál: *Zenetudomány és intézete*, 288–295.

4 A nemzetközi szervezet IFMC, majd ICTM konferenciáinak listáját ld. az 1. Függelékben. A lista összeállítása a szervezet hivatalos értesítői (Bulletin) alapján történt: *Bulletin of the International Folk Music Council*, <https://ictmusic.org/publications/bulletin-ictmd/past-issues> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

5 Az eredeti német nyelvű köszöntő: *Bulletin*, 1956/10, 6–7. Magyarul: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közl. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2008,

Elnöksége alatt Kodálynak már meghatározó szerepe volt a konferenciátémák kialakításában, megfogalmazásában és kijelölésében, így azok erőteljesen kapcsolódtak a magyar, de éppúgy az akkori nemzetközi szintén folyó népzene kutatás főbb feladataihoz, célkitűzéseihez, úgymint a vokális és a hangszeres stílusok elemzéséhez, a néptáncokhoz és zenéjükhöz, a zenei alapú rendszerezéshez (amely egyúttal a budapesti konferencia témája is volt), valamint a népzene és zenetörténet kapcsolatához. Joggal jelenthetjük ki, hogy ebben az időben a nemzetközi népzene kutatás egyik csúcspontja, kutatóközpontja Magyarországon, Budapesten működött. Ezt mutatja a nemzetközi szervezetben való hangsúlyos részvétel is. Lajtha László az IFMC megalakulásától, 1947-től kezdve egészen haláláig, 1963-ig az igazgatótanács (Executive Board – EB) tagja volt. A nemzetek sorában Magyarország volt a negyedik, amelynek Nemzeti Bizottsága (National Committee) alakult (1951 Hollandia, 1952 Jugoszlávia, 1955 Németország, 1956 Magyarország), amelyet az 1956-ban Trossingenben (Németország) rendezett konferencián Kodály levelének felolvasását követően fogadtak el nagy tetszésnyilvánítással.

Engem ért a megtisztelő feladat tájékoztatni Önöket, hogy megalakult a Nemzetközi Népzenei Tanács Magyar Nemzeti Bizottsága, amelynek elnökévé engem választottak meg. Bizottságunk életre hívásának célja, hogy erősítsük a magyar népzennel foglalkozók részvételét a Nemzetközi Tanács munkájában, és ezáltal szélesítsük a magyar népzene nemzetközi kapcsolatait. Nemzeti Bizottságunk az IFMC korábbi egyéni tagjai mellett magába foglalja a népzeneben érintett legfontosabb intézmények képviselőit, mint a Zeneakadémia, a Népművészeti Intézet, a Néprajzi Múzeum, a Magyar Rádió, a Tudományos Akadémia, a Kultúrkapcsolatok Intézete, a Magyar Zeneművészek Szövetsége és a Táncművészek Szövetsége. Ebből eredően határozott kívánságunk, hogy a Magyar Nemzeti Bizottságot a Nemzetközi Népzenei Tanács hivatalos tagjának ismerjék el. A [Magyar] Nemzeti Bizottság tagjainak részletes jegyzékét egy későbbi időpontban juttatjuk el.⁶

391. Ehhez lásd: Richter Pál: „'Ha ló nincs, a számár is jó'. Kodály Zoltán és a Nemzetközi Népzenei Tanács elnöki tisztsége (1961–1967)”. *Magyar Zene* 62/2. (2024. május), 204–212., ide: 205.

6 „I have the honour to inform you that in order to extend the participation of the cultivators of Hungarian folk music in the work of the International Folk Music Council and thus to broaden the international relations of Hungarian folk music, a Hungarian National Committee of the International Folk Music Council has been formed, of which I have been elected president. The National Committee includes, in addition to former individual members of the International Folk Music Council, the representatives of the most important institutions concerned with folk music, such as the Academy of Music, the Institute of Folk Art, the Ethnographical Museum, the Hungarian Radio, the Academy of Sciences, the Institute of Cultural Relations, the Association of Hungarian Musicians and the Association of Dancers. It is our wish, therefore, that the Hungarian National Committee of the International Folk Music Council be acknowledged as a corporate member of the International Folk Music Council. We shall forward a detailed list of members of the National Committee at a later date.” *Bulletin*, 1956/10. Kodálynak az 1956-os trossingeni konferenciához szóló nyilatkozatát a Magyar Nemzeti Bizottság megalakulásáról a konferencia keretében tartott nyolcadik közgyűlésen olvasták fel és fogadták el (*Bulletin*, 1956/10., 15–16.). A szervezet 1957. augusztus 26-án Koppenhágában tartott kilencedik közgyűlésén az igazgatótanács beszámolója szerint felsorolták a nemzeti bizottságokat (*Bulletin*, 1957/9., 7.), ötödikként Kanada abban az évben hozta létre bizottságát.

Járdányi vett részt személyesen az eseményen, előadást is tartott, és továbbította Kodály kezdeményezését: az IFMC hasson oda, segítse elő, hogy a Bartók által még életében kiadásra előkészített román és szlovák gyűjteményét mihamarabb megjelentessék az USA-ban.⁷ Kodály a gyűjtemények minél előbbi kiadását nemcsak a magyar népzene kutatás, hanem az „összehasonlító zenefolklor” szempontjából nemzetközileg is nélkülözhetetlennek tartotta. Egy évvel később, a Koppenhágában tartott közgyűlésen Maud Karpeles titkár ez ügyben beszámolt arról, hogy a New-York-i Bartók-hagyaték vagyongazdálkodója úgy tájékoztatta, kiváló szakembereket bíztak meg Bartók török, román és szlovák gyűjteményének kiadásra előkészítésével.⁸ A török és román anyag tekintetében a munka gyakorlatilag elkészült, és amint a szlovákkal is végeznek, mindhárom gyűjteményt ki fogják adni.⁹ A vagyongazdálkodó, Bátor Viktor (1891–1967) ügyvéd által adott tájékoztatás inkább csak a kérdező megnyugtatól szolgálhatta, és nem igazán alapulhatott valós tényeken, legalábbis a gyűjtemények kiadásra való előkészítésének fokát illetően.¹⁰

Járdányi a trossingeni konferencián egyúttal felajánlotta, hogy az 1957. évi konferenciát Budapesten rendezzék. Ennek előkészítése érdekében még 1956. szeptember végén Budapestre látogatott a szervezet titkársága, és Kodállal és az IFMC Magyar Nemzeti Bizottságával sikeresen megtörténtek a szükséges egyeztetések.¹¹ Végül az októberi forradalom és az azt követő katonai események,

7 *Bulletin*, 1956/10., 16–17.

8 A román és a török gyűjteményt Benjamin Suchoff adta közre. A szlovák gyűjtemény gondozására Veress Sándort kérték fel: Dalos Anna: *Veress Sándor válogatott leveleinek közreadásáról* – előadás, Budapest: Zenetudományi Intézet, 2026. április 23. <https://zti.hu/hu/hirek-esemenyek/122-2026/1445-tudomanyos-forum-dalos-anna> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

9 *Bulletin*, 1957/9., 6. A gyűjtemények megvalósult kiadásai: román – *Rumanian Folk Music I–III*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967; szlovák – *Slovenské ľudové piesne, I–IV*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959, 1970, 2007, 2022; török – *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Princeton: Princeton University Press, 1976; (javított, átdolgozott kiadása: ed. Bartók Péter, Homosassa: Bartók Records, 2002; magyar kiadása: úő: Török népzene Kis-Ázsiából. Közr. Sipos János, Budapest: L'Harmattan BTK Zenetudományi Intézet, 2019).

10 A szlovák gyűjtésnek a támlapgyűjteménye volt az Egyesült Államokban, Bartók rajtuk készítette elő a közreadást, és csak „pizskozatnak” hívta őket, a hangfelvételek nem voltak ott. 1956-ban egyébként Csehszlovákiában már javában dolgozhattak a gyűjtemény 1959-ben megjelent első kötetén, ráadásul a Bartók által a Matica Slovenskának átadott teljes anyag birtokában, lejegyzésekkel és hangfelvételekkel. Viszont a szlovák kutatók feltehetően nem ismerték teljeskörűen Bartóknak az anyag elrendezésében, a tervezett közreadásnak a „pizskozatban” rögzített változtatásait, pontosításait, legalábbis a Maticával kötött ezirányú szerződés felmondását követően. Bartók 1923. október 29-én adta át a 248 fonográfhengert a hozzájuk tartozó támlapokkal együtt a Matica Slovenskának, ugyanakkor a gyűjtemény kiadásának kéziratán még tovább dolgozott. 1928. május 16-án kelt levelében tájékoztatta részletesen a szlovák felet, hogy végre sikerült befejeznie a gyűjtemény kéziratát, 1932. június 22-én, a kiadás vállalt határidejének lejártakor pedig megelégedve az addigi késlekedést, felmondta a szerződést. Ld. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zene-műkiadó, 1976, 301–302., 353–354., 437–445. Magyar részről kezdeményezték a „pizskozat” kiadását egy hatkötetes sorozatban, amelyből csak az első kötet látott napvilágot: *Szlovák népdalok. Bartók Béla Tót népdalok című gyűjteményének „pizskozata”*. Szerk. Sztakovics Erika, Käfer István, Szeged: Gerhardus, 2011.

11 *Bulletin*, 1957/9., 7.

a szovjet bevonulás miatt csak 1964-ben rendeztek Magyarországon konferenciát. A szervezet 17. konferenciája Budapesten (1964. augusztus 17–25.) nagy jelentőségű esemény volt szakmai és tudománypolitikai szempontból egyaránt, mintegy 30 országból több mint 250 résztvevővel.¹² Ráadásul azon a nyáron, június 16. és július 3. között tartották szintén Budapesten a Nemzetközi Zenepedagógiai Tanács (International Society for Music Education – ISME) 6. világkonferenciáját, amelyre több száz meghívott volt hivatalos.¹³ Az IFMC 1964. októberi hivatalos közlönyében a hazai résztvevők száma 76 fő volt a közreadott lista szerint, ami a szervezet történetében (amennyire a honlapon a konferenciaprogramok és Bulletinek alapján utána lehetett nézni) a második legmagasabb szám (az 1999-es hirosimai konferencián 93 japán előadó volt).¹⁴ A magyar zene- és népzenehatározói szakma szinte teljes létszámban jelen volt (lásd a 2. Függelékét). Az elhangzott előadások teljes terjedelmükben a *Studia Musicologica*-ban jelentek meg.¹⁵

A budapesti konferencia keretében, a témához kapcsolódva hívták életre a népzenei elemzéssel és rendszerezéssel foglalkozó munkacsoportot (Study Group of Analysis and Systematization of Folk Music, 1965–2005) is, amely egészen a rendszerváltozást követően, a 90-es évek elejéig volt aktív, utolsó dekádjában viszont már nem igazán működött, inkább csak névlegesen létezett.¹⁶ 1978-ban Debrecenben tartotta a munkacsoport a 7. szimpóziumát az MTA Zenetudományi Intézet meghívására. Az elhangzott előadásokat szintén a *Studia Musicologica*-ban közzétették.¹⁷ A munkacsoport egyik legfontosabb, legnagyobb tekintéllyel bíró

12 *Bulletin*, 1964/10., 3–9. Az 1964-es budapesti kongresszusra a magyar népzeneről áttekintést nyújtó mikrobarázdás lemezt adtak közre, gyűjtésekből összeválogatott hangfelvételekkel (*Hungarian Folk Music*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Qualiton, 1964, LPX 1187), valamint a konferenciáról egy film is készült (Richter Pál: „Ha ló nincs, a szamár is jó”..., 210.). A magyar népzenehatározatásról pedig egy erre a célra összeállított könyv tájékoztatta a külföldi vendégeket: *Folk Music Research in Hungary*. Resp. ed. Lajos Vargyas, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.

13 Kodály Zoltán: „Két zenei konferencia Budapesten”. In: uő: *Visszatekintés*, III., 128–129. A nemzetközi konferenciák korabeli jelentőségéről ld. László Szabolcs: „Világkörűli útra indul a Kodály-módszer. Két nemzetközi konferencia a kádári Magyarországon”, *Újkor.hu* 2024. 07. 27., <https://ujkor.hu/content/vilagkoruli-utra-indul-a-kodaly-modszer-nemzetkozi-konferencia-a-kadari-magyarorszagon> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.); uő: *Cold War Brokers. Hungarian-American Cultural Exchanges and Transnational Mobility, 1956–1989*. London: Bloomsbury Academic, 2026.

14 Ld. *Bulletin*, 1964/10, 5–7.; 35th ICTM Conference: 19–25 August 1999. List of Participants: <https://www.ictmusic.org/sites/default/files/documents/world%20conferences/other/1999%20ictm%20world%20conference%20participants.pdf> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

15 *Studia Musicologica* VII. Red. Zoltán Kodály, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

16 Általánosságban a megszűnt munkacsoportokról: Don Niles: „ICTM Study Groups: Origins and Issues”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music. Reflections on the First Seven Decades*. Eds. Svanibor Pettan, Naila Ceribašić, Don Niles. Ljubljana: University of Ljubljana Press and International Council for Traditional Music, 2022, 211–224., ide: 218–219. A népdalrendezéssel foglalkozó munkacsoport történetéről és működéséről ld. Oskár Elschek–Lydia Mikušova: „Publications, Studies, and Activities of ICTM Study Group on Analysis and Systematization of Folk Music”, *Yearbook for Traditional Music*, 23. (1991), 181–189.; Oskár Elschek: „Some Reflections Concerning the Study Group on Analysis and Systematization of Folk Music and Other Early Study Groups”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 392–395.

17 Ujfalussy József (szerk.): „Studiengruppe für Analyse und Systematisierung der Volksmusik (IFMC); Debrecen–1978”, *Studia Musicologica* 20/1–4. (1978), 213–379.

szereplője Oskár Elschek (1931–2026) volt. Budapesten fogalmazódott meg a történeti források fontossága, azok kutatása, és ennek megfelelően egy munkacsoport (Study Group on Historical Sources) megalakítása, amely kezdetben három témát átfogó bizottságként (Committee on Comparative and Historical Ethnomusicology) Erich Stockmann¹⁸ vezetésével, majd 1967-ben témánként külön munkacsoportokat alakítva kezdte meg munkáját. A történeti forrásokkal foglalkozó munkacsoport, melynek elnöke 1967–1988 között Rajeczky Benjamin volt, 1972-ben Magyarországon tartotta tanácskozását.¹⁹

Kodály halálát követően a magyar etnomuzikológiai kutatások veszítettek meghatározó szerepükből, és a magyar kutatók jelenléte, súlya is fokozatosan csökkent a nemzetközi szinten. Önmagában teljesen természetes, hogy kora nemzetközileg is egyik, ha nem a legnagyobb szaktekintélyének, szellemi vezetőjének távozásával az adott műhely jelentősége csökken. A Nemzetközi Népzenei Tanácsban (IFMC), majd 1981-től új nevén *A Hagyományos Zene Nemzetközi Tanácsa*ban (International Council for Traditional Music – ICTM) egészen 1991-ig volt magyar kutató – Sárosi Bálint – az igazgatótanácsban (EB), és a magyar nemzeti bizottság működése is folyamatos mind a mai napig.²⁰ Az 1967 utáni konferenciákon is majdnem mindig volt egy-két magyar résztvevő: Rajeczky Benjamin, Sárosi Bálint, Martin György, Vikár László és Szomjas-Schiffert György, a 80-as évek végétől Tari Lujza, Kovalcsik Katalin, Felföldi László, majd Sipos János. A nagy világkonferenciákon kívül a kisebb, tematikus, illetve munkacsoport-szimpóziumokon is részt vettek magyarok, illetve Magyarországra is szerveztek ilyen konferenciákat. 1973-ban Balatonalmádiban tartották a hangszerekkel foglalkozó munkacsoport tanácskozását,²¹ Martin György az 1976-ban Lengyelországban rendezett etnoko-reológiai értekezleten a leánykörtáncokról tartott előadást,²² 1989 szeptemberében Kovalcsik Katalin szervezésében a ZTI-ben fogadták az ICTM fiatal etnomuzikológusok csoportját.²³ A nemzeti bizottságunk beszámolóí alapján pedig a szakma, ha nem is minden évben, de megfelelő rendszerességgel tájékozódhatott a magyarországi kutatások helyzetéről, tematikájáról, publikációkról, de még Vikár László Montrealban és Dobszay László USA-ban 1971-ben adott több hónapos kurzusairól vagy Vargyas Lajos 1973-ban a Harvardon tartott előadásáról is.²⁴ A világkon-

18 Erich Stockmann (1926–2003), iskolateremtő német etnomuzikológus, organológus.

19 Susanne Ziegler-Ingrid Åkesson: „ICTM Study Group on Historical Sources”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 263–269. A magyarországi konferencia 16 előadása nyomtatásban is megjelent: *Studia Musicologica* 15. (1973), 3–320.

20 Az igazgatótanács (EB) magyar tagjai: Lajtha László (1947–1963), Rajeczky Benjamin (1967–1979), Sárosi Bálint (1978–1981 kooptált, 1981–1991). A Magyar Nemzeti Bizottság elnökei, illetve titkárai (Chairs/secretaries of Hungarian National Committee): Kodály Zoltán (1956–1961), Ádám Jenő (1961–1975) Vikár László (a titkári teendőket 1971-ben vette át Ádám Jenőtől, 1975–1995), Tari Lujza (1996–2007), Kovalcsik Katalin (2008–2012), Sipos János (2013–2020), Lipták Dániel (2020–).

21 *Bulletin*, 1973/10., 26.

22 *Bulletin*, 1977/11., 32.

23 *Bulletin*, 1989/10., 23–25.

24 *Bulletin*, 1971/10., 32–33.; 1973/10., 34.

ferenciák közül ki kell emelni az 1989-es, az ausztriai Schladmingban megrendezett eseményt, amelyen külön magyar ülésszakot szerveztek *Musikanten und Tänzer aus Ungarn* címmel.²⁵ A kutatók mellett tánc házas zenészek is tartottak előadást. A konferencia magyar résztvevői tizennégyen voltak, név szerint: Falvy Zoltán, Tari Lujza, Felföldi László, Szomjas-Schiffert György, Sárosi Bálint, Halmos István, Virágvölgyi Márta, Jánosi András, Konkoly Elemér, Halmos Béla, Juhász Zoltán, Paksa Katalin, Rudas Márta és Vavrincez András. Ebben az esetben persze érdemes figyelembe venni, hogy a kifejezetten magyar ülésszakot hányan hallgatták meg, mekkora közönsége volt, mert az ilyen jellegű paneloknál fennáll a veszély, hogy a téma túlzottan ország- vagy népspecifikus jellege miatt nem vált ki igazán széles érdeklődést a konferencia résztvevői körében, és elszigeteltté válik. A párhuzamosan zajló ülésszakok miatt ennek megvan az esélye.²⁶

A 90-es években és az ezredforduló idején még az Európában megtartott világkonferenciákon is viszonylag gyenge volt a magyar részvétel. 1993-ban Berlinben egyetlen magyar előadó sem volt, 1997-ben Nyitrán Felföldi László és Olsvai Imre egy szlovák kollégával szerepeltek együtt egy regionális érdeklődésű szekcióban, amelyet egy cseh kutató vezetett. Rajtuk kívül még Pintér István tartott a számítógépes népdallejegyzésekről előadást. 2005-ben Sheffieldben (Nagy-Britannia) Kovalcsik Katalin, Sipos János és Tari Lujza voltak jelen. A távoli helyeken rendezett konferenciákra pedig esetleges volt egy-egy magyar előadó számára, hogy el tudjon jutni (1999: Hiroshima – Japán, Kárpáti János; 2004: Fucsou és Csüancsou – Kína, Sipos János). 2007-ben azután a bécsi konferencián ismét nagyobb magyar jelenlét volt egy Tari Lujza által szervezett panelnek köszönhetően (Felföldi László, Kovalcsik Katalin, Lázár Katalin, Richter Pál, Szalay Olga, Tari Lujza), törökös témában Sipos János két előadást is tartott. Neki köszönhető, hogy 2006 februárjában a törökös nyelvű népek hagyományos zenéjének kutatására új munkacsoport alakult (*Study Group on Music of the Turkic-speaking World*), miután még a 2005-ös, Sheffieldben rendezett konferencián kezdeményezte a törökös nyelvű népek kultúrájával foglalkozó új műhely felállítását.²⁷ Ezt követően csak bő 10 év múlva, 2017-ben rendeztek ismét európai helyszínen, Limerickben (Írország) világösszejevetelt. Ezen Felföldi László és

25 Programme 1989 ictm world conference, 14., <https://ictmd.org/sites/default/files/documents/world%20conferences/programmes/programme%201989%20ictm%20world%20conference.pdf> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

26 Schladmingban kettő futott párhuzamosan. Az összesen nyolc előadásból álló, terjedelmes, kurrens magyar kutatásokról szóló és néptánczenei ülésszak alatt két egymást követő másik tematikáját is lehetett választani: *Music and Gender V.* (Zene és társadalmi nem V.), valamint egy nyilván nagy érdeklődést kiváltó, nemzetközi előadói gárdát felvonultató *Die Klezmerim: Vergangenheit und Gegenwart* (A klezmer: múlt és jelen) panel. Ennek ellenére Jánosi András visszaemlékezése szerint nagy volt az érdeklődés a magyar panel iránt, sokan meghallgatták, ami talán annak is köszönhető volt, hogy nemcsak népzene-kutatók, hanem gyakorló zenészek is részt vettek benne.

27 Sipos János a munkacsoport titkári teendőit is ellátta 2006–2010-ig. Razia Sultanova: „ICTM Study Group on Music of the Turkic-speaking World”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 356–362., ide: 357., 360.

Richter Pál vettek részt,²⁸ majd 2019-ben és 2022-ben Bangkokban és Lisszabonban Richter Pál panelt szervezett fiatal kollégák (Salamon Soma, Lipták Dániel, Mihó Attila) bevonásával. A nagy konferenciák mellett a 2010-es évektől sikerült újból munkacsoportszintű szimpóziumokat Magyarországon megszervezni (1990, 2002, 2018 Study Group on Ethnochoreology,²⁹ 2013 Study Group on Multipart Music, 2018 on Historical Sources),³⁰ valamint ebben a három munkacsoportban biztosítani magyarok közreműködését.

Ugyan a magyar jelenlét összességében csökkent a korábbiakhoz képest a nemzetközi szintén, de mint a fenti adatokból kitűnik, nem szűnt meg – bár hullámozó intenzitással –, mind a mai napig megmaradt. A magyar kutatás nemzetközi súlyának csökkenését alapvetően nem a nemzetközi fórumokon való kisebb részvétel, nem is a hazai műhely belső töredezettsége, az intézményi és személyi feszültségek okozták, hanem két-három tényező együttes hatása. Egyrészt a magyar népzene-kutatói utánpótlás évtizedeken át tartó megoldatlansága, másrészt a magyar kutatás produktumai esetében a megfelelő menedzselés hiánya nemzetközi szinten, harmadrészt és leginkább a népzene-tudomány, az etnomuzikológia nemzetközi ideológiai háttérének gyökeres változása, az antropológiai megközelítés térnyerése, majd szinte teljes egyeduralma a tudományágon belül. Magyar oldalról hiányzott a fiatal, korából adódóan az új megközelítések irányába rugalmasabb szakembergeneráció, valamint a magyar kutatás eredményeinek hatékony nemzetközi promóciója. Ezeken a területeken az elmúlt másfél-két évtizedben történtek pozitív irányú elmozdulások: népzene-sz képzés DLA-fokozat megszerzésének lehetőségével és a zenetudomány szak etnomuzikológiai specializációja PhD-fokozat megszerzésének lehetőségével a Zeneakadémián, amelyeknek köszönhetően fiatal kollégák jelentek meg a szakmában.³¹ A magyar kutatási ered-

28 A konferenciának még egy magyarországi előadója volt, Lévai Péter a Magyar Táncművészeti Egyetemről.

29 A tánckutatással foglalkozó munkacsoportban hagyományosan, már a kezdetektől (miután ez volt az első hivatalosan is szerveződő szakmai csoportosulás az IFMC-n belül) biztosított volt a magyarországi kutatók jelenléte és közreműködése. 1990-ben, a budapesti találkozón határoztak három almunkacsoport létrehozásáról, amelyek közül az egyik, a mozdulatelemzéssel foglalkozó csoport kifejezetten a Martin György által képviselt magyar tánckutatási iskolát képviselte. Társítkári teendőit életének utolsó éveiben Fügedi János látta el, aki kutatói pályáján végig aktív résztvevője volt a munkacsoportnak. Hasonlóképpen Felföldi László is, aki 2006–2013 között a munkacsoport elnöki tisztét is ellátta. A 2002-es és 2018-as szimpóziumokat Szegedre szervezték, az utóbbit már Varga Sándor, aki jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Néprajz és Kulturális Antropológiai tanszékét is vezeti. Elsie Ivancich Dunin–Catherine E. Foley: „ICTM Study Group on Ethnochoreology”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 245–260., ide: 251–252., 258–260.

30 Az elhangzott előadások mindkét szimpózium esetében konferenciakötetben is megjelentek: *Multipart Music. Personalities and Educated Musicians in Traditional Practices*. Third Symposium of the ICTM Study Group on Multipart Music. 12–16 September 2013 Budapest, Hungary. Ed. Pál Richter, Lujza Tari. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2015; *Perspectives in Reconsidering Historical Sources of Ethnomusicology*. 22nd symposium of the ICTM (today ICTMD) Study Group on Historical Sources of Traditional Music. Eds. Pál Richter–Gerda Lechleitner–Dániel Lipták. Budapest: ELTE RCH Institute for Musicology, 2025.

31 A Zeneakadémián 2007-től indult meg a gyakorlati népzene-sz képzés, majd 2011-től a zenetudományi mesterképzésen belül az etnomuzikológia specializáció. Doktori fokozat mindkét irányból

mények közlésénél pedig előírás lett az angol nyelvű publikáció, akár még régebbi, de meghatározó kiadványok esetében is.

A nemzetközi népzene-kutatói, etnomuzikológiai kutatásoknál az úgynevezett „antropológiai fordulatot” egy 1964-ben, épp a budapesti IFMC konferencia évében megjelent könyv indította el,³² amelyben már magának a zenének, a tulajdonképeni hangzó jelenségnek a vizsgálata másodlagossá vált. A kötet előszavában ugyan a szerző az etnomuzikológia kettős, antropológiai és muzikológiai megközelítésének kívánatos egyensúlyát említi, de könyvének célját ugyanakkor abban látja, hogy elméleti keretet nyújtson a zene mint emberi viselkedés tanulmányozásához.³³ A kutatás sokkal fontosabb tárgyává lép elő a zenének a szerepe a kultúrában, illetve a zenének mint kulturális jelenségnek a vizsgálata. Az 1970-es évek közepétől a folyamatok felgyorsultak, és végül a tudományág egészét érintő paradigma-váltáshoz vezettek. Tari Lujza 2004-ben már azzal szembesülhetett, hogy a *Study Group on Historical Sources* két évente megrendezett rendes konferenciájának záró megbeszélésén fiatal német kutatók kifejezték óhajukat, hogy a következő konferencián kizárólag antropológiai kutatásokon alapuló témák legyenek, és mellőzzék a „national” és „folk music”-hoz kötődő tematikát, mint amilyenekkel az akkor lezajlott konferencián a kelet- és közép-európai kutatók szerepeltek.³⁴ Ehhez köthető az a jelentésváltozás is a tudományágat jelölő terminológiában, hogy az *etnomuzikológia* kifejezés egyre inkább az antropológiára, kultúrakutatásra korlátozódik, míg a korábbi és régiesebb *népzene-kutatás* (folk music research) az akadémiai diszciplínán kívüli, értsd nem a „kemény” tudományosságot képviselő, hagyományörző, civil kezdeményezések tevékenységére utal.³⁵

Dobszay László 2010-ben megjelent tanulmányában, *Az összehasonlító népzene-tudomány tündöklése és lehanyaglása* címmel részletesen tárgyalja ezt a változást, amelynek egyik eredője a zenetudomány és a népzene-tudomány egymástól való elkülönülése:

Amit Wiora a zenetörténet és népzene izolálódásáról már korábban mondott, most valóság lett: a zenetörténetből egyre inkább kimaradt a népzene, a népzeneből pedig a zenetörténet. Elscheck statisztikája szerint a német egyetemek muzikológiai tanszékeiről gyakorlatilag eltűnt a népzene. De igaz ez a népzene-kutatás sáncain belül is. Áttanulmányoztam a *Yearbook of Traditional Music* utolsó 16 évfolyamát, a benne szereplő 139

(zenetudományi PhD, népzene-sz DLA) megszerezhető. A népzene szakirány akkreditációja, majd a Népzene Tanszék vezetése, a doktori iskola népzenei alprogramjának megalkotása, a zenetudományi MA-képzésen belül az etnomuzikológia specifikáció létrehozása szakmailag kifejezetten a ZTI kutatóinak, leginkább Pávai Istvánnak, aki 2021 végéig a népzenei DLA-alprogram vezetője volt, Richter Pálnak, aki 2021 végéig alapító tanszékvezetőként koordinálta a népzene-sz képzést és Tari Lujzának köszönhető.

32 Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

33 Uott, viii.

34 Tari Lujza: „Hagyomány és újjászületés”. *Magyar Zene* 43/3. (2005. augusztus), 355–360., ide: 355.

35 A 2022-es lisszaboni világkonferencián egy tekintélyes brit etnomuzikológus fiatal kollégánkkal beszélgetve megkérdezte, hogy kollégánk etnomuzikológus-e vagy népzene-kutató (folk music researcher). Kollégánk kérdésére, hogy miért, mi a kettő között a különbség, azt a választ kapta, hogy az etnomuzikológus más népeket kutat, a népzene-kutató a sajátját. (Lipták Dániel szóbeli közlése.)

cikk témái között egyre kevesebb a valóban zenei (mutatja a kották alacsony száma is), az európai jellegű, és mindössze egyetlen írás nevezhető összehasonlító, történeti jellegűnek.³⁶

Dobszay egyébként a népzene tudomány szociológiai, társadalmi és a megszólaltatott zene tágabb kontextusa felé fordulást nem egyszerűen az amerikanizálódás sajátos megnyilvánulásának tudja be, hanem annak, hogy a *vergleichende Musikwissenschaft* szemben kezdettől meglévő ellenvetések győzedelmeskedtek: történeti vizsgálata nem írott forrásokon alapszik, bizonytalan dolgokat hasonlít össze egymással, és abból von le néha merész következtetéseket, könnyen evolucionista útra téved.³⁷

Az etnomuzikológia és az összehasonlító zenetudomány dichotómiájára, ahogy Dobszay tanulmánya is rámutat, nemcsak nálunk figyeltek fel. Más műhelyekben is keresték a kompromisszumot jelentő, elméletileg is megalapozott kiutat, a tudományágon belüli feszültség oldását. A velencei Cini alapítvány által fenntartott, az összehasonlító zenei kutatásoknak szentelt intézetben (Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati – IISMC) három egymást követő évben (2013, 2014, 2015) a tudományág jövőjét kereső és tárgyaló szemináriumokat szerveztek, amelyek előadásaiából, anyagából végül 2017-ben egy könyv is napvilágot látott.³⁸ A kötet előszavában Francesco Giannattasio, az intézet igazgatója megfogalmazta a szemináriumok és a kötet alapkérdéseit:

Hogyan maradhat meghatározó diszciplína az etnomuzikológia a jelenlegi globális környezetben, ahol a zene folyamatosan változik, kihívások elé állítja a kutatókat, és interdiszciplinárisabb és transzkulturálisabb megközelítést követel? Még mindig relevánsak az etnomuzikológia régebbi módszerei, vagy egy új tudományágot kellene célul tűznünk, amelyet helyesebb lenne „transzkulturális zenetudománynak” nevezni?³⁹

Giannattasio szerint az etnomuzikológia tudományága elérte eredeti célját, dokumentálta a *zenék* létező sokféleségét, gazdagságát. A múltban felfedezett *zenék* közül azonban sok mára szinte teljesen eltűnt, és azok, amelyek még élnek, gyökeresen megváltoztak, és már rég nem képviselik azokat a hagyományokat, amelyeket ötven-hatvan évvel ezelőtt dokumentáltak. A kutatások bizonyos esetekben hozzájárultak a hagyományokkal kapcsolatos sztereotípiákhoz, mintha az idő megállt volna felettük, egy adott állapotban „megfagytak” volna, véletlenszerűen

36 Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010. február), 7–19., ide: 16.

37 Uott, 17.

38 *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology. Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Eds. Francesco Giannattasio and Giovanni Giurati, Udine: Nota, 2017. A könyvről szóló recenzió: Christina Ghirardini: „Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology. Ethnomusicology or Transcultural Musicology?” *Ethnomusicology* 65/1., 2021, 187–189.; <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.65.1.0187> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

39 „How can ethnomusicology continue to be relevant as an academic discipline in the current global climate, where music continually transforms, challenges researchers, and demands a more interdisciplinary and transcultural approach? Are the older methods of ethnomusicology still relevant, or should we aim for a new discipline that could be more properly called ‘transcultural musicology?’” Christina Ghirardini: *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology*, 187.

lehetővé téve így egyes jellegzetességek elkülönítését, kiragadását, amelyek azután identitásjelzővé váltak a fiatal generációk számára. Giannattasio példaként említ zenészeket, akik a régi hangrendszert az egyenletesen temperáltra cserélték le, miközben öltözködésükben megőrizték elődeik hagyományait. Egyúttal nehezményezi az etnomuzikológiai kutatások eredményeinek lehetséges hasznosítását a revival, a patrimonializáció (értsd: kulturális örökségbe vonás) és a turizmus érdekében. Megkérdőjelezi a szellemi kulturális örökségek megítélésében az UNESCO szerepét, amely a zenei örökség megmerevítését, „megfagyasztását” kockáztatja, amelynek a természete pedig éppen ellenkezőleg, az átalakulásban van. Meglátása szerint mindez potenciális kockázat a kulturális identitás fogalmára nézve, ezért javasolja a régi és már nem illeszkedő terminológia elhagyását (etnomuzikológia, etnikai, hagyományos zene stb.) és a zenetudományi terület újraegyesítését, a régi összehasonlító szemlélet adaptálását, hogy a tudományágat egy új, transzkulturális zenetudománnyá alakítsák át, amely képes lehet az új áramlatokkal, az új kreativitással, az új zenei nyelvekkel és a médiával foglalkozni.⁴⁰ Ugyanakkor vannak a fentiekkel ellentétes álláspontok is. Ulrich Morgenstern osztrák etnomuzikológus egy 2021-ben írt tanulmányában például kifejezetten kiállt a „hagyományos zene” (traditional music) terminus használata és létjogosultsága mellett, és a vele kapcsolatos negatív megnyilvánulásokat a fogalom elégtelen megértésére vezette vissza.⁴¹ Összességében megállapíthatjuk, hogy az etnomuzikológia mint tudományág a 21. század második dekádjának végére elvesztette a nemzetközi szervezetének megalakulásakor, 75 évvel korábban létezett és szilárdnak látszó viszonyítási sarokpontjait, szellemi és a tudomány tárgyát képző alapjait, és ennek következtében egyfajta akadémiai Münchhausen báróként saját magát próbálja ebből az ellentmondásos, bizonytalan helyzetből egy új alapokra helyezett, de az elődök eredményeire építő, megreformált vagy új tudomány státuszába átemelni.⁴²

A tudományág teoretikus alapjait elbizonytalanító és végül egy kiszámíthatatlan tudományelméleti „lebegéshez” vezető folyamat a nemzetközi szervezet értekezleteinek összefoglalóiból is látható, ahogy a minél szélesebb demokratizálódás jegyében, az Európán kívüli kutatók és kutatások csatlakozása érdekében egyre szélesebbre tárták a tanács működésterületének kapuit, amivel az egyes ellentmondásokat igyekeztek kiküszöbölni. A tanács névváltozásai is jól mutatják ezt a tendenciát: amikor az első konferenciát tartották 1981-ben Ázsiában, Szöulban, akkor erőteljesen szembesültek azzal, hogy a távol-keleti kultúrák hagyomá-

40 Uott, 187–188.

41 Ulrich Morgenstern: „In Defence of the Term and Concept of Traditional Music”, *Musicologist* 5/1. (June 30, 2021), 1–30. DOI: 10.33906/musicologist.913512 (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

42 Ennek a több mint hét évtizedes tudománytörténeti és tudományelméleti folyamatnak a részletes feltárására külön nagyszabású és mélyreható tanulmány lenne, lesz majd csak alkalmas, amelyre jelen keretek között nincs lehetőség. Annyi azonban már most említésre méltó, hogy önmagában a kulturális antropológiai megközelítés nem szükségszerűen kellett volna, hogy eliminálja a hagyományos zenetudományi módszereket, miután a néprajztudományban gyümölcsözően megfér a klasszikus néprajzi alágak mellett.

nyos zenéje nem fér bele az európai népzene fogalomkörébe, hiába szájhagyományos zenekultúra mindkettő. Ezért lett a népzeneből (International Folk Music Council) hagyományos zene (International Council for Traditional Music) a tanács nevében. A 2024-ben bekövetkezett legújabb névváltozás pedig még a hagyományos zene kategórián is túlmutat, tulajdonképpen lefedve mindenféle zenei és táncos jelenséget, már pusztán zenei és táncos hagyományokról szól: *International Council for Traditions of Music and Dance* (A zene és a tánc hagyományainak nemzetközi tanácsa). Az érdeklődés a népzene kapcsán egyre inkább eltolódott a vizsgálható „tárgytól” a vizsgált tárgy életére, életre hívásának, azaz a zenélésnek a folyamatára. Ma már Kodály és Bartók megközelítése, népzeneelfogása, a zenei elemzés és összehasonlítás fókuszba állítása a főként az angolszász kutatók által kezdeményezett kulturális antropológiai értelmezések szerint meghaladottá vált.⁴³ Írásaikban ennek példaként általában mindig Bartókot és Kodályt említik, elfeledvén, hogy az 1950-es években még a nyugati (akkor még főként amerikaiak nélküli) népzenetudomány is hasonlóképpen gondolkodott.

A népzene definíciója. Ez a konferencia a tudomány jelenlegi helyzetében lehetetlennek tartja a minden tudós számára elfogadható definiálást, ezért a következő ideiglenes meghatározást fogadja el: a népzene szájhagyományozódás útján öröklődött zene. Az evolúció⁴⁴ terméke, és a kontinuitás, a variáció és a szelekció körülményeitől függ.⁴⁵

Ennek további tárgyalása vezetett el azután a két évvel később, 1954-ben elfogadott „hivatalos” meghatározáshoz:

A népzene olyan zenei hagyomány terméke, amely szájhagyományozódás útján alakult ki. A hagyományt formáló tényezők: (i) a folytonosság, amely összeköti a jelent a múlttal; (ii)

43 Sőt nemcsak meghaladottá, hanem politikai áthallással is bíró módon nacionalista érveket szolgáltató megközelítéseké váltak. Philip V. Bohlman írta Bartók magyar népzenei osztályozásáról: „Nyilvánvaló, régi stílusának azonosítani dallamokat erős érvet szolgáltatott a magyar nacionalizmus számára. Annak felismerése, hogy a külső hatások alakította új stílusú dallamok ritmusai a nyelvhez való kapcsolatuk alapján szabályozódtak és lazultak, éppolyan erős nacionalista vonzerőt jelentett. A zenei stílusnak, a nemzeti történelemnek és a kulturális ideológiának ez az összefonódása olyan mértékű, hogy nehéznek találjuk eldönteni, a dalok mely jellegzetességét határozták meg zenei vagy ideológiai tényezők, vagy mindkettő.” („Clearly, identifying songs in the old style provided a strong argument for Hungarian nationalism. Recognising that songs in the new style had been influenced from the outside—that their rhythms were regularised and loosened from their connection to language—made an equally strong nationalistic appeal. This interweaving of musical style, national history, and cultural ideology is such that we find it difficult to determine which characteristic of a song was determined for musical reasons, which for ideological reasons, and which for both).” Philip V. Bohlman: „The Musical Culture of Europe”. In: *Excursions in World Music*. Ed. Bruno Nettl, New Jersey: Upper Saddle River NJ: Prentice Hall, 1991, 191–222., ide: 200.

44 Inkább a népzeneire vonatkoztatott sajátos fejlődés értelmében.

45 London, 1952. „Definition of Folk Music. This Conference, deeming it impossible at the present stage of knowledge to define music to the satisfaction of all scholars, accepts the following provisional declaration: Folk Music is music that has been submitted to the process of oral transmission. It is the product of evolution and is dependent on the circumstances of continuity, variations and selection.” *Bulletin*, 1952/9., 5. A meghatározásban a kontinuitás, a variáció és a szelekció Cecil Sharp 1907-es munkájának kulcsfogalmaira utal: Cecil J. Sharp: *English Folk-Song. Some Conclusions*. London: Simpkin, 1907.

a variálódás, amely az egyén vagy a csoport alkotó impulzusából fakad; és (iii) a közösség általi szelekció, amely meghatározza a zene fennmaradásának formáját vagy formáit.⁴⁶

Nemcsak a népzene mint fogalom körülírásával, meghatározásával, hanem jelenlétével is foglalkoztak:

Meggyőződésünk, hogy a jelen korban a népzene egyedülálló értéket képvisel, miután (a) önmagában a művészi kifejezés teljes és kielégítő formája, mint ahogy alapja a további zenei fejlődésnek, (b) fontos szerepet játszik a zeneművészet tudományos és történeti, valamint az emberi nem szociológiai tanulmányozásában, és (c) összekötőkapocs minden ország népei között és a kultúra minden szintjén.⁴⁷

Érdeemes még a rendszerezéssel foglalkozó munkacsoport 1975-ben Regensburgban tartott szimpóziumának leiratából is idézni:

Az etnomuzikológiai kutatás a használt elemzési és rendszerezési módszerek minőségétől függ, és e módszerek segítségével, nekik köszönhetően vált az etnomuzikológia tudományos kutatási területté. Ezek a módszerek határozzák meg a zenei szerkezet és elemei feltárásának mélységét, a zene stilisztikai, regionális, etnikus és interetnikus jellemzőinek összehasonlítását és ezek szintézisét. Kiemelkedő etnomuzikológusok, mint I. Krohn, Fr. Densmore, Bartók B., F. Kolessa és mások szintén szaktekinvélyek voltak az elemzések és rendszerezések területén. A finn és magyar etnomuzikológia magas szintje a múltban az alkalmazott rendszerezési módszerekkel voltak összefüggésben. A jelenben ezeket a módszereket pszichológiai, szociológiai, esztétikai és szemantikai szempontok is erősítik. [...] A jövőbeli kutatásoknak két fő iránya nyilvánvaló. A dallam- és szöveganyag szisztematikus vizsgálatával dolgoznunk kell a gyűjteményekben található népzenei anyagok közreadásának rendszerszintű elvein. Kutatni kell a számítógépek pontos, egységes és gyors alkalmazásának lehetőségeit az archívumokban őrzött nagy mennyiségű adat rendezésében.⁴⁸

46 „Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are (i) continuity which links the present with the past; (ii) variation which springs from the creative impulse of individual or the group; and (iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives.” *Journal of the International Folk Music Council* 7. (1955), 23.

47 „BEING CONVINCED that folk music has a unique value in the life of today as (a) being in itself a complete and satisfying form of artistic expression as well as a basis for further musical development, (b) playing an important part in the scientific and historical study of the art of music and in the sociological study of mankind, and (c) forming a bond of union between the peoples of all countries at all levels of culture.” Oslo, 1955. Részlet az általános közgyűlés (GA) határozatából. *Bulletin*, 1955/10., 16.

48 „Ethnomusicological research depends on the quality of the methods of analysis and classification used, and it is with their help that ethnomusicology became a scientific field of research. They determine the ability to penetrate into the structure of music and its elements, the comparison of music's stylistic, regional, ethnic and inter-ethnic features and their synthesis. Outstanding ethnomusicologists such as I. Krohn, Fr. Densmore, B. Bartók, F. Kolessa and others were authorities also in this field of analysis and classification. The high level of ethnomusicology in the past in Finland and Hungary was connected with the methods of systematisation used. At present these methods are reinforced by psychological, sociological, aesthetic and semantic viewpoints. [...] Two main trends are clear for future research. We have to work on systematical principles of editing folk music material in collections with systematical investigation concerning the melodic as well as textual material. To research the possibilities of a precise, unified and quick application of computers in the classification of mass data preserved in the archives.” *Bulletin*, 1975/10., 30.

Nyilvánvalóan méltatlan és leegyszerűsítő, amikor Bartók zenei elemzéseit, az ezek révén levont következtetéseit tudatos vagy ösztönös nacionalista szándék megnyilvánulásaként kezelik, de mindenképpen egyfajta ideológiai keretben vélik értelmezhetőnek, miután a tényleges zenétől a kutatási irányok már végletesen eltávolodtak. Számos, tágabb értelemben véve etnomuzikológus kutató a zenéhez mint művészethez és szakmához már egyáltalán nem ért. Valószínűleg a túl szélesen értelmezett, már-már parttalan kutatási terület, ami a szervezet névadásában is tükröződik, okozza az egyre gyakoribb ideológiai megnyilvánulásokat a tanács működése kapcsán, amely megnyilvánulásokban jól követhetők a különböző, leginkább az USA-ból kiinduló úgynevezett progresszív szellemi áramlatok hatásai, önmagukban már csak az előadások címét áttekintve is. Jelenleg a dekolonizáció az egyik leginkább előforduló hívószó,⁴⁹ 2020 nyarán pedig az igazgatótanács (EB) etikai bizottsága egy, a BLM mozgalmat támogató és egyúttal a dekolonizációt segítő nyilatkozatot szeretett volna kiadni a tagság nevében.⁵⁰ A 2023-as ghánai konferencián pedig a szervezet Ukrajna melletti kiállítását demonstrálták,⁵¹ amiben önmagában természetesen nincs semmi felróható, sőt, a megtámadott, katonai erőszakkal fenyegetett emberekkel való szolidaritás kifejezése a mindenkori tudományosság erőssége kell legyen. Ami viszont szembeötlő, hogy a kiál-

49 A szervezet honlapján még külön közleményt és cselekvési tervet is találunk a zenei és táncstudományok dekolonizálásáról angol, francia, német, hindi, mandarin, nepáli, perzsa, portugál, spanyol és szuahéli nyelveken: *ICTM Statement and Activities in View of Decolonization of Music and Dance Studies*, <https://ictmd.org/documents/decolonization-music-dance-studies> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.).

50 A szervezet titkársága 2020. július 14-én küldte ki tagjainak az e-mailet: Recommendation to issue a Statement in support for the Black Lives Matter movement and the decolonization of music and dance studies (Ajánlás egy nyilatkozat kiadása érdekében a Black Lives Matter mozgalom és a zene- és táncstudományok dekolonizációjának támogatásáról). A Magyar Nemzeti Bizottság 2020. július 17-én kelt válaszfelvezelésben a következő állásfoglalást tette: „We encourage the ICTM to declare: a) its opposition to all forms of violence, whether mental or physical; b) its strong belief in people living together peacefully, in a socially peaceful manner; c) its opposition to all forms of racism, directed against any ethnic group, social and sexual minority, or race. However, we DO NOT agree for the ICTM to provide any support for political organizations or movements, or any organization or movement playing a political role whatsoever. We definitely oppose that the ICTM suggests in any way that in the international scientific life or community, in addition to the scientific performance and the professional criteria of scientific research, further external aspects, whether of social or of ideological nature, influence the constitution of the membership of the scientific organization, the definition of research topics, and scientific dialogue.” (Arra biztatjuk az ICTM-et, hogy nyilvánítsa ki: a) ellenzi az erőszak minden formáját, legyen az mentális vagy fizikai; b) szilárdan hisz abban, hogy az emberek békésen, társadalmilag békés módon éljenek együtt; c) ellenzi a rasszizmus minden formáját, amely bármely etnikai csoport, társadalmi és szexuális kisebbség vagy faj ellen irányul. Azonban NEM értünk egyet azzal, hogy az ICTM bármilyen módon támogasson politikai szervezeteket vagy mozgalmakat, illetve bármilyen politikai szerepet betöltő szervezetet vagy mozgalmat. Határozottan ellenezzük, hogy az ICTM bármilyen módon azt sugallja, hogy a nemzetközi tudományos életben vagy közösségben a tudományos teljesítményen és a tudományos kutatás szakmai kritériumain túl további külső, társadalmi vagy ideológiai jellegű szempontok befolyásolják a tudományos szervezet tagságának összetételét, a kutatási témák meghatározását és a tudományos párbeszédet.)

51 Ld. a résztvevőkről készült fényképen: Delegates to the 47th ICTMD World Conference at the University of Ghana, Legon. Photo by Chris Andrew Yebuah, *Bulletin*, 2023/10., 14.

lással párhuzamosan megjelenik egyfajta megfelelési, igazodási kényszerszerű hozzáállás, hogy a konferenciáknak legyenek ukrán témái, illetve résztvevői.⁵²

Ha már dekolonizáció, akkor épp a térségünk kapcsán nyugodtan beszélhetünk ennek fordítottjáról, szakmai kolonizációról. Jellemző, hogy nagynevű kiadónál megjelent sorozatokban, összefoglaló művekben nem az adott terület, ország kutatói írták a rájuk vonatkozó fejezeteket. A Kelet-Európa népzenejéről szóló fejezetet egy amerikai kolléga írta a világzenének szentelt nagy összefoglaló kötetben.⁵³ A zenei revivalt tárgyaló, a teljességet célzó oxfordi kézikönyvsorozatban a magyar táncházmozgalomról és az erdélyi vonós népzeneről egy amerikai-ír kutató tanulmányát olvashatjuk, de kifejezetten a táncház jelenségéről ugyancsak egy amerikai kutató írt egy több szempontból vitatható monográfiát, amely egy neves amerikai kiadónál jelent meg.⁵⁴

Áttekintésünk természetesen nem adhat teljes képet a magyar népzene kutatás nemzetközi kapcsolatairól, eredményeiről, de a legnagyobb, a legrégebbi és minden szempontból a legjobban menedzselt nemzetközi etnomuzikológiai fórumként az ICTMD-ben való jelenlét, ezen belül a magyar kutatók súlya, szerepe a szervezeten belül fontos jelzés. Jól kirajzolódik a magyar kutatások hatásvesztése, elszakadása a nemzetközi fővonalaktól, legkurrensebb irányoktól. Pedig a tudományág magyar múltja, hagyományos iskolája, amelyet már-már „utolsó mohikánokként” próbál a magyar szakma felszínen tartani, nagy felelősséget ró népzene kutatóinkra. Bármennyire is szélmalomharcnak tűnik sokszor a számunkra a zenéhez már semmilyen szinten nem kapcsolódó irányzatok mellett érvényesülnünk, de makacsul részt kell venni a mindenkori tanács munkájában, rendszeresen, hagyományos témáinkat is korszerűen megfogalmazva és prezentálva. Csak akkor lehet rá esély, hogy újból jobban érvényesíthessük érdekeinket, ahogy például a 75. évfordulás emlékkönyvbe a Kodály elnökségéről szóló rész megírására is magyar kollégát kértek fel.⁵⁵ Ahhoz, hogy nemzetközi szinten meghatározóbb legyen a jelenlétünk, alapfeltétel részletesen és mélyrehatóan tanulmányoz-

52 A lisszaboni konferencián egy lengbergi kutató előadása szólt az ukrán háborús helyzetről és következményeiről, absztraktfüzet 149. <https://ictmusic.org/sites/default/files/documents/world%20conferences/books%20of%20abstracts/abstracts%202022%20ictm%20world%20conference.pdf> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.); a ghánai konferencián már négy, lásd az absztraktfüzetben: 40, 57–58, 86, 236., <https://ictmd.org/sites/default/files/documents/world%20conferences/books%20of%20abstracts/abstracts%202023%20ictm%20world%20conference.pdf> (utolsó megtekintés: 2026. 01. 11.); a wellingtoni konferencián (2025. január) hasonlóképp négy előadásnak volt ukrán vonatkozású témája. A korábbi konferenciákon átlagosan egy-egy előadás foglalkozik ukrán tematikával, ukránjai közreműködőket, előadókat pedig csak elvétve találni.

53 Timothy J. Cooley: „Folk music in Eastern Europe”. In: *The Cambridge History of World Music*. Ed. Philip V. Bohlman. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 352–370.

54 Colin Quigley: „The Hungarian Dance House Movement and Revival of Transylvanian String Band Music”. In: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Ed. Caroline Bithell, Juniper Hill. New York: Oxford University Press, 2014, 182–202. NB. a fejezet szerzője legalább személyesen is tapasztalatot szerzett a magyar és román viszonyokról, táncházakról; Mary N. Taylor: *Movement of the People. Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship*. Bloomington: Indiana University Press, 2021.

55 Richter Pál: „Zoltán Kodály: IFMC President, 1961–1967”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 79–82.

nunk, feltárnunk a tudományág történetében az elméleti háttér változásait, elbizonytalanodását, a folyamatot, melynek eredményeképpen mára a tematikai lehatárolatlanság, a kezelhetetlen diverzitás és az egymás melletti tökéletes „elbeszélés”, a diszciplína parttalanságának veszélyét hordozza. A magunk számára definiálnunk kell a különböző irányzatokat és az azokhoz való viszonyunkat. Ennek ismeretében kell kvázi hivatalosan kinyilvánítanunk és vállalnunk magához a zenei, hangzó anyaghoz köthető kutatások létjogosultságát és hozzáadott értékének felmutatását, valamint megtalálni ehhez a nemzetközi partnereket.

1. FÜGGELÉK

IFMC nemzetközi konferenciák és magyar résztvevők (az ICTMD honlapja alapján)

1. 1948. Bazel – előadóként részt vett: Lajtha László (*The mechanical recording of folk music*); Veress Sándor (*Folk music in education*)
2. 1949. Velence – csak levelet, üdvözetet küldött: Szabolcsi Bence, Veress Sándor
3. 1950. Bloomington (USA) – magyar résztvevőről nincs adat
4. 1951. Opatija (Abbázia) Jugoszlávia – magyar résztvevőről nincs adat
5. 1952. London – magyar résztvevőről nincs adat
6. 1953. Biarritz & Pamplona (Francia- és Spanyolország) – csak levelet, üdvözetet küldött: Lajtha László
7. 1954. São Paulo (Brazília) – magyar résztvevőről nincs adat
8. 1955. Oslo – nem volt magyar résztvevő
9. 1956. Trossingen & Stuttgart (NSZK) – előadóként részt vett: Járdányi Pál (*Die Bedeutung der Volksmusik in der heutigen Musikwissenschaft und Kunst*); csak levelet, üdvözetet küldött: Lajtha László, Kodály Zoltán
10. 1957. Koppenhága – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Lajtha László, Vargyas Lajos
11. 1958. Liège (Belgium) – előadóként részt vett: Szentpál Mária (*Kinetography in the Service of Comparative Folk Dance Ethnography*); küldötként részt vett: Grabócz Miklós (a Radio Commission ülésén); csak levelet, üdvözetet küldött: Lajtha László
12. 1959. Sinaia & Bukarest – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Jagamas János (a Román Tudományos Akadémia Kolozsvári Archívumának képviselőjében), Rajeczky Benjamin; csak levelet, üdvözetet küldött: Lajtha László
13. 1960. Bécs – előadóként részt vett: Vikár László (*Recherches folkloriques en Extrême-Orient et au bord de la Volga*); részt vett még (a *Bulletin* szerint): Rajeczky Benjamin, Lajtha László; csak levelet, üdvözetet küldött: Vargyas Lajos
14. 1961. Québec (Kanada) – nem volt magyar előadó, de Ádám Jenő mint a Magyar Nemzeti Bizottság vezetője jelen volt; csak levelet, üdvözetet küldött: Kodály Zoltán (mint elnök köszöntőt írt) és Lajtha László
15. 1962. Gottwaldov (Csehszlovákia) – előadóként részt vett: Sárosi Bálint, Kiss Lajos (ők tartották a két nyitóelőadást), Pesovár Ernő, Martin György; további résztvevők (a *Bulletin* szerint): Kodály Zoltán és felesége, Ádám Jenő, Grabócz Miklós, Lajtha László, Rajeczky Benjamin, Vikár László, Vargyas Lajos

16. 1963. Jeruzsálem (Izrael) – előadóként részt vett: Kodály Zoltán (elnöki köszöntő, megnyitó), Vargyas Lajos (*Bartók's themes in folk-song style*), Szabolcsi Bence (*Hebrew recitative-types in Hungary*), Vikár László (*Paralleles orientales de l'interpretation des chansons populaires hongroise*), Sárosi Bálint (*Les chemins de la culture instrumentale en Hongrie*); részt vett még (a *Bulletin* szerint): Grabócz Miklós, Kodály Zoltánné, Szabolcsi Bencéné, Vargyas Lajosné
17. 1964. Budapest – a Szervezőbizottság tagjai: Ádám Jenő, Rajeczky Benjamin, Vargyas Lajos, Vikár László. Magyar résztvevők: lásd a 2. Függelék
18. 1966. Legon, Accra (Ghana) – előadóként részt vett: Sárosi Bálint, Martin György; részt vett még (a *Bulletin* szerint): Kulifay G. (Afrika Társaság, MTA)
19. 1967. Ostende (Belgium) – Martin György (*Performing styles in the dances of the Carpathian basin*), Vikár László (*Les types mélodiques tchéremisses*), Olsvai Imre (*Performing styles in Hungarian folk music*), Vargyas Lajos (*Manières d'exécution dans le chant Mongol*); részt vett még (a *Bulletin* szerint): Grabócz Miklós, Kodály Zoltánné⁵⁶
20. 1969. Edinburgh – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Grabócz Miklós, Rajeczky Benjamin, Vikár László
21. 1971. Kingston (Jamaica) – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Grabócz Miklós; csak levelet, üdvözetet küldött: Rajeczky Benjamin
22. 1973. Bayonne (Franciaország) – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Szomjas-Schiffert György, Vikár László
23. 1975. Regensburg (NSZK) – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Rajeczky Benjamin, Sárosi Bálint, Vikár László
24. 1977. Honolulu (USA) – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Kocsár Miklós (Magyar Rádió)
25. 1979. Oslo (Norvégia) – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Sárosi Bálint, Vikár László
26. 1981. Szöul (Dél-Korea) – átnevezik a szervezetet ICTM-re, magyar résztvevőről nincs adat; csak levelet, üdvözetet küldött: Sárosi Bálint
27. 1983. ICTM innentől – New York (USA) – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Sárosi Bálint
28. 1985. Stockholm és Helsinki – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Sárosi Bálint, akit *Liaison Officer*nek választottak a Federation International des Jeunes Musicales-ba, valamint beválasztották az 1987-es ICTM konferencia szervezőbizottságába.
29. 1987. Kelet-Berlin – magyar résztvevő (a *Bulletin* szerint): Sárosi Bálint
30. 1989. Schladming (Ausztria) – előadóként részt vett: Falvy Zoltán (*Wunderhorn-Lieder im Volksgebrauch ihrer Zeit and in Gustav Mahlers Bearbeitung*), Tari Lujza (*100 Years of Folk Music Research in Hungary – and Historical Sources*), Felföldi László (*Formal and Musical Characteristics of Ritual Dances in Hungary*),

56 A *Bulletin* szerint nem volt ott Olsvai Imre, aki viszont a konferenciaprogramban szerepelt: *Bulletin*, 1967/11., 5.

- Szomjas-Schiffert György (*Tschechisch-mährische und ungarische volksmusikalische Verbindungen*), Sárosi Bálint (a Musikanten und Tänzer aus Ungarn ülősszak elnöke), Halmos István (*Historical Survey of Folk Dance-Music Research in Hungary*), Virágölgyi Márta (*Spieltechnische Fragen der traditionellen Tanzmusik von Gyimes und Magyar Palatka in Transsylvanien*), Jánosi András (*On the Bowing Technique of a Gipsy Band Leader in the Village of Szék*), Konkoly Elemér (*The Bass Accompaniment of Dance Music in the Village Szék*), Halmos Béla (*Hungarian Polyphonic Instrumental Folk Dance Music. Methodological Issues and Results of Research*), Juhász Zoltán (*Some Particular Features of Recorder Playing in Transsylvania and Moldavia*), Paksa Katalin (*Connections of Style and Dialect in the Ornamentation of Hungarian Folk Songs*), Vavrincz András (*Presentation of a Transsylvanian Band Leader*), Rudas Márta (*Application of Database Programmes in Folk Music Research*)
31. 1991. Hongkong – magyar résztvevők (a *Bulletin* szerint): Sárosi Bálint
 32. 1993. Berlin – nem volt magyar résztvevő
 33. 1995. Canberra (Ausztrália) – nem volt magyar résztvevő
 34. 1997. Nyitra – előadóként részt vett: Felföldi László (*Influence of social and political ideology on attitude to folk dance in Hungary in 19th and at the beginning of the 20th centuries*), Olsvai Imre (*Connections between Croatian–Hungarian–Slovakian folk music; Use of tunes either in folk customs or generally [without any customs]*), Pintér István (*Computer aided transcription of folk music*)
 35. 1999. Hiroshima (Japán) – előadóként részt vett: Kárpáti János (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)
 36. 2001. Rio de Janeiro (Brazília) – nem volt magyar résztvevő
 37. 2004. Fucsou és Csüancsou (Kína) – előadóként részt vett: Sipos János (*Similar Melody Styles in Northern China, Hungary, and the Volga-Kama Region*)
 38. 2005. Sheffield (Nagy-Britannia) – előadóként részt vett: Sipos János (*The Religious Music and Dances of the Bektashis Living in Thrace*), Kovalcsik Katalin (*A Romani Approach to „Traditions” and „Memory” among Musicians in the Capital*), Tari Lujza (*Village Gypsy Musicians from the Beginning of Modern Ethnomusicology until 1914*)
 39. 2007. Bécs – előadóként részt vett: a „Tradition and new aspects in ethnomusicology, the citadel of research, in Hungary” című panelben Felföldi László (*Hungarian ethnochoreology today*), Kovalcsik Katalin (*Research of Roma music in the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*), Lázár Katalin (*Collection and system of traditional games and plays in the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*), Richter Pál (*The Folk Music Department at the ‘Liszt Ferenc’ University of Music, Budapest*), Szalay Olga (*Searching for the essential rules of folk music*), Tari Lujza (*New approaches in the research of folk instruments and instrumental traditional music*); a magyar panelen kívül: Kovalcsik Katalin (*Romani researches in Hungary and the Romani folklore movement*), Sipos János (*Hungarian research on the musical heritage of the Turkic world; Tradition and revival: How do musical styles of Karachays living in Turkey change?*)

40. 2009. Durban (Dél-Afrika) – előadóként részt vett: Kovalcsik Katalin („It is all in the song”. *Song, speech, discourse and emotion among the old people in a Hungarian village*)
41. 2011. St. John’s (Kanada) – előadóként részt vett: Kovalcsik Katalin (*Tradition and Modernity in the Music of Hungarians and Roma in a Hungarian Village*)
42. 2013. Sanghaj (Kína) – előadóként részt vett: Sipos János (*On the Singing and Dancing of Some Asian Sufi Communities and Shamans*)
43. 2015. Asztana (Kazahsztán) – előadóként részt vett: Sipos János (*A Monograph of the Kyrgyz Folksongs – The Result of a Long Fieldwork Series*)
44. 2017. Limerick (Írország)⁵⁷ – előadóként részt vett: Richter Pál (*Harmonies Used in Hungarian Folk Tradition vs. the Harmonization of Folk Song Arrangements by Bartók and Kodály*), részt vett még: Felföldi László
45. 2019. Bangkok (Thaiföld) – előadóként részt vett: a „From Research-based Practice to Practice-based Research in Hungary” című panelben: Richter Pál (*How Did the Revival Musicians of the Táncház [DanceHouse] Movement Inspire and Thematize Ethnomusicological Research, and Become Experts of It?*), Salamon Soma (*Practice-Based Analytic Approach in Ethnomusicology Through the Transylvanian Flute Tradition*), Mihó Attila (*In Search of Connecting Playing Techniques. Research Results on the Hungarian Fiddle Tradition by a Professional Musician*)
46. 2022. Lisszabon (Portugália) – előadóként részt vett: az „In New Disguise. Changes in the Traditional Music and Dance Culture in Hungary” című panelben: Richter Pál (*Formation or Deformation? Traditional Village Music in Urban Milieu*), Lipták Dániel (*Representations of Non-Hungarian Culture in the Hungarian Dance House Movement*), Salamon Soma (*Metamorphosis in the Dance House. Revivalist Impacts on a Village Flute Player*)
47. 2023. Ligon (Ghána) – nem volt magyar résztvevő
48. 2025. Wellington (Új-Zéland) – nem volt magyar résztvevő

2. FÜGGELÉK

Magyar résztvevők az 1964-es budapesti konferencián (Bulletin, 1964/10., 5–7.)

Adam, Professor J. [Prof. Ádám Jenő zeneszerző, karnagy, népdalgyűjtő] (Budapest), Hungarian National Committee of IFMC

Agocsy, Professor L. [Agócsy László zenepedagógus, karnagy] (Pecs)

Andrasfalvy, Dr. B. [Dr. Andrásfalvy Bertalan néprajzkutató] (Institut Scientifique de Transdanubie, Pecs) [Dunántúli Tudományos Intézet, Pécs]

Barsi, Professor E. [Prof. Barsi Ernő néprajzkutató, zenetörténész] (Gyor)

Bartók, Jr., B. [ifj. Bartók Béla] (Budapest)

Borsai, I. [Borsai Ilona népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)

Borzeki, B. [Borszéki Béla György népzene gyűjtő] (Budapest)

Borvendeg, E. [Borvendeg Erzsébet népzene kutató] (Budapest)

57 A programban és az absztraktfüzetben megszűnik a résztvevők országjelzése.

- Csenki, I. [Csenki Imre zeneszerző, karnagy] (Ballet Folklorique Hongrois, Budapest) [Magyar Állami Népi Együttes]
- Cserey, I. [Cserey József tanár, zenetanár, népzene kutató] (Kalocsa)
- Csepfalvy, K. [Csébfalvi Károly matematikus, számítástechnikus] (Centre des machines électroniques a calculer, Budapest) [Nehézipari Minisztérium Ipargazdasági és Üzemszervezési Intézet Számológéppont, Budapest]
- Czaran, L. [Czárán László lejegyző] (Budapest)
- Dezsényi, M. [Dezsényi Magdolna ének-zenetanár, karnagy] (Budapest)
- Dille, D. [Denijs Dille katolikus pap, zeneszerző, Bartók-kutató] (Archives de Bartok, Budapest)
- Domokos, P. [Domokos Pál Péter tanár, néprajzkutató] (Budapest)
- Fabian, I. [Fábián Imre zenetörténész, zenekritikus] (Budapest)
- Falvy, Dr. Z. [Dr. Falvy Zoltán zenetörténész] (Archives de Bartok, Budapest)
- Gardonyi, Dr. Z. [Dr. Gárdonyi Zoltán zeneszerző, zenetudós] (Conservatoire de Budapest) [Zeneakadémia, Budapest]
- Grabocz, M. [Grabócz Miklós zeneszerző, népdalgyűjtő rádiós szerkesztő], representing Radio et Television Hongroise, Budapest) [Magyar Rádió és Televízió, Budapest]
- Halkovics, J. [Halkovics János zenetanár, népzene gyűjtő, zenei szerkesztő] (Radio et Television Hongroise, Budapest) [Magyar Rádió és Televízió, Budapest]
- Halmos, Dr. I. [Dr. Halmos István népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Havass, M. [Havass Miklós matematikus, számítástechnikus] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Hegyi, I. [Hegyi Imre néprajzkutató, muzeológus] (Musee d’Ethnographie, Budapest) [Néprajzi Múzeum, Budapest]
- Igaz, M. [Igaz Mária népi gyermekjáték-kutató] (Budapest)
- Jardanyi, Dr. P. [Dr. Járdányi Pál zeneszerző, népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Kalman, Professor L. [Prof. Kálmán Lajos zenetanár, népzene kutató] (Kecskemét)
- Kammerer, Dr. L. [Dr. Kammerer László gazdasági ügyintéző, gyűjteményi adminisztrátor] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Katanics, Professor M. [Prof. Katanics Mária karnagy, zenepedagógus, népzene gyűjtő] (Budapest)
- Katona, Dr. I. [Dr. Katona Imre néprajzkutató] (Universite de Budapest, Faculte de Folklore) [ELTE, Folklore Tanszék]
- Karpati, J. [Kárpáti János zenetörténész] (Conservatoire de Budapest, Bibliothèque) [Zeneakadémia, Könyvtár]
- Kecskeméti, Dr. I. [Dr. Kecskeméti István zenetörténész] (Section de Musique de la Bibliotheque National Szechenyi, Budapest) [Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Budapest]
- Keleti, Mrs. I. [Keletiné Eisenhoffer Norma gazdasági vezető, gyűjteményi adminisztrátor] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)

- Kerenyi, Dr. Gy. [Dr. Kerényi György zeneszerző, népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Kertész, Gy. [Kertész Gyula népzene kutató, hangtechnikus] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Kiss, Dr. L. [Dr. Kiss Lajos népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Kodály, Dr. Z. [Dr. Kodály Zoltán] (Budapest), President of the IFMC
- Kodály, Mrs. Z. [Kodály Zoltánné] (Budapest)
- Kovacs, M. [n. a.] (Budapest)
- Lajtha, Mrs. L. [Lajtha Lászlóné] (Budapest)
- Levay, Mrs. Gy. [Lévainé Gábor Judit népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Luko, G. [Lükő Gábor néprajz- és népzene kutató] (Baja)
- Maacz, L. [Maács László néptánc kutató] (Ballet Folklorique Hongrois, Budapest) [Magyar Állami Népi Együttes, Budapest]
- Martin, Dr. Gy. [Dr. Martin György néptánc kutató] (Institut de Culture Populaire, Budapest) [Népművelési Intézet, Budapest]
- Nagy, Professor C. B. [Prof. C. Nagy Béla népzene kutató, zenepedagógus] (Budapest)
- Nemesszeghy, Professor Mrs. L. [Prof. Nemesszeghy Lajosné Szentkirályi Márta zenepedagógus] (Kecskemét)
- Nosek, J. [Nosek János hangtechnikus] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Olsvai, I. [Olsvai Imre népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Olsvai, Mrs. I. [Olsvai Imréné] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Pal, M. [Pál Máté szerkesztő] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Papp, Professor G. [Prof. Papp Géza zenetörténész] (Budapest)
- Paulovics, Dr. G. [Dr. Paulovics Géza népzene gyűjtő, könyvtáros] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Pesovar, P.⁵⁸ [Pesovár Ferenc néprajz-, néptánc- és népzene kutató] (Musée de Szekesfehervar) [István Király Múzeum, Székesfehérvár]
- Pesovar, E. [Pesovár Ernő néptánc kutató] (Musée d'Ethnographie, Budapest) [Néprajzi Múzeum, Budapest]
- Pogany, P. [Pogány Péter tanár, folklorista] (Budapest)
- Prahacs, Professor Dr. M. [Prof. Dr. Prahács Margit zenetörténész] (Budapest)
- Racz, I. [Rác Ilona népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Rajeczky, Dr. B. [Dr. Rajeczky Benjamin katolikus pap, népzene kutató, zenetörténész] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Sarosi, Dr. B. [Dr. Sárosi Bálint népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)

58 Elírás, helyesen: F.

- Szomjas-Schiffert, Dr. Gy. [Dr. Szomjas-Schiffert György népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Sebestyen, Mrs. I. [Sebestyén Józsefné, Farkas Ilona karnagy, népzeneész] (Budapest)
- Somfai, L. [Somfai László zenetörténész] (Archives de Bartok, Budapest)
- Szabolcsi, Dr. B. [Dr. Szabolcsi Bence zenetörténész] (Archives de Bartok, Budapest)
- Szeghy, Professor E. [Prof. Szeghy Endre zeneszerző, zenepedagógus, népzene kutató] (Szeged)
- Szendrey, J. [Szendrei Janka népzene kutató, zenetörténész] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Szoke, P. [Szőke Péter ornitológus, zenetudós, népzene kutató] (Budapest)
- Sztano, P. [Sztanó Pál hangtechnikus] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Toth, Cs. K. [Csomasz Tóth Kálmán református lelkész, zenetörténész] (Budapest)
- Toth, M. [Tóth Margit népzene kutató] (Musée d'Ethnographie, Budapest) [Néprajzi Múzeum, Budapest]
- Utry, E. [n. a.] (Budapest)
- Vajda, Professor J. [Prof. Vajda József tanár, népzene kutató] (Zalaegerszeg)
- Vargyas, Dr. L. [Dr. Vargyas Lajos néprajz- és népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Vavrinecz, V. [Vavrinecz Vera zenetörténész, archívumi munkatárs] (Budapest)
- Vig, R. [Víg Rudolf népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Vikar, Dr. L. [Dr. Vikár László népzene kutató] (Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
- Vikar, Mrs. L. [Vikár Lászlóné] (Budapest)
- Vujicsics, T. [Vujicsics Tihamér zeneszerző, népzene kutató] (Budapest)

IRODALOMJEGYZÉK

- Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music*, I III. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.
- Bartók, Béla: *Slovenské ľudové piesne*, I–IV. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959, 1970, 2007, 2022.
- Bartók Béla: *Török népzene Kis-Ázsiából*. Közr. Sipos János, Budapest: L'Harmattan BTK Zenetudományi Intézet, 2019.
- Bartók, Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. Benjamin Suchoff. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Bartók, Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Rev. ed. Péter Bartók. Homosassa: Bartók Records, 2002.
- Bohlman, Philip V.: „The Musical Culture of Europe”. In: *Excursions in World Music*, 191–222. *Bulletin of the International Folk Music Council*, <https://ictmusic.org/publications/bulletin-ictmd/past-issues>.

- The Cambridge History of World Music*. Ed. Philip V. Bohlman. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Celebrating the International Council for Traditional Music. Reflections on the First Seven Decades*. Eds. Svanibor Pettan, Naila Ceribašić, Don Niles. Ljubljana: University of Ljubljana Press and International Council for Traditional Music, 2022.
- Cooley, Timothy J.: „Folk music in Eastern Europe”. In: *The Cambridge History of World Music*, 352–370.
- Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010. február), 7–19.
- Dunin, Elsie Ivancich and Catherine E. Foley: „ICTM Study Group on Ethnochoreology”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 245–260.
- Elschek, Oskár–Lydia Mikušova: „Publications, Studies, and Activities of ICTM Study Group on Analysis and Systematization of Folk Music”, *Yearbook for Traditional Music* 23. (1991), 181–189.
- Elschek, Oskár: „Some Reflections Concerning the Study Group on Analysis and Systematization of Folk Music and Other Early Study Groups”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 392–395.
- Excursions in World Music*. Ed. Bruno Nettl. New Jersey: Upper Saddle River NJ: Prentice Hall, 1991.
- Fodor Pál: „A Bölcsészettudományi Kutatóközpont rövid története, 2011–2020”. In: *A változás állandósága*, 13–47.
- Folk Music Research in Hungary*. Resp. ed. Lajos Vargyas. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.
- Ghirardini, Christina: „Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology. Ethnomusicology or Transcultural Musicology?”, *Ethnomusicology* 65/1., 2021, 187–189. [book review] <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.65.1.0187>
- Hungarian Folk Music*. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest: Qualiton, 1964, LPX 1187.
- Journal of the International Folk Music Council*, 1–20 (1949–1968).
- Kodály Zoltán: „Két zenei konferencia Budapesten” (1964). In: uő: *Visszatekintés*, III., 128–129.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2008.
- László Szabolcs: *Cold War Brokers. Hungarian-American Cultural Exchanges and Transnational Mobility, 1956–1989*. London: Bloomsbury Academic, 2026.
- László Szabolcs: „Világkörüli útra indul a Kodály-módszer. Két nemzetközi konferencia a kádári Magyarországon”. *Újkor.hu* 2024. 07. 27., <https://ujkor.hu/content/vilagkoruli-utra-indul-a-kodaly-modszer-nemzetkozi-konferencia-a-kadari-magyarorszagon>.
- Merriam, Alan P.: *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Morgenstern, Ulrich: „In Defence of the Term and Concept of Traditional Music”, *Musicologist* 5/1. (June 30, 2021), 1–30. DOI: 10.33906/musicologist.913512
- Multipart Music. Personalities and Educated Musicians in Traditional Practices*. Third Symposium of the ICTM Study Group on Multipart Music. 12–16 September 2013 Budapest, Hungary. Ed. Pál Richter, Lujza Tari. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2015.
- Niles, Don: „ICTM Study Groups. Origins and Issues”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 2022, 211–224.

- The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. Caroline Bithell, Juniper Hill. New York: Oxford University Press, 2014.
- Perspectives in Reconsidering Historical Sources of Ethnomusicology*. 22nd symposium of the ICTM (today ICTMD) Study Group on Historical Sources of Traditional Music. Eds. Pál Richter–Gerda Lechleitner–Dániel Lipták. Budapest: ELTE RCH Institute for Musicology, 2025.
- Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Eds. Francesco Giannattasio–Giovanni Giuriati, Udine: Nota, 2017.
- Programme 1989 ictm world conference, <https://ictmd.org/sites/default/files/documents/world%20conferences/programmes/programme%201989%20ictm%20world%20conference.pdf>.
- Quigley, Colin: „The Hungarian Dance House Movement and Revival of Transylvanian String Band Music”. In: *The Oxford Handbook of Music Revival*, 182–202.
- Richter Pál: „Zoltán Kodály: IFMC President, 1961–1967”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 79–82.
- Richter Pál: „'Ha ló nincs, a számár is jó'. Kodály Zoltán és a Nemzetközi Népzenei Tanács elnöki tisztsége (1961–1967)”, *Magyar Zene* 62/2. (2024. május), 204–212.
- Richter Pál: „A 200 éves Magyar Tudományos Akadémia és a népzene kutatás”, *Magyar Tudomány*, 186/2. (2025), 245–255.
- Richter Pál: „Zenetudomány és intézete”. In: *A változás állandósága*, 273–303.
- Sharp, Cecil J.: *English Folk-Song. Some Conclusions*. London: Simpkin, 1907.
- Studia Musicologica*. VII. Red. Zoltán Kodály, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- Sultanova, Razia: „ICTM Study Group on Music of the Turkic-speaking World”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 356–362.
- Szlovák népdalok. Bartók Béla Tót népdalok című gyűjteményének „piszkozata”. Szerk. Sztakovics Erika, Käfer István. Szeged: Gerhardus, 2011.
- Tallián Tibor: *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének rövid története*, https://www.zti.hu/files/zti/MTA_ZTI_Tortenete.pdf, 2001.
- Tari Lujza: „Hagyomány és újjászületés”, *Magyar Zene* 43/3. (2005. augusztus), 355–360.
- Taylor, Mary N.: *Movement of the People. Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship*. Bloomington: Indiana University Press, 2021.
- Ujfalussy József (szerk.): „Studiengruppe für Analyse und Systematisierung der Volksmusik (IFMC); Debrecen—1978.” *Studia Musicologica* 20/1–4. (1978), 213–379.
- A változás állandósága. Humán tudományi kutatások a Bölcsészettudományi Kutatóközpontban 2012–2025. Köszöntő kötet Balogh Balázs 60. születésnapjára*. Szerk.: Borsos Balázs, Molnár Antal. Budapest: ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja, 2026.
- Yearbook for Traditional Music*, 13– (1981–).
- Yearbook of the International Folk Music Council*, 1–12. (1969–1980).
- Ziegler, Susanne–Ingrid Åkesson: „ICTM Study Group on Historical Sources”. In: *Celebrating the International Council for Traditional Music*, 263–269.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

ON THE WAY TO ISOLATION?

The Role and Presence of Hungary in the International Organization of Folk Music Research

The five international conferences organized by the International Folk Music Council (IFMC) under the presidency of Zoltán Kodály (1961–1967) were each attended by Hungarian participants. Kodály himself was able to attend only three of these conferences, but, as President of the IFMC, he played a role in the shaping, selection, and formulation of the themes. These conference themes – the analysis of vocal and instrumental styles, folk dances and their music, a musically based systematic classification of folk songs (which was also the topic of the Budapest conference), and the connection between folk music and music history – were closely linked to the main tasks and goals of Hungarian folk music research. It is thus safe to say that one of the leading research facilities of international folk music research at that time was located in Budapest. Subsequently, Hungarian ethnomusicological research lost its defining role, as the presence and influence of Hungarian scholars on the international stage diminished. The fusion in 1974 of music history and folk music research into a single research institution was not able to reverse this trend. Viewed from the outside, it might have seemed as if the Hungarian ethnomusicological profession had retreated into a kind of seclusion, despite the fact that it had undertaken serious, major projects, and many scholars spared no effort to make these projects visible in international forums. More than half a century later, uncovering and analyzing the background of this unfavourable process is a necessary task, though not in itself sufficient, for the future of Hungarian folk music research.

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Academy of Music as a musicologist in 1995, and was awarded a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th-century music in Hungary, and he conducted his PhD research on the same subject. His other main fields of interest are Hungarian folk music, classical and 19th-century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology and has also participated in ethnographic field research. In 2005 he became head of the Folk Music Archives, and since 2012 has been the director of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. He regularly gives papers at conferences abroad, and publishes articles and studies. He teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Academy in Budapest. From 2007 till 2021 he directed the newly founded folk music training at the Academy, where he was the founding head of the Folk Music Department.

RECENZIO

Komlós Katalin

EGY NAGY ALKOTÓ VALLOMÁSAI

Ligeti György válogatott interjúi és előadásai. Közr. Kerékfy Márton–Biró Viola. Budapest: HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2025 (Zeneszerzők szóban és írásban – Dokumentumok a 20. századi magyar zene történetéhez, 2. Sorozatszerkesztő: Dalos Anna)

A Zenetudományi Intézet égisze alatt immár csaknem másfél évtizede, Dalos Anna vezetésével működő 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum kezdeményezésére indult sorozat 1. kötete (*Ránki György válogatott írásai*, 2022, közr. Ozsvárt Viktória) után máris kézbe vehetjük azt a több mint 500 oldalas gyűjteményt, amelynek minden szava és gondolata a kivételes nagyságú alkotó, Ligeti György eszmeiségét közvetíti az olvasónak. Az elegáns megjelenésű kötet tartalmáról az ismertetőszöveg informál:

Ez a könyv elsőként nyújt reprezentatív válogatást [a Ligetivel] készült, időben, nyelvben és térben szétszórta publikált interjúkból, továbbá közli Ligeti fontosabb előadásszövegei és hozzászólásai közül mindazokat, amelyek magyarul még nem jelentek meg kötetben. Az olvasó betekintést nyer az életmű páratlanul tág és szerteágazó szellemi környezetébe: Ligeti kompozíciós terveibe, alkotói dilemmáiba, a régi, a kortárs, a tradicionális és a szórakoztató zene terén, valamint messze a zene határain túl – az irodalom, a színház, a film, a képzőművészet, a matematika és a természettudományok körében – tett felfedezéseibe éppúgy, mint a zeneszerző történelmi traumákkal terhelt életeseményeibe. A gyűjtemény 28 interjút, valamint 11 előadást, illetve hozzászólást ölel fel; a beszélgetésekre 1967 és 1998 között került sor, az előadások és hozzászólások pedig 1949 és 1972 között hangzottak el vagy jelentek meg először.

A kötet egyik szerkesztője, illetve közreadója Kerékfy Márton zenetörténész és zeneszerző, aki másfél évtizeddel ezelőtt tette le névjegyét mint Ligeti munkásságának hivatott kutatója és apostola, a Rózsavölgyi gondozásában megjelent, *Ligeti György válogatott írásai* címet viselő, nagy szakmai visszhangot kiváltott kötetével. A fordítást, jegyzetelést, bibliográfiát tartalmazó, óriási háttérmunkával megalkotott gyűjtemény előfutára volt Kerékfy későbbi, a Ligeti születésének centenáriuma ünneplő produktumainak: 2023-ban *Ligeti-labirintus* címmel Dalos Anna és Heidy Zimmermann társkurátorokkal összefogva, a bázeli Paul Sacher Alapítvány együttműködésével kiállítást rendezett a Zenetudományi Intézetben, és a *Bécs–Budapest* címmel megvalósult nemzetközi zenetudományi konferencia egyik szervezője volt.

Mindeközben a Ligeti munkásságával foglalkozó dokumentáció egyre elmélyültebb kutatásához Kerékfy megnyerte az ügynek a kiemelkedően tehetséges fiatal történészt, Bíró Violát, a Bartók-összkiadás (BBCCE) jeles munkatársát, és kettejük összefogásával született meg a zenetörténeti jelentőségű jelen kiadvány. Az olykor csak kéziratban vagy gépirásos formában fennmaradt írások, interjúk fellelése, válogatása önmagában kemény detektívmunka; a legnagyobb feladat azonban a magyarra fordítás lehetett. Ligeti prózai stílusa, zeneszerzési technikáinak leírása rendkívül magas szintű nyelvet használ, számtalan olyan, a magyar szóhasználatban nem honos terminussal, amely a legképzettebb szakíró is megizzasztja. A kötetben szereplő interjúk és előadások túlnyomó része ugyanis eredetileg nem magyar, hanem idegen (német, francia, angol stb.) nyelven hangzott el, vagy látott napvilágot. Ezek fordítását Péteri Juditnak, Pethő-Vernet Csillának, Laki Péternek és Lampert Verának köszönhetjük. Mindnyájan példás munkát végeztek. Ha tudományos szövegek tökéletes fordításáért küldöndj járna, azt a többségében német nyelvű szövegek magyarra fordítója, Péteri Judit érdemelné ki.

A kötet mint végeredmény lebilincselő olvasmány. Ligeti, a komponista, a tudós, a tanár, a tollforgató, a krónikás, a szédületes műveltségi spektrummal rendelkező entellektüel úgy mutatkozik meg az olvasó előtt, hogy közben mindennapi ember marad, kivételes humorérzékkel és önironiával. „Semmit nem szeretek kevésbé, mint azokat az embereket, akiknek nincs humorérzékük, akik mindent szó szerint értenek, és akik önmagukat fontosnak tartják”, mondta egy 1987-es interjúban (279.). Egy négy évvel korábban, a Magyar Rádióban elhangzott, Szigeti Istvánnal folytatott beszélgetés során hasonlóképpen nyilatkozik az alkotói elismertségről: „Tudja, nekem nincs érzékem a hírnévhez. Nagyon szeretem, ha jól játsznak a zenémet, szóval hazugság volna azt mondanom, hogy egyáltalán nem érdekel, hogy milyen a visszhangja. De én nem érzem magam híresnek. Ez nem kokettálás – mondják, hogy én híres vagyok, de én nem tudom, mi az. Én ülök otthon, és írom a darabjaimat.” (222.) Politikai nézeteiről 1993-ban így vallott a 20. század minden történelmi poklát megjárt zeneszerző: „Antibaloldali és antijobboldali vagyok, mert a valós élet arra kényszerített, hogy így gondolkozzam. Megpróbálok a divatos nézeteket és véleményeket nem ellenőrizetlenül átvenni, megpróbálok semmiféle hatalom előtt sem meghajolni, és lehetőleg egyenes ember lenni. Ez minden.” (382.)

Az interjúkból kirajzolódó életútból, a mellbevágóan drámai életrajzi események leírásából valóságos történelmi körképet kapunk: az erdélyi származás, Trianon, a holokauszt, az 56-os forradalom, az emigráció kalandja a 20. századi közép-európai sors summája. Minderről Ligeti olyan tiszta és logikus modorban tud beszélni, mint rajongásáról Krúdy prózája vagy Weöres Sándor költészete iránt. A muzsikás olvasót persze elsősorban a „szakma”, a zeneszerzői hitvallás érdekli. Ligeti azon kevés komponisták közé tartozik, akik világos fogalmazással és magasrendűen professzionista stílusban, bámulatos részletességgel továbbítják az alkotói folyamatok útjait, megtisztelve a zeneszerzésben kevésbé jártas olvasó partneri képességeit. Korszakalkotó műveinek a leírásai (*Artikulation; Atmosphères; San Francisco Polyphony; Requiem; Kürttrió; Etűdök zongorára* stb.) beavatják az olva-

sót abba a világba, amelybe kevés múlt vagy jelen szerző kalauzolta a zene iránt szenvedélyesen érdeklődő olvasót.

Érzésem szerint Ligeti a 20. század közepétől kezdődő új korszak legmodernebb képviselője, aki talán minden más kortársánál inkább rajta tartotta a kezét a mindenkori jelen ütőerén. „Számomra az avantgárd mint ideológia, mint utópia, mint projekt végül is elavult; túlságosan akadémikus”, nyilatkozott egy 1993-as hamburgi interjúbán. „Ha manapság zeneszerzőket hallok, akik úgy komponálnak, ahogy Darmstadtban tettek harminc évvel ezelőtt, azt mondom magamban: 'De hát azóta teljesen megváltozott a világ!'" (368.) Az 1970-es évek közepe táján keletkezett *Le Grand Macabre* című operáját a szerző 1985-ben „divatjamúlt” műnek tartotta. (253.)

Ugyanakkor – és ez Ligeti alkotói személyiségének egyik legfontosabb vonása – gondolkodása mélyen gyökerezett az európai tradícióban. A mai napig kevés muzsikussal értette olyan maradéktalanul Johannes Ockeghem, J. S. Bach, J. Haydn vagy G. Mahler művészetét, mint ő. „A tradíciót tagadni azáltal, hogy valami újat csinállok, de valamilyen indirekt módon, utalások révén mégis engedni átszűrődni a tradíciót, ez nagyon lényeges számomra”, vallotta 1969 decemberében (53.), és ez a *credo* egész alkotói pályáján érvényes maradt. Több mint rokonszenves és figyelemre méltó, hogy a budapesti Zeneakadémián végzett tanulmányaira így emlékezett vissza a fent említett, Szigeti Istvánnal folytatott beszélgetésben: „Farkas Ferencen kívül a legnagyobb élményt – nemcsak számomra, hanem egy egész generáció számára is – Bárdos Lajos analízisórái jelentették, úgyhogy én Bárdost is a tanáromnak tekintem. Ezek az órák az ötvenes évek elején egészen döntőek voltak nemcsak a zenei gondolkodásra, hanem a komponálásra is.” (221.)

A Ligeti előadásából közölt válogatásban briliáns szinten tanulhatunk Webern, Boulez stílusáról, az elektronikus zene lényegéről éppúgy, mint a zeneszerzés-oktatás új útjairól. Rendkívül szerencsésnek mondhatom magam, hogy annak idején több élő Ligeti-előadás hallgatója lehettem, és ezek felejthetetlen élményekként maradtak az emlékezetemben. Teljesen szabadon beszélt, bármiféle írott szöveg nélkül, felvillanyozóan izgalmas modorban: katartikus események voltak. És ugyanilyen felejthetetlen élmény volt szerzői estje 1979 őszén a Zeneakadémia Nagytermében, ahol elhangzott a *Requiem*, Pászthy Júlia csodálatos szólójával. Ezen a koncerten úgy éreztem, hogy az európai zenetörténet legnagyobb mesterműveinek sorához tartozó alkotás fültanúja lehetek.

Ligeti művészi és emberi habitusának másik alaprétege a *bizarr* iránti érzék és vonzalom. „Igen, szeretem túlzásba vinni a dolgokat, szeretem a szélsőségeket, a teljesen őrült dolgokat”, mondta az a mester, aki rajongásig szerette Lewis Carroll meséit, az *Alice Csodaországban* fantasztikus figuráit és fordulatait. Elbűvölő módon vannak jelen ezek az abszurd vonások a King's Singers által oly lélegzetelállítóan előadott *Nonsense Madrigals* darabjaiban vagy a *Le Grand Macabre* című operában. A bravúros szellemesség virtuóz professzionizmussal társul a csemballóra írt darabokban (*Passacaglia ungherese*; *Hungarian Rock*): melyik kortárs zeneszerző egyesítette volna a hajdani középhangos hangolást és *passacaglia*formát a burjánzó barokk ornamentikával és a magyar népdal ékítményeivel, vagy ötvözte volna az amerikai *rock*zene dübörgését a magyar idiómával?

Igazi posztgraduális iskola a Ligeti-féle „mikropolifónia” rejtelméről olvasni, arról a korszakról, amikor a 30-as éveinek vége felé járó szerző előtt kinyílt a világ, és az elektronikus zenével való foglalkozás tapasztalatait fokozatosan átültette az élő hangszeres nyelv világába. Az ember fülében ott szól az *Apparitions*, az *Atmosphères*, később a *Lontano* csodálatos zsongása, a kontrapunktikus szerkesztés új utakon járó tudományának varázslatos hangzásélménye. Ugyanígy feltárulnak az interjúk és előadások során a Ligeti-életmű folytonosan változó fordulatai, mindig személyes és originális gondolatokból fakadó meglepetései. De az európai hagyományhoz való kötődés sohasem szakad meg: a késői stílus zseniális sorozata, a *Zongoraetűdök* a billentyűs nyelv teljes reformja mellett félreismerhetetlenül visszhangozza Chopin, Debussy, Bartók nyelvét, és félelmetes technikai kihívásai olyan elbűvölő szépségű tételekkel váltakoznak, mint a No. 2 (*Üres húrok*) vagy a No. 7 (*Galamb borong*).

Ligeti a zeneszerzés professzora is volt. Svédországban, Berlinben, Amerikában tartott rövidebb kurzusok mellett pályájának leghosszabb tanári periódusa a hamburgi *Hochschule für Musik*hoz kötötte, ahol szerencsés tanítványai (többük visszaemlékezése szerint) kivételes képzésben részesültek. Ezeknek a stúdiumoknak a színvonalát ismét csak leginkább Ligeti saját szavaival tudjuk érzékeltetni – olyan elmélkedésekkel, amelyek nyilvánvalóan tanításában is szerepet játszottak. „Biztosan lehet zenei képzettség nélkül is élvezni a zenét, de a nagy zenék igazi megértéséhez – most Beethoven kései vonósnégyeseire gondolok – a zenei képzettség nagyon hasznos. Akkor egészen másképpen fogja valaki követni az eltéréseket a szabályos szonátaformától vagy szonátarondótól. Amikor az ember olyan óriási formákat hallgat, mint Mahler VI. szimfóniájának fináléja, vagy a III. szimfónia I. tétele, hihetetlenül izgalmas ezekre rávetíteni egy szonátasémát. Nem illik rájuk. Viszont, ha nem pusztán hallgatom a zenét, ahogy kibontakozik, hanem egyúttal kapcsolatba hozom a hagyományos szonátaformával, akkor abból a feszültségből, amely a hagyományos forma és aközött fennáll, amit Mahler csinált, sokkal mélyebb megértés jön létre. Ám ez Beethoven szonáta szerkezeteire is igaz; nem a nagyformákra, hanem arra, ami kicsiben történik, ahogyan Beethoven eltér bizonyos periodikus képződményektől, bizonyos konvencióktól. Ahhoz, hogy ezt észrevegyük, ismernünk kell a konvenciókat.” (231.) Aranyba vésendő mondatok, ugyanúgy ahogy Ligeti az általa nagyon tisztelt Joseph Haydn vonósnégyeseiről ír: „Egy kórházi tartózkodás során arra használtam az időt, hogy egy CD-s walk-mannel és a Haydn-vonósnégyesek partitúráival egyszerűen megtanuljam, hogy ne írjak le több hangot, mint amennyit feltétlenül szükséges. Ebben Haydn a legnagyobb mester, Mozartnál is nagyobb az önkorlátozásban, a formálás tömörségében.” (340.)

Mielőtt tovább folytatnám Ligeti gondolatainak szó szerinti idézését, inkább javasolom a tisztelt olvasónak, hogy mielőbb vegye kézbe ezt a remek kötetet, és válogassa ki magának azokat a részleteket, amelyek megragadják, elgondolkodtatják és gazdagítják. Ligeti igazi polihisztor volt, lebilincselő előadó, eredeti alkotó elme, aki zeneszerzői zsenialitásán kívül a matematikai és természettudományok, a teljes kultúrtörténet egészét átlátta, és sok nagy elődjéhez hasonlóan

literátus talentummal is rendelkező, a zenéről a legmagasabb szinten értekező prózaíró is volt. Szellemiségének a megismerése óriási élmény és kaland a tudásvágyóknak.

Ehhez a tartalomhoz méltó a kötet szerkesztői és nyomdai kivitelezése. Kerekfy Márton és Bíró Viola makulátlan precizitással informál minden egyes tétel pontos forrásáról, interjúk esetében a beszélgetés helyéről és idejéről, a publikált megjelenés(ek) adatairól; bámulatos a jegyzetelés gazdagsága és igényessége. A főszöveghez társuló Függelék további fontos ismeretek tárháza, névmutatóval és műjegyzékkel.

Igazi tisztelgés ez Ligeti György előtt: köszönet érte!

SZERZŐINK

Gelencsér Gábor (1961), az ELTE BTK MMI Filmtudomány Tanszékének habilitált docense, a *Pannonnalmi Szemle* szerkesztője. Fő kutatási területe az 1945 utáni magyar film története. Tíz kötete, több mint 500 tanulmánya, kritikája, cikke jelent meg különféle folyóiratokban. Legutóbbi kötetei: *Közelkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből*. Budapest: Gondolat, 2022; *Lopott boldogságok. Premodern magyar melodramák (1957–1962)*. Budapest: Kijárat, 2022; *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Kijárat, 2023.

Laki Péter Budapesten született 1954-ben. A Zeneakadémia zenetudományi tanszakának elvégzése után két évig Párizsban tanult tovább, majd az Egyesült Államokban, a Pennsylvanai Egyetemen szerezte meg a doktorátusát. 1990 és 2005 között a Clevelandi Zenekar-nál dolgozott mint műsorismertető írója, miközben több, a városhoz közeli egyetemen is tanított zenetörténetet. 2007 és 2024 között a New York állambeli Bard College tanári karának volt tagja. Szerkesztésében jelent meg a Princeton University Pressnél a *Bartók and his World* című tanulmánykötet. Számos cikke jelent meg szakfolyóiratokban, emellett rendszeresen vesz részt nemzetközi zenetudományi konferenciákon, és továbbra is folytatja ismeretterjesztő tevékenységét zenekarok és hangversenyrendező szervezetek számára.

Richter Pál A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán 1995-ben szerzett muzikológusi és zenetörténet-tanári diplomát. Doktori disszertációját *A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-medencében* címmel 2004-ben védte meg. 2015-ben habilitált szinten a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, 2016 óta egyetemi tanár. 1994 óta tagja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaságnak és 2007-től a Hagyományos Zene Nemzetközi Tanácsának, különböző szakértői és tanácsadói testületek tagja. Az MTA Zenetudományi Intézetben 1994 óta folyamatosan részt vesz a népzenei gyűjtemény feltárását, multimédiás elérését célzó munkálatokban, 2006–2011 között a ZTI Népzenei Archívuma EU-s pályázatainak szakmai felelőse volt. Kutatásokat főként a műzene és a népzene érintkezési területein végez. 2012 óta a ZTI igazgatója, 2007-től 2021 végéig vezette a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen megindult hangszeres és énekes népzenei képzést, alapító tanszékvezető.

Riskó Kata (1985) zenetörténész, népzene-kutató. PhD-fokozatát 2019-ben szerezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. 2012 óta a jelenleg az ELTE HTK-hoz tartozó Zenetudományi Intézet kutatója, 2026-tól tudományos főmunkatárs, és a Népzene és Néptánc-kutató Osztály és Archívum vezetője. Fő kutatási területei a magyar népzene történeti és összehasonlító vizsgálata, népzenei kutatástörténet, népzene és műzene kapcsolata, cigányzene. Háromszor nyert el Kodály Zoltán Alkotói Ösztöndíjat, 2017–2018-ban az Új Nemzeti Kiválósági Program kutatási ösztöndíjasa, 2023–2026 között Bolyai János Kutatási Ösztöndíjas.

Varga László Dávid (1999) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen szerzett zenetörténész-diplomát, jelenleg az intézmény Doktori Iskolájának PhD-programjában vesz részt. Emellett az ELTE HTK Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténeti Osztályának munkatársa, legújabban digitális módszerek alkalmazásával foglalkozik a középkori énekrepertoárak vizsgálatában. Doktori kutatásának témája: Műfajok közötti szövegi-dallami kapcsolatok az órómai énekhagyományban.

Watzatka Ágnes zenetudományt, egyházzenét és teológiát tanult. 1992 óta a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont tudományos munkatársa. Rendszeresen vesz részt hazai és nemzetközi konferenciákon, és több nemzetközi kutatóösztöndíjban is részesült. Két fő kutatási területe Liszt Ferenc élete és munkája, illetve egyházzene és himnológia a 18–19. században. Két könyv és számos tanulmány szerzője; öt cikket írt az MGG lexikon számára. PhD fokozatát 2025-ben szerezte meg a Grazi Művészeti Egyetem doktoriskolájában. 2024 óta vezetője tagja a Nemzetközi Himnológiai Munkaközösségnek.