

**A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság  
19. tudományos konferenciája  
a 60 éves Vikárus László tiszteletére**

# **Modell és inspiráció**



**Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Zenetudományi Intézet  
Bartók terem**

**2022. október 6–8.**



A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság  
19. tudományos konferenciája  
a 60 éves Vikárius László tiszteletére

# MODELL ÉS INSPIRÁCIÓ

Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Zenetudományi Intézet  
Bartók terem  
1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7.

## Programfüzet

Budapest, 2022

**Együttműködő partnerek:**



**ZENEAKADÉMIA**  
ALAPÍTVÁ 1875



Bölcsészettudományi  
Kutatóközpont  
**Zenetudományi  
Intézet**

**A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság  
működését támogatja:**

**MMA**  
MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA



A konferenciát szervezi:

**MAGYAR ZENETUDOMÁNYI ÉS ZENEKRITIKAI TÁRSASÁG ELNÖKSÉGE**

Programfüzet:

**SCHMIDT ZSUZSANNA**

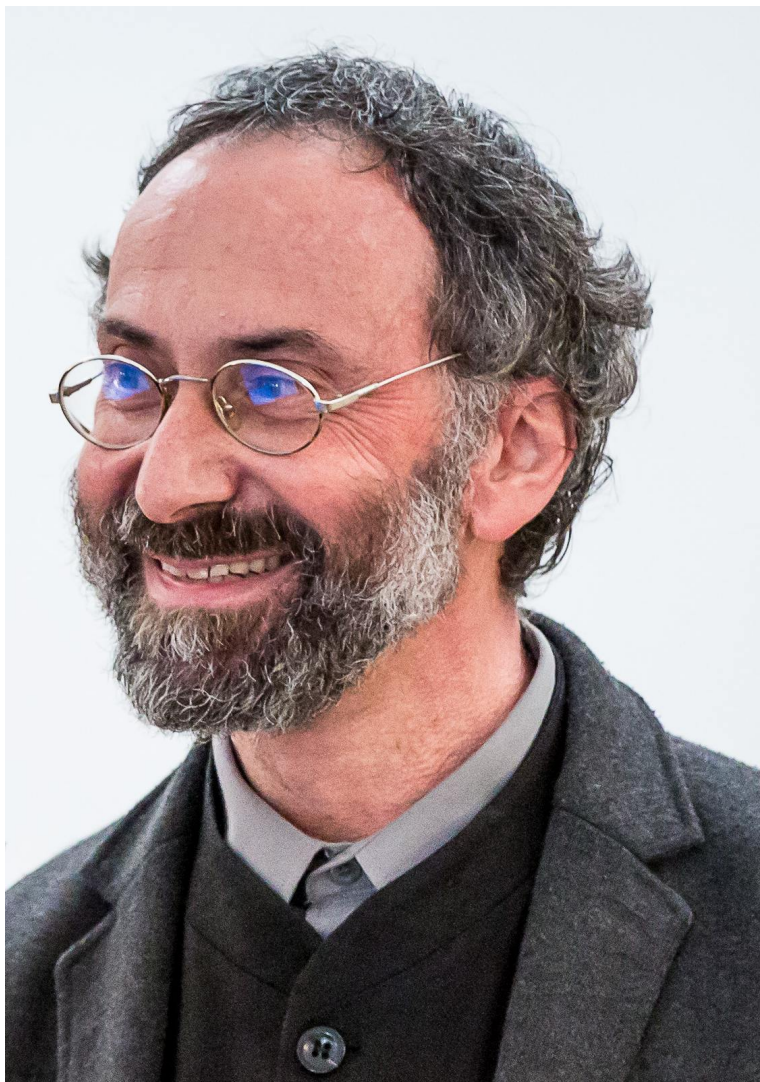
Felelős kiadó:

**A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke**

<http://www.mzzt.hu>

Készült:

**Budapest, 2022. október**



*Fotó: Zeneakadémia / Mudra László*

# Program

**Október 6. (csütörtök) 14:00–17:15**

Köszöntőt mond: RICHTER PÁL

*Elnök:* RICHTER PÁL

## **Bartók I.**

SOMFAI LÁSZLÓ: Főművek holdudvara. Bartók: „Kis zongoradarabok”

PINTÉR CSILLA MÁRIA: *Idő-köszönként.* Bartók intermezzóiról

NAKAHARA YUSUKE: A 2. zongoraverseny mint átlényegült *Cantata profana*

## *Szünet*

NÉMETH ZSOMBOR: Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatásáról és korai fogadtatástörténetéről

LASKAI ANNA: A zongoraművész és zeneszerző Bartók a Budapesti

Filharmóniai Társaság külföldi hangversenyein a Dohnányi-korszakban

SIPOS JÁNOS: Bartók Béla kis-ázsiai gyűjtése és hatásai

KUSZ VERONIKA: Weiner és Bartók

## Október 7. (péntek) 9:30–12:45

Köszöntőt mond: PÉTERI LÓRÁNT

*Elnök:* DOMOKOS ZSUZSANNA

### **Bartók II.**

LAMPERT VERA: Bartók: *Falun* – keletkezéstörténet, *Bölsődal*

BIRÓ VIOLA: „He who has no luck...”. Bartók kiadatlan román népdalfeldolgozásai

MOLNÁR FANNI: An die nahe Geliebte. Bartók fiatalkori dalciklusának modellje

### *Szűnet*

BÜKY VIRÁG: A Mandarin élete és halála

V. SZÚCS IMOLA: „Hol a színpad: kint-e vagy bent?” A Kékszakállú mint színháztörténeti tükör

KERÉKFY MÁRTON: *A kékszakállú herceg vára* 1936-os operaházi felújításának egyetlen hangzó dokumentuma

STACHÓ LÁSZLÓ: A komplex statisztikai elemzések lehetőségei Bartók előadóművészi stílusának jellemzésében

## 14:00–16:45

*Elnök:* PÉTERI JUDIT

### **Régi zene**

BORGÓ ANDRÁS: Jubileum és a jovelkürt

GILÁNYI GABRIELLA: Német út, latin út? Az esztergomi notáció genezise új szempontok fényében

CZAGÁNY ZSUZSA: A „guidói kéz” Laskai Demeter 15. századi iskoláskönyvében

### *Szűnet*

BOZÓ PÉTER: *Az elvarázsolt sziget gyönyörei*. Néhány észrevétel a hangszeres rondó korai történetével kapcsolatban

RÓZSA LÁSZLÓ: Színpadias hétköznapi inspirációi: udvari viselkedési formák Marco da Gagliano *La Dafne*-jének előadásmódjában

TÓTH EMESE: „Jesus ist mein neues Lied” – A szívben éneklő Megváltó

## Október 8. (szombat) 9:30–12:45

*Elnök:* KOMLÓS KATALIN

### 19. századi zene és Bartók kortársai

TALLIÁN TIBOR: „Művek: a – b nélkül soha sem jött volna létre, mégis jobb”. Kodály hatásról, modellről, inspirációról

DALOS ANNA: Kodály, Bartók és a magyar tehetség

KELEMEN ÉVA: „Bartók Béla egykori munkatársa és barátja”. Adalékok Reschofsky Sándor életrajzához és művészi pályaképehez

*Szünet*

KIM KATALIN: A *Dózsa György* kompozíciós forrásai

MOLNÁR SZABOLCS: „Miért is ne lehetne a' magyarnak is egy Weberje avagy Bellinije?”

VIZINGER ZSOLT: „...bár csak három rövid részből áll, maga képes egy egész zene-estélynek teljes hatását előidézni”. Az Op. 131 tagolásának problémája a 19. században

GUSZTIN RUDOLF: Modell és inspiráció. Az 1864. évi pécsi országos dalárúnnepély szerepe a hazai dalármozgalom történetében

## 14:00–17:10

*Elnök:* MÁCSAI JÁNOS

### A 20. és 21. század zenéje

KOVÁCS ILONA: Kompozíciós aprómunka Dohnányi Ernő *Suite en valse* című keringő-szvitjének (Op. 39) IV. tételében

SIPOS SOMA MIHÁLY: Seiber Mátyás stílusának alakulása Kodály osztályától a frankfurti Hoch-konzervatórium jazz részlegének vezetéséig

PÉTERI LÓRÁNT: Ligeti Mahlere, Ligeti Kákániája

*Szünet*

MÓZES-SZITHA TÜNDE: „Maradj nyugodtan, amidőn az asztalodhoz ül az angyal...” Álom, ihlet, zenei forma és hangzás összefüggései Jeney Zoltán *Pavane* című zenekari művében

ILLÉS MÁRIA: *Meditatio* – Vántus István zenei gondolkodásmódjáról

FARKAS ZOLTÁN: A világ és a pantalló. Nagg „Song”-ja Kurtág György operájában



**Október 8. (szombat) 17:30–18:30**  
**A Kroó György-díj és -plakett átadása és**  
**kamarazenei hangverseny**

Közreműködik:

DANIEL SENDER (hegedű)

PÓLUS LÁSZLÓ (gordonka)

**Műsor:**

LIGETI GYÖRGY: Hommage à Hilding Rosenberg (1982)

BARTÓK BÉLA–KARL KRAEUTER: Hungarian Folk Melodies (részletek)

IV. Choral. Andante

V. Allegretto

VI. Con moto

VII. Vivace

KODÁLY ZOLTÁN: Duó, Op. 7 (1914)

I. Allegro serio, non troppo

II. Adagio – Andante

III. Maestoso e largamente, ma non troppo lento – Presto

~ • ~

## Az előadások tartalma

BIRÓ VIOLA

(BTK Zenetudományi Intézet)

**„He who has no luck...”**

### **Bartók kiadatlan román népdalfeldolgozásai**

A Bartók-irodalomban *Kilenc román népdalként* számon tartott kompozíció egyike azon, a nyilvánosság számára jóformán ismeretlen műveknek, amelyek a Bartók-összkiadás előkészületben lévő 10., énekhangra és zongorára írt feldolgozásokat tartalmazó kötetében először kerülnek kiadásra. A mű egyetlen forrása egy részlegesen kidolgozott fogalmazvány, amelyet Bartók egy „Féltett dalok” feliratú mappában őrzött meg. A dalok elrendezése, hangnemrendje összefüggő, végigírt sorozatot sejtet, sőt mi több, a dalszövegek egymásutánjában Somfai László rejtett narratívát feltételez. E dalsorozatot ugyan nem említi egyetlen általunk ismert Bartók-dokumentum sem, vizsgálata talán mégsem érdektelen, ugyanis a mű egy olyan időszak termése, amelynek zeneszerzői tevékenységéről viszonylag keveset tudunk. A felhasznált népdalok és a kompozíciós forrás vizsgálata alapján 1912-re datálható sorozat a *Kékszakállú* kudarcát követő válság zenéje, a korszak műveire jellemző lassú „fináléval”. Előadásomban egyrészt a feldolgozott népdalok és ezek tágabb környezetének vizsgálatával megpróbálom felvázolni azt a háttérrel, amely inspirációként szolgálhatott a sorozat darabjainak megírásához. A feldolgozásmód – dallamkezelés, kísérettipusok, szövegkezelés, ciklusalkotás – vizsgálata ugyanakkor lehetővé teszi, hogy rámutassunk egyes darabok lehetséges előképeire vagy arra, hogy némelyik esetlegesen maga is modellt válhatott. Végül nem kerülhető meg a kérdés, hogy mennyiben tekinthető a sorozat valódi „műnek”, milyen lehetőségei és korlátai vannak az előadhatóságának.

BORGÓ ANDRÁS

### **Jubileum és a jovelkürt**

„**jubileum** egyes kerek (...) évfordulókon rendezett emlékünnepe v. örömnépe” (Bakos Ferenc [szerk.], et al.: *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai kiadó, Budapest 1973). Egy ilyen jubileumi esemény az előadás témaválasztásának kiindulási alapja is. A szó mai használatában a latinból, azelőtt a görögöből, de eredetileg a

héberből származik. A héber alapelem közvetlenül összefügg a zenével, a hangszerekkel, amelyek a 13–16. századi kéziratos ábrázolásokban nagy számban szerepelnek. Ezt a tényt kifejtteni és a héber kéziratok illuminációival alátámasztani – ez az alapvetése az előadásnak.

A vizsgálódás középpontjában a képeken megjelenő hangszerek reális karaktere, az alkalomnak megfelelő részvétele, és nem csak a hozzáadott szimbolikus jelentősége áll. Bibliai idézetek, majd azok mai nyelvekre alkalmazott fordításai világítják meg a hangszernevek értelmezési skáláját. A könyvfestményeken az átütő hang kibocsátására alkalmas fúvóhangszerek ábrázolása kíséri például az Úr törvényei kézhez vételének különleges alkalmát.

Egy hosszan tartó és erősödő akusztikus esemény jelez, jellemez egy különös érzelmi- és gondolatvilágot, vagy előidézhet ilyet. Ebben az értelemben az erős hang egy nem mindennapi lelkiállapot akusztikus hozzátartozója. A csatában az erős és kitartott hangnak az érzelmek felkorbácsolása is célja. Az érzelmeket illetően azonban meg kell egymástól különböztetni a kitörő örömet és a csendes, mélyreható, kellemes lelkiállapotot. A jubileum fogalmához az előbbi áll közelebb. A hálaadás öröméhez halkabb hangszerszámok használatosak, és olyan könyvfestményeken is szemügyre vehetők, mint amelyek az izraeliták megmenekülését ábrázolják.

BOZÓ PÉTER

(BTK Zenetudományi Intézet)

### ***Az elvarázsolt sziget gyönyörei***

#### **Néhány észrevétel a hangszeres rondó korai történetével kapcsolatban**

1664 májusában XIV. Lajos francia uralkodó fényűző ünnepségsorozatot rendezett *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (Az elvarázsolt sziget gyönyörei) címmel Versailles-ban, ahol a korabeli leírás szerint „az állatkert nagy építményeiben a legkülönbözőbb állatokat látni”. A több napon át tartó rendezvény keretében az olasz Ariosto eposzá-  
nak, az *Orlando furiosónak* (Az eszeveszett Orlando) VI–VIII. énekében elbeszélte Alcina-epizód szolgált, de az ógörög Hésiodos és a latin Ovidius epikus költeményeiben leírt négy világekorszak, az Arany-, Ezüst-, Réz- és Vaskor megszemélyesítői is felléptek. A nagyszabású divertissement a legkülönfélébb látványosságokat foglalta magában: többek között jelmezes felvonulást, lovagi tornákat, lakomákat és tűzijátékot is. A jórészt Lully, illetve Molière tollából előadott színpadi művek között volt a *La Princesse d'Élide* (Az éliszi hercegnő) és a *Tartuffe* című vígjáték (azonnal betiltották), a *Le Palais d'Alcine* (Alcina palotája) című balett, továbbá a *Les Fâcheux* (A tolakodók) és a *Le Mariage forcé* (Kénytelen házasság) című balett-komédia. Előadásomban a nagyszabású reprezentatív esemény során elhangzott néhány zeneművet és a tevékeny, de kevésbé csinnadrattás hétköznapok termékét, Denis Gaultier *La Rhétorique des dieux* (Az istenek ékesszólása, [1648–1652k]) című szvitgyűjteményének egyik lantdarabját összevetve kísérlem meg bemutatni, miért igényel revíziót a rondó korai történetének hagyományos narratívája.

BÜKY VIRÁG

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **A Mandarin élete és halála**

Bartók életművében jól ismert jelenség, hogy egy-egy kompozíciójának néhány jelentéstartalmú motívuma, vagy egy-egy jellegzetes hanggömb, karakter, eredeti kontextusától elszakadva, más művekben is megjelenik. Eredeti jelentése az új környezetben új árnyalatokkal gazdagodik, de jelenléte a befogadó műveknek is egy újabb – rendszerint igen személyes, és gyakran hangsúlyosan életrajzi vonatkozású – értelmezési lehetőséget ad. Az előadás során két olyan visszatérő fordulat útját kísérem végig, amelyek Bartók pantomimjából, *A csodálatos mandarin*-ből származnak: az egyik a Mandarin siratódallama, a másik pedig a Mandarin életének legutolsó pillanatait kísérő anyag. De nem csak az egyes fordulatok utóéletével foglalkozom, hanem azokkal az előképekkel és zenei előzményekkel is, amelyek már *A csodálatos mandarin* előtt írt művekben megjelennek.

CZAGÁNY ZSUZSA

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **A „guidói kéz” Laskai Demeter 15. századi iskoláskönyvében**

Laskai Demeter 1435-ben fejezte be iskolai jegyzetének másolását, feltehetően a pécsváradi bencés kolostori iskolában. A később Laskai-kódexnek nevezett könyv tartalmi egységei, az egyes traktátusok és a hozzájuk fűzött kiegészítések, magyarázó jegyzetek, glosszák jól mutatják, mit és hogyan tanítottak a kolostori iskolák alsó- és középszintjén a 15. századi Magyarországon. Demeter – Szent Ágostonra hivatkozva – jegyzetében két helyen is bejegyezte a középkori műveltség „quatuor necessaria” alaptételét, mely szerint négy tudomány szükséges az Isten házában: a grammatika, a zene, a kánonjog és a computus, azaz a naptárszámítás tudománya. A Laskai-kódex szigorúan véve mindebből csupán a computus tárgykörét járja körül: terjedelmes, 30 főlányi szöveg foglalkozik a kalendárium beosztásával, a nap és a hold ciklusával, a vasárnapi betűk kiszámításával, s azzal, hogy mindez a tudás miként segíti a tájékozódást a liturgikus év rendjében. Bár zeneelméleti traktátus nincs a kódexben, a computus-fejezet egyes szakaszait, fogalom-meghatározásait olvasva bizonyosak lehetünk abban, hogy a másoló rendelkezett zenei háttértudással. Előadásomban e háttértudás látható és a sorok közé rejtett bizonyítékait mutatom be.

DALOS ANNA

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **Kodály, Bartók és a magyar tehetség**

Vikárius László nagyhatású monográfiájának – *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* – Bartók mellett legtöbbször megjelenő, hivatkozott és idézett szerzője Kodály Zoltán. Ismerve a két komponista évtizedeken átívelő, baráti és harcostársi kapcsolatát, a hivatkozások magas száma senkit sem lephet meg. A

monográfiában konferenciánk ünnepeltje, témaválasztásának megfelelően, első-sorban arra fókuszál, milyenek látta Kodály Bartók viszonyát a hatáshoz, mit több, mennyiben interpretálta Bartók egész pályáját „a hatásnak kitettség” kontextusában. Ebben a megközelítésben a *Szentirmaytól Bartókig* című Kodály-előadás valóban a legfontosabb dokumentum. Referátumomban ugyanakkor – követve a *Modell és inspiráció „A szó”* című fejezetében alkalmazott mikroanalitikus módszert – újra kívánom olvasni Kodály Bartók-értelmezéseit, ez alkalommal azonban nem a „hatás”, hanem a „tehetség”, mi több, a „magyar tehetség” fogalmából kiindulva. Kodály számára ugyanis Bartók egész életműve, pályája és személyisége is ezt a specifikus, nemzeti karakterjegyeket magán viselő tehetségformát reprezentálta. Bartókról szóló, magánhasználatra készített feljegyzései és a nyilvánosságának szánt írásai azonban nemcsak affirmatív módon értelmezik e „magyar tehetséget”, hanem kiolvasható belőlük Kodály kritikus, a „magyar tehetség” korlátait és ellentmondásosságát tárgyilagosan felmérő állásfoglalása is.

FARKAS ZOLTÁN

(Bartók Béla Emlékház, BTK Zenetudományi Intézet)

### **A világ és a pantalló**

#### **Nagg „Song”-ja Kurtág György operájában**

A zenetörténetben aligha fordult elő, hogy egy zeneszerző nyolcvannégy éves korában kezdjen hozzá első operájának komponálásához, melyet hét esztendő múlva, kilencvenegy éves korában fejezzen be. Kurtág György Samuel Beckett színműve alapján készült operáját, a *Fin de partie*-t nemcsak az ősbemutató helyszínén, a milánói Teatro alla Scala rokonítja Verdi *Falstaff*jával. A 2018-as ősbemutató közönsége Kurtág zenei nyelvének számos ismert eleme mellett új vonásokat is felfedezhetett a partitúrában. A mű éppoly meglepő Kurtág korábbi oeuvre-jéhez képest, mint a *Falstaff* a *Rigoletto*, a *Traviata* vagy az *Aida* felől szemlélve. A premier rendezője, Pierre Audi szerint Kurtág az eredeti Beckett-mű riasztóan lecsupaszított, rideg világából „érzelemmentel egzisztenciális drámát teremt, amely erőteljes tragikus csúcspontra jut”. Kurtág tehát humanizálja Beckett drámáját, de e folyamatban jelentős szerepet kapnak az opera komikus mozzanata is, mindenekelőtt Nagg elbeszélése, az opera egyik „zárt száma”. Kurtág gyakran idézi kompozícióiban korábbi évszázadok *Gebrauchsmusik*jának elemeit. Figyelemreméltó, hogy az opera előtanulmányának is tekinthető ... *pas à pas - nulle part* ... (1993–1998) dalciklusban milyen gyakoriak ezek a zsánerképek (a *de pied ferme* Carmen-idézetétől a socking case galoppján át a Pizzicato-keringőig). Az előadás azt vizsgálja, hogy Nagg Songja hogyan válik a szeretetteljes humor és a távolságtartó ironia mesteri elegyévé s ekként Kurtág Beckett-értelmezésének egyik kulcsmozzanatává.

GILÁNYI GABRIELLA  
(BTK Zenetudományi Intézet)

## **Német út, latin út? Az esztergomi notáció genezise új szempontok fényében**

A „12. századi reneszánsz” európai szellemi áramlatai fordulatot hoztak zenei írásbeliségünk korabeli fejlődésében: a német neumaírás rövid korszaka után a közép-európai régióban elsőként Magyarországon jelent meg a modern vonalrendszeres kottafírás és ezzel együtt egy különleges neuma-jelkészlet. De milyen kotta és milyen készlet volt ez?

Az előadás azokat a friss eredményeket ismerteti, amelyek a nemzetközi gregorián paleográfiai kutatás térképére néhány évtizede felkerült ún. „esztergomi notáció” születésének homályos körülményeiről szólnak. Új vizsgálataink s az azokból leszűrhető tanulságok négy új szempont köré szerveződtek: (1) a Pray-kódex mellett új hazai források (elsősorban hangjelzett kódextöredékek), illetve (2) külföldi (elsősorban francia) összehasonlító források elemzése, (3) a 12. századi magyar művelődéstörténeti kutatások legfrissebb eredményeinek bevonása, illetve (4) a modern digitális technika lehetőségeinek felhasználása.

Milyen körülmények, modellek térítették le az eredeti „német útról” gregorián kottafírásunk formálódását? Valóban megszületett-e az esztergomi notáció a 12. században? Az előadás e szorosan összefüggő kérdések megválaszolására tesz kísérletet.

GUSZTIN RUDOLF  
(BTK Zenetudományi Intézet)

## **Modell és inspiráció Az 1864. évi pécsi országos dalárünnepély szerepe a hazai dalármozgalom történetében**

A *Zenészet*i Lapok 1864. július 14-én megjelenő lapszámában Ábrányi Kornél a következőket írta az 1864 augusztusában Pécssett megrendezésre kerülő országos dalárünnepély kapcsán: „...a pécsi lelkes dalárda az első, mely nemzeti értelemben az eszme nagyobb mérvű megvalósításának zászlaját kezébe ragadta”. Tette mindezt annak ellenére, hogy tisztában volt vele, miszerint egy évvel korábban Sopron felhívást intézett a hazai dalegyletek felé egy országos dalárünnepélyen való részvételre, melyet 1863 nyarán meg is rendezett. A Soproni Dalfűzér ugyanakkor a hazai dalegyletek lanyha reakciót látva kiterjesztette meghívását a hozzá közel álló osztrák dalegyletek felé is, ezzel egy vegyes, magyar-osztrák találkozó létrehozva, ami Ábrányi legfőbb indoka volt arra, hogy negligálja az eseményt. Így annak ellenére, hogy a soproni találkozó első volt a maga nemében Magyarországon, s így mint a lehetett a következő években megrendezett országos ünnepélyek számára, a történetírás a jóval kisebb létszámú, ám kifejezetten magyar ajkúak részvételével lezajlott pécsi eseményt tekintette az első hazai országos dalárünnepélynek.

Előadásomban megvizsgálom, hogy az intézményesülés kezdeti szakaszában milyen hatással lehetett a 1863. évi soproni országos dalárünnepély az egy évvel későbbi országos rendezvényre, majd bemutatom, milyen hatással volt a hazai dalármozgalmra a közel egy évszázadon keresztül elsőnek tekintett pécsi országos dalártalálkozó: milyen mintát és inspirációt jelenthetett országsgazerte a dalegyletek, a következő évek országos dalárünnepélyei, valamint a mozgalom számára.

ILLÉS MÁRIA

(Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Kar)

### ***Meditatio* – Vántus István zenei gondolkodásmódjáról**

Vántus István két alkalommal írta föl a *Meditatio* címet alkotására, először a fiatakkori szóló hegedűszvit II. tételére, és egyik utolsó művére, a két cimbalomra készült darabra. E két távoli pont összekapcsolása ugyanazzal a címmel izgalmas kérdésre világít rá, és további kérdések felé visz. Felhívja a figyelmet ugyanis arra, hogy a felnőtt zeneszerző, aki sajátos, egyedi hangrendszerét teljes mélységében kidolgozta már, a korai műveiben öntudatlan megoldásokat fedez föl e rendszerből, azaz saját zenei nyelvezetének önazonosságát keresi és mutatja föl. A korai címadás modellje több ponton kereshető, de a későbbinél a meditáció tárgya, alapja egyértelműen az életműben nagy szerepet játszó Bach-inspiráció, a B-A-C-H motívummal és – az ebből is levezethető – barokk kontrapunktikus zenében gyökerező motívumfordító eljárásokkal. Emellé a modell mellé még mintegy megerősítésképpen érkezik Vántus sakk-zenével kapcsolatos elmélete, amely révén a fordítások lehetséges köréből a tükrözés válik legfontosabbá – a *Meditatio* című kétcimbalmos mű jegyzet-anyagában például a „Tükörcserepek” szó is szerepel.

KELEMEN ÉVA

### **„Bartók Béla egykori munkatársa és barátja”**

#### **Adalékok Reschofsky Sándor életrajzához és művészi pályaképehez**

Albert István a *Muzsika* 1972. június 2-i számában megjelent nekrológiájában így emlékezett meg a nyolcvanöt esztendőös korában elhunyt Reschofsky Sándorról: „Sokoldalú, gazdag muzsikuspálya fejeződött be a jeles zongoraművész, zeneszerző és pedagógus halálával. Hosszú, szüntelen munkában töltött élete a zene világának három nagy tartományában zajlott le. [...] Szerényen élt, sokat, fáradhatatlanul dolgozott; csöndben, szinte észrevétlenül távozott. [...] Megőrzésre és megbecsülésre érdemes életművet hagyott maga után.”

Habár Reschofsky Sándor szellemi hagyatékát az Országos Széchényi Könyvtár megőrizte, de e „megbecsülésre érdemes életmű” áttekintése és összegző értékelése mindeztidáig nem történt meg. Személye egyedül a Bartók-kutatás számára bizonyult fontosnak: a zeneszerzővel közösen írt *Zongoraiskola* (1913) tartalma, szerkesztési elvei, valamint zongorapedagógiai vonatkozásai kapcsán felmerülő kérdéseket többek között Lampert Vera és Vikárius László tanulmányai tárgyalják.

A közel másfélszáz kompozíciót, valamint leveleket, műsorlapokat, újságkivágatokat és egyéb személyes dokumentumokat magában foglaló hagyaték lehetőséget ad a fél évszázada elhunyt Reschofsky személyének és művészetének közelebbi megismeréséhez. Előadásomban ezekre a dokumentumokra alapozva beszélek az életút fontosabb állomásairól, a művészi pálya kiemelkedő mozzanatairól, valamint ismertetem és értékelem a zeneszerzői életmű egészét.

KERÉKFFY MÁRTON

(BTK Zenetudományi Intézet)

### ***A kékszakállú herceg vára* 1936-os operaházi felújításának egyetlen hangzó dokumentuma**

Előadásomban *A kékszakállú herceg vára* előadását Bartók életében megörökítő egyetlen fennmaradt hangfelvételt mutatom be. A magánfelvételt Török Sophie megrendelésére Makai István készítette a Magyar Rádió operaházi élő közvetítéséről, melynek szereplői Székely Mihály és Némethy Ella voltak, karmestere pedig Sergio Failoni. A hangdokumentum csak 1994-ben került nyilvánosságra egy Failoni életútját bemutató olasz nyelvű kötet CD-mellékletén. A publikációban megadott felvételi dátum biztosan helytelen; kutatásaim alapján a felvétel 1941. március 28-án kellett, hogy készüljön. Bár a hangminősége természetesen messze nem kifogástalan, különlegesen értékes, sőt egyedülálló dokumentumról van szó – három okból is: 1.) ez a leghosszabb felvétel, amely egy Bartók-művet egészében rögzít a szerző életében; 2.) ez a *Kékszakállú* egyetlen teljes felvétele a zeneszerző életéből; 3.) bár Bartók nem lehetett jelen az előadáson, annak előkészületeiben biztosan részt vett. A felvétel több figyelemreméltó eltérést rögzít a nyomtatásban megjelent kottaszövegtől, elsősorban kisebb húzásokat, valamint változtatásokat a herceg szölamában. Ezek nagy többsége a kéziratos operaházi forrásokban is megjelenik utólagos bejegyzésként, és joggal feltételezhetjük, hogy a zeneszerző jóváhagyta őket.

KIM KATALIN

(BTK Zenetudományi Intézet)

### ***A Dózsa György* kompozíciós forrásai**

A fennmaradt forrásanyag alapján akár azt is gondolhatnánk, hogy Erkel tudatosan semmisítette meg művei kompozíciós forrásait. Feltűnő legalábbis, hogy míg első operáinak forrásai között (egy kivétellel) egyáltalán nem találunk vázlatokat, fogalmazványokat, addig a közös komponálással készülő későbbi művek anyagában már előfordulnak az alkotás folyamatát dokumentáló források. Talán nem véletlen, hogy ezek többsége a komponálásban leginkább segítő Erkel Gyula hagyatékában maradt fenn. E hagyaték részét képezik azok a kompozíciós források is, amelyek 2010 körül kerültek az Országos Széchényi Könyvtár állományába, közöttük néhány bifólió autográf kézirat és Erkel Gyulától származó zenekari partitúraoldal (hangszerelés és tisztázat) a *Dózsa György* operához.



Az új források lényegesen nem változtatják meg az Erkel-operák többkezőségéről Somfai László 1961-es autográf-elemzése nyomán kialakított elképzelésünket, mégis számos tekintetben árnyalják azt, és közelebbi képet adnak a közös munka nem mindig egyenletes folyamatáról is. A kompozíciós források és a szerzői partitúra mellett az opera egyes számai esetében a szólamanyagot, illetve a darab további forrásait is bevonva az elemzésbe, Erkel Ferenc részvételét a közös munkában is máshogy, másképp értékelhetjük. Az előadás az opera három számán keresztül ad betekintést a komponálás folyamatába (Preludio, az első felvonás és a teljes opera fináléja).

KOVÁCS ILONA

(Magyar Táncművészeti Egyetem)

### **Kompozíciós aprómunka Dohnányi Ernő *Suite en valse* című keringő-szvitjének (Op. 39) IV. tételében**

A keringő-szvit utolsó tétele a sorozat legösszetettebb része, a valcerek valcere, amelyet Dohnányi a szimfóniáknál szokásos lassú bevezetővel, a tétel méreteivel (a szvitet alkotó négy tétel közül ez a leghosszabb) és formájával is hangsúlyossá tett. Mindezeket az előző tételekben elhangzottak összefoglalásának és megkoronázásának szánta. Dohnányi ebben a tételben nem egy, hanem három önállóan értelmezhető valcert komponált – ezekben összesen nyolc különböző témát használt fel –, melyek olykor a témák szimultán szerepeltetésével kapcsolódnak össze. A zeneszerző a tétel végén visszautal az első tétel főtemájára, méghozzá úgy, hogy az egyszerre hangzik el a 4. tétel utolsó előtti témájával. Az előadás végigköveti a tétel kialakulását és az egyes témák összevarrásának folyamatát. Választ keresek arra is, hogy vajon mi lehetett az oka annak, hogy az abszolút hallású Dohnányi szokásától eltérően az egyik témát miért nem a véglegesben megjelenő hangnemben írta le több alkalommal is vázlatfüzetében, ezzel szoros összefüggésben pedig rámutatok a témák egyidejű együtthangzásának lehetséges modelljeire és inspirációira is.

KUSZ VERONIKA

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **Weiner és Bartók**

„Úgy csodálkozom rajta, hogy ti, fiatalok bedőltek ennek a zenének” – mondta állítólag Weiner Leó egyik, később neves muzsikussá lett tanítványának, aki kamarazene órára vitte a Bartók-*Zene...* partitúráját. Hogy az illető így tett, abban persze legalább annyi pimaszság volt, mint kíváncsiság, hiszen Weiner népes tanítványi köre pontosan tisztában volt vele: szeretett professzoruk makacsul elzárkózik az új zenétől. Úgy hírlett, hogy Weiner az 1. kvartettig még „követte” Bartókot, ám ami utána következett, azt mély meggyőződéssel ignorálta – de legalábbis nem tanította. Annál inkább figyelemre méltó, hogy az 1. kvartettet viszont úgy tanította,

hogy több, a Weiner-iskolát járó vonósnegyes még évekkal, évtizedekkel később is az ő útmutatása szerint játszotta a művet. De van-e értelme pusztán emiatt Weiner és Bartók kapcsolatáról, kapcsolódásáról beszélni? Évtizedeken át egymás mellett éltek és dolgoztak, s bár ehhez képest meglepően kevés ponton fonódott össze sorsuk, ilyen értelemben – s tekintettel a Weiner-irodalom sajnálatos szűkösségére – biztosan tanulságos lehet az áttekintés. Előadásomban azonban ennél többre is vállalkozom: három, a Weiner-életmű különböző pontján keletkezett kompozíció példáján keresztül szeretném körüljárni, mit jelenthetett, illetve mi lehetett az oka annak, hogy Weiner eleinte „követte” Bartókot, majd más útra tért (vagy, mint mondják, „visszafordult”); milyen zenei kifejezőeszközök teszik mégis hasonlóvá néhány pillanatban műveiket; s miképp értékelendő, hogy az elmondottak ellenére a mai hallgató Bartók-allúziókat vélhet felfedezni Weiner egyes kései műveiben.

LAMPERT VERA

(Nyugdíjas könyvtáros, Brandeis University, Waltham, Massachusetts)

### **Bartók: *Falun* – keletkezéstörténet, *Bölcsődal***

A *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadását* előkészítő munkálatok kiváló alkalmat nyújtanak a művekre vonatkozó dokumentumok újraértékelésére, kibővítésére. Készül többek között a szólóhangra és zongorára írt vokális népdalfeldolgozások kötete is, amelynek egyik legfontosabb darabja az 1924-ben komponált, de csak 1926-ban publikált, szlovák népdalok felhasználásával készült *Falun*. Előadásom első részében a releváns levelezés és kéziratok anyag átvizsgálása során feltárt, a mű keletkezéséről kialakult képünket újabb információkkal gazdagító adatokról fogok beszámolni, így pl. a *Falun* cím valószínű eredetéről, vagy a szóló és zenekari változat végső kialakításának időbeli sorrendjéről.

Bár a *Falun* korai vázlatából nem derül ki egyértelműen, melyik tétellel kezdte Bartók a mű megírását, annyi bizonyos, hogy a *Bölcsődal*, a IV. tétel, előbb készült, mint a III. Koncertkritikákban, irodalomban egyaránt kitüntetett figyelmet kapott a *Bölcsődal*. Legutóbb Büky Virág gondolatébresztő, mélyreható elemzései hívták fel a figyelmet a tétel középrésznek sötét, a tétel témájának ellentmondó balladai hangvételére. E különös szövegválasztás magyarázatát Bartók szlovák népdalgyűjteményében, a *Slovenské L'udové Piesne* I. kötetében publikált bölcsődalok szövegeinek áttekintésével kerestem, a szájhagyományban élő bölcsődalok viszonylag új keletű irodalmában kimutatott tipikus témák és formulák felhasználásával. A romantikus költészetből ismert idilli képet a hagyományos bölcsődalokban az anya sokszor türelmetlen, kimerült, csalódott, vagy aggodalmaktól és félelemtől gyötört alakja váltja fel. Végül a *Falun Bölcsődalának* álom és ébrenlét határaként jellemzett középrészét, pontosabban a népdalnak és szövegének a zongoraszólamban játszott szerepét vizsgálom, a *hypnagogiának* nevezett jelenség stádiumainak leírása nyomán.

LASKAI ANNA

(BTK Zenetudományi Intézet)

## **A zongoraművész és zeneszerző Bartók a Budapesti Filharmóniai Társaság külföldi hangversenyein a Dohnányi-korszakban**

Bartók Béla pályafutásának már kezdeti időszakától fogva kapcsolatban állt a Budapesti Filharmóniai Társasággal, ám ennél mélyebb baráti viszony fűzte a zenekarnak a 20. század első felében legmeghatározóbb elnökkarnagyához, Dohnányi Ernőhöz, aki számos zenekari kompozíciójának ősbemutatóját vezényelte. Dohnányi nemcsak Magyarországon népszerűsítette zenekarával Bartók kompozícióit, hanem az éppen ebben az időszakban egyre gyakrabban létrejött külföldi hangversenyek alkalmával is. A filharmonikusok Dohnányi irányította korszakához köthetők ugyanis az együttes nemzetközi hírneve megalapozásának kezdetei: ezen alkalmak közül az 1925-ös pozsonyi és az 1936-os bécsi hangversenyen maga Bartók is részt vett, mind zeneszerzői, mind pedig zongoraművészi minőségében. A zenekar nem csupán külföldi, de hazai hangversenyeinek koncertprogramjait szemügyre véve is egyértelműnek látszik, hogy Dohnányi előszeretettel tűzte együttese repertoárjára – kiváltképp a nemzetközi szintéren, a magyar zene reprezentánsaiként – Bartók kompozícióit. Előadásomban e hangversenyek közül az 1936-os bécsi fellépés recepcióját vizsgálom, valamint tanulmányozom azt is, hogy általánosságban az együttes külföldi hangversenyein Bartók művei milyen mértékben szerepeltek a koncertműsorokban, s ez hogyan viszonyul a zenekar magyarországi koncertjeinek statisztikai adataihoz.

MOLNÁR FANNI

(Budapest Music Center, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem PhD hallgató)

### **An die nahe Geliebte**

#### **Bartók fiatalkori dalciklusának modellje**

A Bartóknál három évvel fiatalabb Fábián Felicie párhuzamosan végezte a zongora és zeneszerzés szakot a Zeneakadémián. Neve az 1899-es tanév kezdetétől egyre gyakrabban bukkan fel Bartók leveleiben, és 1903-ig tartó intenzív kapcsolatukról három Felicie-hez köthető kompozíció is tanúskodik. Közülük a *Liebeslieder* a legkorábbi, amely 1900 folyamán készült, és opusszám nélkül, Bartók életében kiadatlanul maradt. Szövege és zenei stílusa német romantikus előképeket sejtet, amelyek meghatározó szerepet játszottak a fiatal zeneszerző tájékozódásában. Ezt konkrét forrás is alátámasztja: Bartók 1903-ig részletes listákat vezetett mindazokról a művekről, amelyeket tanult, hallott vagy a jövőben meg akart ismerni. A már megismert darabok jegyzékében 1898 tavaszától jelennek meg német dalok; előtte egyáltalán nem említi a műfajt, 1900 végétől pedig a Lied ismét szinte teljesen eltűnik a palettáról. Mivel ebben az időszakban a fiatal zeneszerző számos Schubert- és Schumann-dal(ciklus) mellett Brahms bizonyos dalait, sőt Wagner *Walkünnét* is tanulmányozta, igazat adhatunk azoknak az elemzőknek, akik ezekkel a darabokkal állítják párhuzamba a *Liebesliedert*. Bár többen Wolf, R. Strauss és Liszt hatását vélik

felfedezni a műben, az ő nevük egyáltalán nem bukkan fel a listákban a dalciklus befejezésének idejéig, így esetükben inkább véletlen egyezésekről vagy közös stilisztikai alapokról beszélhetünk. Az elemzői munkákból ugyanakkor rendre kimaradt a listák egy nem kevésbé jelentős szereplője: Beethoven, aki nemcsak szimfonikus, kamara- és zongoraművek terén számított megkerülhetetlennek a fiatal Bartók számára, hanem a Lied műfajában is nagy súllyal képviseltette magát. Előadásomban Beethoven dalciklusának a *Liebesliederre* gyakorolt hatását mutatom be.

MOLNÁR SZABOLCS

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

### **„Miért is ne lehetne a' magyarnak is egy Weberje avagy Bellinije?”**

Az ihletnek két forrása létezik: a természet és Shakespeare – szövegte le egy Párizsban megjelent tanulmány (1835) fordításának ürügyén Petrichevich Horváth Lázár. A *Rajzolatok* című társasági, irodalmi és divatlapban 1837 augusztusától folytatásokban közölt szöveg szerzője jól ismert a magyar zenetörténet-írás számára: Petrichevich Horváth a pesti és bécsi operajátszás lelkes krónikása és bennfentese – Tallián Tibor szerint *operomán* és *opera-függő*, aki „a legközelebb jut ahhoz, amit analitikus operakritikának nevezhetünk”; ugyanakkor folyóiratalapító és szerkesztő (*Honderű*), Liszt Ferenc magyarországi és erdélyi utazásainak kalauza, az operaszerző Erkel Ferenc ügyének támogatója és a *Himnusz* megszületésének egyik előmozdítója. Az eredetileg „Shakspeare' drámáinak mu'sikája” címmel megjelent szöveg kettős célt szolgál: egyfelől a jövő magyar operaszerzőjének kívánja Shakespeare drámai életművére, mint inspirációs forrásra felhívni a figyelmét, másfelől modellként hivatkozik néhány olyan operára, mely Shakespeare-drámák feldolgozására vállalkozik. Az előadás e szöveg különleges és egyedi státuszára igyekszik felhívni a figyelmet.

MÓZES-SZITHA TÜNDE

(UMP Editio Musica Budapest)

### **„Maradj nyugodtan, amidőn az asztalodhoz ül az angyal...”**

#### **Álom, ihlet, zenei forma és hangzás összefüggései Jeney Zoltán *Pavane* című zenekari művében**

Élete utolsó 14 évében Jeney Zoltán elsősorban olyan műveket komponált, amelyek első ötletei pályájának korábbi évtizedeire nyúltak vissza, emellett olyan fiatalkori zenekari művek átdolgozásával is foglalkozott, amelyek újbóli megszólalási alkalmai már régóta tervezett revíziókra adtak számára lehetőséget. A *Halotti szertartás* befejezése és bemutatója után két évvel készült *Pavane* kivétel: a mű létrejöttét Peskó Zoltán felkérése ösztönözte, bemutatójára a Szombathelyi Bartók Szeminárium és Fesztivál záróhangversenyén, 2007 júliusában került sor.

A *Pavane* hangkészletét és szerkezetét tekintve nyilvánvaló folytatása a *Halotti szertartás* kontrapunktikus szerkesztésű tételeinek és hangkészlete is erősen kötődik az

ott használt, fraktál-elven létrehozott hangsorhoz. A bemutatóhoz írt szerzői ismertető szerint a darab címe nem több mint szabad asszociáció; nem jelennek meg benne a pavane táncok hagyományos ritmikus és metrikus karakterei, tehát a háromrészes forma és a zenetörténet korábbi korszakaira utaló címadás elsősorban arra utal, hogy Jeney a *Halotti szertartás* liturgikus környezetében alkalmazott kifejezőeszközöket és szerkesztési elveket a *Pavane*-ban egy szöveg nélküli szimfonikus műfaj lehetőségei szerint építette tovább. Mindemellett egy 2007-ben rögzített, de csak részben közzétett beszélgetésben Jeney olyan inspirációkról is említést tett, melyek nyilvánvalóan jelzik, hogy a *Pavane*-ban a számára egész életében csak sejtésként megélt (és szenvedélyesen megérteni akart) természetfölötti világ zenei megidézésére tett újabb kísérletet, s ebben jelentős szerepe volt egy álomnak és Rainer Maria Rilke költészetének is. Az előadás azokat a kifejezőeszközöket tárja fel, melyek alapján – a szigorú szerkesztési elvek fegyelméből vagy azoktól függetlenül – a *Halotti szertartás* transzcendens költői üzeneteire is ráismerhetünk, de az elmúlás liturgiájának komorsága nélkül.

NAKAHARA YUSUKE

(BTK Zenetudományi Intézet)

## A 2. zongoraverseny mint átlényegült *Cantata profana*

A Bartók műveivel foglalkozó elemzések egyik ismert tendenciája az, hogy szétválasztják a zeneszerzési technikát a mű alkotását serkentő „valamitől”. Ez több szempontból érthető, hiszen nemcsak a zenészek, hanem a közönség is jobban kedveli a kézzelfogható jelenségeket, mint a megfoghatatlant. Bartók maga is részben felelős ezért a tendenciáért. Egyrészt a Harvard Egyetemen tartott előadásában ezt a „valamit” a „mű szellemének” nevezte, de magyarázat nélkül hagyta, hogy konkrétan hogyan értendő ez a fogalom, mintha ő sem tudta volna kellőképpen verbalizálni. Másrészt számos művében alkalmazott olyan egyedi és érdekes kompozíciós rendszereket (mint például a *Zene nyitótételében* a fúgató téma tölcészerű belépéseit), melyek számos muzsikust foglalkoztattak; tehát a technikai elemek akarva-akaratlanul túlságosan előtérbe kerülhettek.

A Bartók-művekben jelenlévő egyedi kompozíciós rendszerek arra ösztönözték a kutatókat, hogy rejtett rendszereket keressenek olyan művekben is, melyekben első látásra nem tűnik fel ilyesmi. Például Jonathan W. Bernard nagyleptékű szimmetriát „fedezett fel” a 2. zongoraverseny II. tételének elején. Ott a magas és mély regiszterre kettéosztott vonóskar csak lazán szimmetrikusan mozog, de szerinte a felhasznált hangrendszerben szimmetria rejlik. Attól függetlenül, hogy ez mennyire helytálló elméletben, a megközelítés kissé hiányosnak mondható abból a szempontból, hogy elhallgatja a Bartók által szuggerrált összefüggést a mű részlete és a „valami” között. Előadásomban kísérletet teszek egy másfajta zenei rend felfedezésére, és ezt nem kezelem tisztán technikai kérdésként, hanem szervesen beépítem egy értelmezésbe. Eszerint az értelmezés szerint a *Cantata profana* és a 2. zongoraverseny – ez a két egymás után keletkezett reprezentatív mű – részben azonos koncepción alapul, s az előbbi mondanivalója egy más szinten megjelenik az utóbbiban is.

NÉMETH ZSOMBOR

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatásáról és korai fogadtatástörténetéről**

Bartók Béla 1934-ben komponált 5. vonósnégyesének ősbemutatója 1935. április 8-án volt Washingtonban a Kolisch-kvartett előadásában. A nyilvános magyarországi premierre szűk egy évvel később, 1936. március 3-án került sor Budapesten az Új Magyar Vonósnyegyes tolmácsolásában. Előadásom középpontjában az alábbi három kérdés megválaszolása áll: (1) Mi volt az oka annak, hogy – szemben Bartók első négy kvartettjével – ezúttal majdnem egy év telt el az ősbemutató és a magyarországi bemutató között? (2) Miért nem a Waldbauer–Kerpely-vonósnyegyes játszott ezen az előadáson, és hogyan kapta meg a lehetőséget az Új Magyar Vonósnyegyes? (3) Milyen volt a kompozíció fogadtatása és milyen további előadásai hangzottak el a következő évtizedben Magyarországon?

PÉTERI LÓRÁNT

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

### **Ligeti Mahlere, Ligeti Kákániája**

Azon neoklasszicista és folklorista irányzatok (Szabolcsi Bence szavaival élve: „a megkötő mozgalom”) szemszögéből nézve, amelyek Ligeti György zenei eszmélésére meghatározó hatást gyakoroltak, Mahler zenéje kudarcos vállalkozásnak, a modernizmus betörését megelőző hanyatlás dokumentumának tűnt. Mindazonáltal annak a budapesti zenei életnek, amelynek közegében Ligeti tanulmányai és szocializációja a második világháborút követően folytatódtak, néhány évig karakteres szereplője volt Otto Klemperer, Mahler egykori karmester-famulusa, a Mahler-zene előadási tradíciójának másodgenerációs képviselője. Később, Ligeti nemzetközi karrierjének kibontakozásával párhuzamosan, az 1960-as centenárium által inspirálva kezdődött meg az ún. „Mahler-renaisszánsz”, vagyis a zeneszerző műveinek kanonikussá válása a repertoárban, valamint életének és életművének feldolgozása a modern tudományosság eszközeivel.

Írásaiban Ligeti egy kivételével valamennyi Mahler-szimfóniával foglalkozott különböző szövegösszefüggésekben. Különösen foglalkoztatták Mahlernek a térhatásokkal és a hangszínekkel kapcsolatos újításai, de értekezett Mahler kollázs-technikájáról is. Ligeti – nem kis részben Adorno által inspirált – kommentárjainak fontos jellemzője, hogy Mahlert nem a terhes örökséggel küzdő kései romantikusként, hanem a modernizmus kontextusában ábrázolják. Mahler ugyanakkor szerepet kapott Ligeti azon törekvéseiben is, hogy saját közép-európai identitását verbálisan és zeneileg is megfogalmazza.

PINTÉR CSILLA MÁRIA  
(BTK Zenetudományi Intézet)

### **Idő-közhöknént**

#### **Bartók intermezzóiról**

Bartók Béla mindössze négy művét látta el végérvényesen intermezzo címmel: a tizenhét évesen komponált *Három zongoradarab* (1898) közül az elsőt, a *Négy zenekari darab* (1912, hangszerelés: 1921) harmadikját, a *Mikrokosmos* 111. darabját (1932) és a zenekari *Concerto* (1943) negyedik tételét. Ezek közül a zenekarra írt tételek valódi közzjátékok, míg a zongoradarabok, bár sorozatok részei, inkább önálló kompozíciók. Az autográf partitúra és a szerzői elemzés tanúsága szerint az intermezzo címet viselő művekkel rokonságot tart a *Négy zongoradarab* (1903) első *Ábrándja*, valamint az 1. szvit (1905) negyedik, *Mélázó* című tétele.

A kompozíciók keletkezéstörténetének adatait tekintve figyelemre méltó, hogy Bartók, bár nem minden zeneszerzői korszakában, de fiatal korától kezdve életének valamennyi fontos színhelyén, Pozsonyban, Bécsben, ifjúkora Budapestjén, Rákoskeresztúron, a Csalán úton és Amerikában is komponált egy-egy intermezzót. Előadásom témája a Bartók intermezzók típusainak vizsgálata, főként a ciklusokon vagy sorozatokon belüli intermezzo-tételek osztályozása aszerint, hogy együtt mozognak-e egy többtétéles folyamat sodrásával, vagy azon kívül állnak.

RÓZSA LÁSZLÓ

(University of Glasgow)

#### **Színpadias hétköznapiok inspirációi: udvari viselkedési formák Marco da Gagliano *La Dafne*-jának előadásmódjában**

Előadásomban azt vizsgálom, hogy az itáliai késő reneszánsz udvari elitez köthető nyilvános társas interakció stílizált normái mennyiben és miként inspirálták a 16. és 17. század fordulóján kialakuló operák előadásmódjának esztétikáját. Reflexióimat elsősorban a firenzei Marco da Gagliano 1608-as *La Dafne* című művéhez készítettem, a szerző által saját kezűleg írt előszavára építem. Gagliano bevezető sorai számos párhuzamot tartalmaznak a Giulio Caccini, Jacopo Peri és Emilio de' Cavalieri operáihoz tartozó hasonló természetű szövegekkel, ám részletgazdagságukkal kiemelkednek ezek közül, és számos jelentős előadásbeli alkotóelemre hívják fel a figyelmet, amely, a szerzőt parafrázálva, rendkívül fontos ahhoz, hogy zeneműve a befogadó számára igazán meggyőzővé váljon. A dokumentumból olyan aspektusokat emelek ki, amelyek összekapcsolhatók a kor idealizált szociális készségeivel, majd ezek alapján megfigyeléseimet három fő szintre összpontosítom. Értékelem az azokra az előadókra vonatkozó leírásokat, akik részt vettek a darab bemutatóján, reflektálok az általuk játszott karakterek természetére, végül pedig azt kutatom, hogy Gagliano mennyiben igyekszik szándékosan olyan nyelvezetet használni, amellyel a nemesség szociálisztétikai értékeit reprezentálja, hogy ezáltal saját ambícióit és művészetének pártolását próbálja elősegíteni. A céloom végső soron amellet érvelni, hogy az a szemléletmód, amely ezekre a szerteágazó viselkedési módokra alapul, olyan elemzési

modellt tesz lehetővé, amely nemcsak Gagliano és kortársai operáinak előadásmódját, hanem az általuk megtestesített kulturális gyakorlatokat is új megvilágításba helyezheti.

SIPOS JÁNOS

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **Bartók Béla kis-ázsiai gyűjtése és hatásai**

Bartók a trianoni békeszerződés után magyarlakta területen lényegében nem gyűjtött, de a kutatómunkát nem hagyta abba: 1911-ben kárpát-ukrán dalokat rögzít a Felvidéken, 1913-ban a Biszka-vidéki oázisokban látjuk, 1929-ben felkeresi a leningrádi Fonogramm archívumot. Tudjuk azonban, hogy érdeklődését különösképpen a(z északi) török népek dallamai keltették fel.

Nem csoda hát, hogy megörült a 1935 decemberében érkező levélnek, melyben Rásonyi László közvetítette a török Halkevi politika-kulturális szervezet előadásokra és hangverseny megtartására szóló meghívását. Bartók feltétlenül ragaszkodott egy népzenei gyűjtőúthoz is. Gyűjtése igen eredményes volt, a török népzenéről írt kötete többször is megjelent angolul, törökül, és 2019-ben végül magyarul is. Vikárius László egyike volt azon keveseknek, akik a magyar kiadás megjelenése mellé álltak, és értékes tanácsokkal láttak el. Köszönet neki!

Előadásomban az 1987 és 2015 közötti törökségi kutatásaim fényében értékelem Bartók anatóliai gyűjtésének máig ható jelentőségét, és törökországi hatását. Bemutatom azt a hosszú utat is, melyet az expedíciókkal támogatott vizsgálatok segítségével a magyar népzene keleti kapcsolataival foglalkozó magyar analitikus és összehasonlító kutatás megtett. Az út elején itt is Bartók áll, nélküle ezen a téren nem születhettek volna meg napjaink jelentősebb eredményei.

SIPOS SOMA MIHÁLY

(LFZE Kodály Intézet, Kecskemét)

### **Seiber Mátyás stílusának alakulása Kodály osztályától a frankfurti Hoch-konzervatórium jazz részlegének vezetéséig**

A fiatalkori tapasztalatok a legtöbb szerző életében kiemelt fontosságúak. A kezdő próbálkozások után alakul ki ugyanis az az egyéni stílus, amely egy adott szerző védjegyévé, ismertetőjelévé válik. Seiber számára – ahogy sokak számára – életre szóló élményt és tapasztalatot jelentett, hogy Kodály növendéke lehetett. 1925. május 15-én bemutatott 1. vonósnégyesében tanúságot tett arról, hogy elsajátította mestere stílusát, és már saját egyénisége is megmutatkozni látszott. Egy évvel később, 1926-ban beadott egy hangzásában Bartók által inspirált pályaművet a kiemelt fontosságú Rakovszky-versenyre, melyet azonban – Bartók és Kodály támogatása ellenére – nem nyert meg. Előadásomban az egyetemi anyakönyvek és iktatókönyvek segítségével, valamint a Kodály-osztály légkörének visszaemlékezések általi rekonstrukciójával kísérletet teszek ennek a hallatlanul érdekes és eseménydús periódusnak a részletes



bemutatására. Az élet azonban úgy hozta, hogy Seiber nem a Bartók–Kodály vonalat követte zeneszerzőként, hanem új ihletet merített a jazzből. A zeneszerző-pályázat elvesztése után csellistaként kereste kenyerét egy hajózenekarban, ahol elegendő tapasztalatot szerzett ahhoz, hogy Majna-Frankfurtban az első akadémiai jazztanszak vezetője legyen. Pedagógiai érzelme jól megmutatkozik a *Könnyű táncok* (*Leichte Tänze*) két kötetében, de két Jazzollette-jében, illetve különösen a 2. vonósnygyes Alla Blues tételében azt is megmutatja, hogy a jazz egyes elemei jól keverhetők a schönbergi modernizmussal.

A Kodály–Bartók-népzene, illetve a jazz–Schönberg vonal már Seiber érettnak mondható angliai korszakának is meghatározó elemei lettek, ami jól tükröződik pedagógiai céllal írt darabjaiban és népdalfeldolgozásaiban, két Joyce-kantátájában, zenekari műveiben és animációs filmekhez írt zenéiben.

SOMFAI LÁSZLÓ

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **Főművek holdudvara. Bartók: „Kis zongoradarabok”**

Bartók Béla hangszeres főműveinek egy csoportja hosszabb vajúdás, a voltaképpeni alkotást megelőző-előkészítő kisebb kompozíciók megírása után keletkezett. Feleségének, Dittának 1926. június 21-i levelében ő maga számolt be a sürgetően megírásra váró nagy mű, az 1. zongoraverseny nehezen meginduló komponálásáról, hogy bár „nagyon belejöttem most a munkába ... a baj csak az, hogy épen a legfontosabbat, a zongora-koncertet meg sem tudtam kezdeni”. Jelen tanulmány az 1. zongoraverseny írását előkészítő fontos kompozíciók (*Szonáta*, *Szabadban*, *Kilenc kis zongoradarab*) mellett 1926-ban keletkezett további „kis zongoradarabok” forrásait, Bartók többféle sorozat-tervét, a koherens ciklusok és a lazább, füzetes elrendezésű sorozatok összeállításának elveit, s az egyelőre féltett darabokat vizsgálja.

STACHÓ LÁSZLÓ

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

### **A komplex statisztikai elemzések lehetőségei Bartók előadóművészi stílusának jellemzésében**

Gazdagodó kutatási tematika, bővülő intézményi keretek és a szakmán belül is növekvő elismertség jellemzi a zenetudomány fiatal, erőteljes interdiszciplinaritást képviselő részterületeit: a kognitív zenetudományt, valamint a zenetörténettől és a zenei analízistől függetlenné vált előadóművészet-kutatást (amelyre a „performance studies” címkével illetett, igen tág multidiszciplináris terület részeként is tekintenek). Utóbbi a történeti és a szisztematikus zenetudomány nézőpontjait és módszereit egyesíti, s a társdiszciplínákkal – ma elsősorban a pszichológiával és a szociológiával – szövetkezve öleli fel a zenei előadás, a hangzó zenélés kutatását. E szakterület a „performing practice”/„Aufführungspraxis” klasszikus kutatásait támogatja meg a társtudományok módszertanaival, s az írott történeti dokumentumok mellett a

hangfelvételek empirikus analízisére összpontosít. Bartók előadóművészete kapcsán első kutatásaimat e területen az ünnepeelt doktori témavezetésével indítottam bő egy évtizede, és alakítottam ki azt a sajátos módszertant, amellyel a 19. század végén és a 20. század elején iskolázott előadóművészek játéktílusát komparatív módon – kortársaikéhoz és elődjükéhez is viszonyítva – sokoldalú, átfogó és empirikus mérésekkel is megtámogatva jellemezhetjük. Ezek a kutatások egyszerre képviselnek étikus és émikus nézőpontot: az objektív–összehasonlító leíráson túl az előadóművész kognitív működésének és habitusának megközelítésével az elemző megkísérelhet behelyezkedni a művész perspektívájába, mintegy „belülről” is jellemezve a stílust. Előadásomban legújabb eredményeim példáival szeretném megmutatni, hogy ez a komplex módszertan, hangfelvételek finomidózítás-méréseivel, s e mérési eredmények magasabb szintű statisztikai elemzéseivel megerősítve milyen körütekintően és sokrétűen – a történelmi, kulturális összefüggések mellett a lélektani tényezőket is figyelembe véve – képes megragadni és kontextusba helyezni a zongoraművész Bartók előadói stílusát.

TALLIÁN TIBOR

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **„Művek: a – b nélkül soha sem jött volna létre, mégis jobb” Kodály hatásról, modellről, inspirációról**

„[...] nem egy példáját látjuk a művészettörténetben, hogy idegen ösztönzés szabadította fel a nemzeti génuszt eredeti alkotásra. De ha nagyon egyoldalú s nagyon erős a hatás, veszélyessé válhatik. A latin irodalomnak a „Vos exemplaria Graeca” végzete lett.” A *Magyarság a zenében* kettős ítéletének második mondatát Kodály óvás formájában számos alkalommal megismételte nyilvánosan és kiadatlan feljegyzéseiben. Az előadás az ítélet első felére – az ihlető modell eseteire – hoz példákat a hátrahagyott írásokból.

TÓTH EMESE

(BTK Zenetudományi Intézet)

### **„Jesus ist mein neues Lied” – A szívben éneklő Megváltó**

Johann Rittmeyer *Himmliches Freuden-Mabl der Kinder Gottes auff Erden* című, 1747-ben megjelent protestáns imakönyve a több mint 100 évvel korábbi *Cor Jesu amanti sacrum* Anton Wierix-féle ikonográfiáját követi. Az amszterdami metsző képsorozata jezsuita közvetítéssel több európai országba is eljutott, ezzel a 17–18. századi lelkeségi irodalom felekezeteiket átívelő példája. Ugyanakkor ikonográfiai szempontból is fontos adalékul szolgálhat a korabeli szakrális művek szimbólumrendszerének kibontásához. A szívbe belépő és azt fokozatosan átalakító Megváltó képsorozatában az egyik legfontosabb állomás Jézus éneke a lélekben. Előadásomban Wierix eredeti képeinek és a Rittmeyer által átvett képeknek az ikonológiai összevetését Bach *Máté-passiójának* *Mache dich, mein Herze, rein* című basszusáriájára vonatkoztatva tárgyalom.

V. SZÚCS IMOLA

(BTK Zenetudományi Intézet)

## **„Hol a színpad: kint-e vagy bent?”**

### **A Kékszakállú mint színháztörténeti tükör**

„A Kékszakállú herceg vára az a rejtély, amelynek megfejtésével minden kor újra meg újra kísérletezik.” – Nyilatkozta Nádasdy Kálmán a *Film, Színház, Muzika* című újságnak 1959. május 19-én. E rejtély megfejtése során sokan foglalkoztak már a darab zenei anyagával, a librettó szövegével, feltárták előtörténetét, boncolgatták pszichikai mélységeit, új és új értelmezéseket olvasva ki belőle. Mindaddig azonban a darab színházi életéről az előbbieknél jóval kevesebb szó esett. Pedig az opera színpadra állítása sem kis fejtörést okoz az arra vállalkozóknak, hiszen „a főszereplő belső életét, lelkének keresztmetszetét kell valahogyan kivetíteni a díszlet segítségével.”

Áttekintve a recepció történetét, a legszembeütőbb megállapítás, hogy a „szcenírozás története” jóval túlmutat a „színpadtechnikai lehetőségek” történeténél. A Magyar Állami Operaházban az 1918-as ősbemutató óta számos alkalommal vitték színre a darabot újra és újra, hogy a változó igényeknek mindig megfelelő előadást láthassanak a nézők. Az állandó újrafogalmazások miatt az interpretációtörténet színház- és operatörténeti szempontból számos érdekességet tartogat számunkra. Mivel minden korszak megalkotta a maga *Kékszakállúját*, a recepciótörténet tükrö a különböző korszakok színházi, színpadtechnikai felfogásának, a szecessziótól a „szegény színház”-ig, a realista színháztól a kísérleti, illetve beavató színházig. Követhető benne az a színház- és operatörténeti változás is, melynek során a nagy karmester- és énekes egyéniségek dominanciájától a rendezői színházig jutunk, a hosszú előadási szériáktól pedig a rövid, projekt-szerű kísérletekig. Látható a „színház mint interpretációs művészet” „autonómmá” fejlődése, mely során a szerző véleményének teljes tiszteletben tartásával létrejött előadásoktól eljutunk a „szerzői jogot provokáló” előadásokig. Nyomot hagytak rajta az aktuális pszichológiai irányzatok ugyanúgy, mint egyes történelmi viharok és felülről vezérelt színházi elvárások. Előadásom ezen színháztörténeti változások, új irányzatok megjelenését tekinti át *A kékszakállú herceg vára* operaházi recepciótörténetében.

VIZINGER ZSOLT

(BTK Zenetudományi Intézet)

## **„...bár csak három rövid részből áll, maga képes egy egész zeneestélynek teljes hatását előidézni”**

### **Az Op. 131 tagolásának problémája a 19. században**

Pest-Budán a 19. században Beethoven kései kamaraművei közül az Op. 131-es ciszmoll vonósnygyest játszották legtöbbször. Először a Ridley-Kohne-vonósnygyes adta elő 1856. október 26-án a Nemzeti Zenedében nagy sikerrel; egy évvel később „közkívánatra” újra eljátszották a művet. A következő két évtizedben jobbnál-jobb előadásban hallhatták a pesti polgárok a „csoda-quartetet” Joseph Hellmesberger és Jean Becker világhírű együttesétől, később pedig a Kölni és Cseh, illetve a pesti

székhelyű Krancsevics- és Hubay–Popper-vonósnégystől. A kamarazene aranykorát méltán koronázták meg a századfordulón a Joachim-kvartett hangversenyei: 1898 és 1905 között mind a négy estjükön elhangzott egy-egy kései Beethoven-mű, a cisz-moll kvartett kétszer is.

A kritikusokat is a „négyesek kilencedik symphoniája” ihlette meg leggyakrabban, egyesek azért írtak az Op. 131-ről, mert nem értették, mások azért, mert érteni vélték. De vajon mit kezdett egy 19. századi előadó, kritikus vagy épp az egyszeri koncertlátogató a mű mai napig unikális nagyformájával? Hány tételes a cisz-moll vonósnégyes? Tételekből áll-e egyáltalán? Előadásomban ezekre a kérdésekre keresve a válaszokat, összevetem a mű vázlatait, korai kiadásait, műsorlapokat, korabeli elméleti írásokat és a kritikákat.

# Jegyzetek





