

**A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
XXII. tudományos konferenciája**

**a 80 éves
KOMLÓS KATALIN
tiszteletére és**

**a 100 éve született
SÁROSI BÁLINT
emlékére**

Programfüzet

**ELTE HTK
Zenetudományi Intézet
Bartók terem
1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7.**

Budapest, 2025

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
XXII. tudományos konferenciája

Együttműködő partnerünk:



Támogatóink:



BUDAVÁRI
ÖNKORMÁNYZAT

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



Nemzeti
Kulturális
Alap

A konferenciát szervezi:
Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöksége és titkára

Programfüzet:
SCHMIDT ZSUZSANNA

Felelős kiadó:
A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöke

<http://www.mzzt.hu>

Készült:
Budapest, 2025. október

Program

2025. október 9. (csütörtök) 14:30–17:40

Köszöntőt mond:

RICHTER PÁL, az ELTE HTK Zenetudományi Intézet igazgatója

Elnök: BOZÓ PÉTER

PAPP ÁGNES

Hungarikum vagy közép-európai közkincs? Biber „Pauern-Kirchfahrt” szonátája és a magyar jezsuita énekeskönyvek egy éneke

FAZEKAS GERGELY

J. S. Bach, a *Fuga canonica* és a rejtőzködés esztétikája

MOLNÁR SZABOLCS

A „zongora”, mint a szociolingvisztika és a terminustörténet állatorvosi lova

Szünet

PÉTERI LÓRÁNT

Bach, continuo és billentyűs hangszerek az amerikai Keleti Parton, a 20. század elején

NÓTÁRI TAMÁS

Strauss-interpretációk.

Elisabeth Schwarzkopf és Glenn Gould „balsikerű együttműködése”

ILLÉS SZABOLCS

Kis kezek „kismesterek”? A „klasszika-romantika határvidék” komponistáinak zongoraművei a századforduló budapesti zongoraoktatásában

DALOS ANNA

„Kell-e szolfézs a Zeneművészeti Főiskolán?” Kodály Zoltán és Molnár Antal vitája, 1965

Október 10. (péntek) 9:30–12:30

Elnök: RISKÓ KATA

SIPOS JÁNOS

Walter Wiora és a török-mongol népdalok

BRAUER-BENKE JÓZSEF

Az ütőgardon eredetének a kérdése

NÉMETH LÁSZLÓ

Motívumtól a strófaig – A gyimesi apró héjszák és moldvai rokonaik

Szünet

JÁNOSI ANDRÁS

A régi Magyarország elfeledett hangszerezésének zenéje

SZIKLAI SÁRA BÍBOR

A néphagyomány hangszerei a régizenejátékban

NÉMETH ZSOMBOR

Takács Jenő soproni barokk muzsikája

RICHTER PÁL

Molyrágta kutyaszőr. A duda jelentősége zenekultúránkban

Szünet

Október 10. (péntek) 14:00–17:00

Elnök: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

LAKI PÉTER

Liszt – Bartók – Taruskin

BIRÓ VIOLA

Egy jaj-nóta „retorikája” Bartóknál

NAKAHARA YUSUKE

Kísérlet egy színházias zeneműben?

Bartók op. 2-es *Scherzo*

KUSZ VERONIKA

Dohnányi humora

Szünet

ÚJVÁRINÉ ILLÉS MÁRIA

„Földi zene” – Vántus István és a billentyűk

SZITHA TÜNDE:

Pillanatképek egy családi műhelyről:

„K. M. kottás könyvetskéje”

FARKAS ZOLTÁN:

„Was hast du verbochen?” – Jeney Zoltán koráljai

Október 11. (szombat) 14:00–18:20

Elnök: KIM KATALIN

GILÁNYI GABRIELLA

Anyakódex, testvértöredékek: egy 15. századi erdélyi antifonále újabb levele

VARGA LÁSZLÓ DÁVID

Órómai és gregorián dallamok variabilitásának vizsgálata
komputerizált, statisztikai módszerrel

KACZMARCZYK ADRIENNE

A Victimae paschali laudes a reneszánsz kori zenében

Szünet

TÓTH EMESE

Kalüpszó lakomája

WATZATKA ÁGNES

Liszt Ferenc vízi zenéi

YOSHIKO OKAMOTO

“Occasional Performances” of Liszt’s Oratorio *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* at the Hungarian Opera House

Szünet

GURMAI ÉVA

Reformkori kották a kassai levéltárban.

A gyűjtemény elemző feltárásának összegzése, kultúrtörténeti értékelése

IVÁNYI-PAPP MONIKA

Elmosódott életutak – Puks Ferenc népszínházi karnagy és
Mignonjának hagyatéka

GUSZTIN RUDOLF

A soproni Dalfüzér osztrák kapcsolatai

BÉKÉSSY LILI VERONIKA

Az improvizáció alakzatai. Előadói gyakorlat és térhasználat a 19.
század közepi Pest-Budán

Október 11. (szombat) 18:45–19:50

A Kroó György-díj és a Kroó György-plakett átadása

Hangverseny

A. Corelli: g-moll szonáta, op. 1 no. 10

1. Grave, 2. Allegro, 3. Allegro,
4. Adagio, 5. Allegro

G. Ph. Telemann: D-dúr szonáta

(*Sonates corellisantes* no. 6, TWV 42:D8)

1. Pastoral, 2. Corrente,
3. Gavotta, 4. Grave, 5. Vivace

J. S. Bach: d-moll szonáta (BWV 527)

1. Andante, 2. Adagio e dolce,
3. Vivace

A. Corelli: G-dúr szonáta, op. 2 no. 12

1. Ciaccona

Előadók:

ILLÉS SZABOLCS, NÉMETH ZSOMBOR
(barokk hegedű)

SPÁNYI MIKLÓS (csembaló)

Az előadások tartalma

BÉKÉSSY LILI VERONIKA

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Az improvizáció alakzatai. Előadói gyakorlat és térhasználat a 19. század közepi Pest-Budán

A 19. század közepi magyarországi zeneélet előadói gyakorlatait vizsgálva különösen izgalmas kérdés, hogy miként jelent meg az improvizáció a nyilvános koncertek, a társasági események és a zenei reprezentáció gyakorlatában. Az improvizáció az előadói hagyománynak kétségtávol fontos része volt: nem csupán az utazó virtuózok kedvelt műsorszáma, hanem a városi zenei élet mindennapi jelensége is, amire sajtóbeszámolók, koncertprogramok és memoárok alapján következtethetünk.

Dana Gooley 2018-as munkája (*Fantasies of Improvisation*) nyomán az improvizáció nemcsak zenei formaként, hanem kulturális gyakorlatként is értelmezhető: a művészi szabadság, a közönséggel való viszony és a színpadi performativitás médiumaként. Pest-Budán az „impromptu”, „fantázia”, „elmélkedés”, „ábránd” műfaji megnevezések mellett a korabeli sajtó gyakran számolt be a koncerteken elhangzó szabad improvizációkról is.

Az előadás részletes forrásgyűjtésre támaszkodva, példákon keresztül mutatja be a pest-budai zeneélet improvizációs gyakorlatait a nyilvános koncertéletben. Az improvizáció gyakorlata nemcsak a koncertprogramok visszatérő elemeként szerepelt, hanem térbeli és társadalmi szinten is megjelent: a szezonálisan váltakozó helyszínek, illetve az egyes terek rögtönzött átalakításai azt mutatják, hogy a koncertélet az improvizáció elve szerint működő, ideiglenes terekhez is kötődött. Az előadás célja tehát e gyakorlatok történeti rekonstrukciója és értelmezése a zenei performativitás, az improvizáció és a kulturális reprezentáció szempontjából.

BIRÓ VIOLA

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Egy jaj-nóta „retorikája” Bartóknál

Bartók monumentális *Húsz magyar népdal*nak „Székely »Lassú«” tétele, a sorozatban összefüggő tételpárt alkotó lassú–friss táncpár első tagja egy úgynevezett *jaj-nótát* dolgoz fel. A dallamválasztást különösen érdekessé teszi, hogy Bartók az ének-zongora kompozíció keletkezését megelőző évben a 2. hegedűrapszódia „Lassú”-jában is felhasználta ennek a dallamnak egy román, *Tigăneasca*-ként játszott variánsát. A két dallam feldolgozásmódja ugyan sok szempontból eltér egymástól, és a két mű nagyformájában is lényegesen különböző a szerepük, mégis sok szálon kapcsolódnak egymáshoz. Bartók kompozíciós döntései mögött gyakran sejthetők népzenei kutatói megfontolások, de fordítva is igaz: bizonyos műzenei megoldások

éppenséggel megerősíthetik vagy kiegészíthetik a folklorista megállapításait. Előadásomban egyrészt megvizsgálom e forrásdallamok népzenei hátterét, Bartók megfigyelésein túl későbbi szakirodalmat, köztük Sárosi Bálint idevonatkozó írásait is bevonva. A két feldolgozást mindenekelőtt népzenei szempontok (a dallamok szerkezete, egymáshoz való viszonya, alkalmazott kísérettípusok stb.) alapján vizsgálom, ugyanakkor segítségül hívom a zenei retorika eszköztárát és szemléletét is – amelynek legfőbb hazai szakértője Komlós Katalin.

BRAUER-BENKE JÓZSEF
(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Az ütőgardon hangszerünk eredetének a kérdése

Ami az ütőgardon eredetét illeti, leginkább találgatások szintjén maradt a szaktudomány. Dincser Oszkár a gyimesbükki és a csíkszentdomonkosi ütőgardonok hangszertestének morfológiai hasonlósága alapján a 16. századi festmények hangszerábrázolásain látható, még nem kávas építésű alt-tenorfidulákkal rokonítja a hangszert. Egy másik, Sárosi Bálint által felvetett elmélet szerint a 17-18. századi tánckísérő dob szerepét vehette át a „gardon”, és annak kétütős – bunkós és pálcs – technikáját imitálná a gardon ütött és csipett húrjainak a hangzása. Előadásomban annak a lehetőségét szeretném áttekinteni, miszerint az ütőgardon nem egy 15-16. századi fidulátípus vagy a gambák leszármazottja, hanem a 18-19. században elterjedt cselló hangszertípus népies, házi eszközökkel elkészített formájával, a kisbőgő hangszertípussal rokonítható, annak formailag még tovább egyszerűsödött, funkcionális verziójának tekinthető. Emellett a történeti adatok összehasonlító elemzése arra enged következtetni, hogy a ruszinok kisbőgő hangszerén alkalmazott pizzikátós-ütős játékmód lehetett az alapja az ütött húros gardon játékmódjának.

DALOS ANNA
(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

„Kell-e szolfézs a Zeneművészeti Főiskolán?” Kodály Zoltán és Molnár Antal vitája, 1965

Molnár Antalnak a „Megjegyzések a szolfézs-tárgy főiskolai oktatásához” című cikkére válaszolva, K(edélyteli) Z(engő) aláírással jelent meg Kodály Zoltán „Kell-e szolfézs a Zeneművészeti Főiskolán” című vitairata 1965 decemberében a *Magyar Zene* hasábjain. A rövid írás nem csupán Kodálynak a felsőfokú szolfézsstanítás módszertanával és hasznával kapcsolatos elképzeléseit dokumentálja, de olyan információkat is közöl, amelyek a zeneakadémiai szolfézsoktatás történetének kevésbé ismert mozzanataira világítanak rá. Előadásomban a két vitairat elemzéséből kiindulva igyekszem feltárni a Kodály és Molnár közötti szakmai konfliktus forrását, azt, miként alakult a „relatív”, illetve az „abszolút” szolmizáció gyakorlatának megítélése az 1920-as évektől Magyarországon, ebben milyen szerepet játszott az első magyarnyelvű szolfézsiskönyv (*Gyakorlókönyv a solfège tanítására*, 1921) szerzője, a

Zeneakadémia akkori ifjú szolfézstanára, Molnár Antal, és évtizedekkel később, az 1960-as években miért vélte ugyanő úgy: egyáltalán nem szükséges e tantárgyat a Zeneakadémián tanítani. A vita kontextusát Szőnyi Erzsébet kurrens kiadványainak (*A zenei írás-olvasás módszertana, A zenei írás-olvasás gyakorló füzetei*) általános használatba kerülése teremtette meg. A nyomtatásban megjelent két vitairat mellett a Molnár Antal-hagyatékban megőrzött dokumentumok – levelek, feljegyzések, krokik – alapján igyekszem rekonstruálni a zeneesztéta Kodályéval ellentétes álláspontját, és azt a letaglózó hatást is, amelyet a mester nyilvános felszólalása, amit Molnár egyértelműen támadásként élt meg, egykori tanítványában kiváltott.

FARKAS ZOLTÁN

(Bartók Béla Emlékház)

„Was hast du verbochen?” – Jeney Zoltán koráljai

A német lutheránus hagyományra, a korálra való hivatkozás legkésőbb az 1995-ben keletkezett *Infinitus* című vegyeskari ciklus óta jelen volt Jeney Zoltán életművében. Számos zenetörténeti tradíciót felelevenítő monumentális oratórium, a *Halotti szertartás* (1979–2005) nagyobb formarészeket záró funkcióban alkalmaz „korálokat”; igaz, a korálszerű, homofon letét mindkét esetben kortárs magyar irodalmi szövegekkel társul, és dallami tekintetben sem hozható kapcsolatba a valódi korálokkal és Johann Sebastian Bachhal. A *Halotti szertartás* monumentális kompendiumában persze Bach-átírat, pontosabban bachi kantátatétel transzformált változata is megjelenik, amelynek egyik rétegét egy korál alkotja.

Jeney kései termésében azonban olyan kompozíciók is felbukkannak, amelyek az említett korálszerű tételknél sokkal szorosabban merítenek a bachi korálművészet egy-egy darabjából. Jeney koráljainak genezisében olykor a legszemélyesebb motivációk is szerepet kaptak, amint azt a Vékony Ildikó cimbalomművész tragikus halálára emlékező, cimbalomszóló és vonósnégyes változatban is elkészült *Was hast du verbochen*, vagy a Kurtág György 90. születésnapjára írt *Auf meinen lieben Gott* is tanúsítja. A Bach-korálok iránti fokozódó érdeklődés és intenzív műhelymunka eredményeként 2016 januárjában elhangzott a zeneszerző *Bach korál-remake-ek* című ciklusa, amely az eredeti mintákat és az átdolgozásokat egyaránt megjelenítette.

Ezeket az „átiratokat”, pontosabban: transzformált Bach-tételeket különösen érdekessé teszi, hogy Jeney a lehető legtöbbet megtartott az eredeti bachi nyersanyagból, és különböző átkódolási módszerekkel teremtette meg annak kortársi olvasatát. Előadásomban arra keresem a választ, milyen kompozíciós módszereket alkalmazott Jeney transzformált Bach-koráljainak megalkotásakor, s ezek a módszeresek hogyan viszonyulnak saját korábbi műveinek eszköztárához, többek között a beethoveni „Örömóda” dallamát parafrázáló számos *Wohin?* kompozícióhoz. Nem kevésbé érdekes kérdés, hogy a bachi korálparafrázisok milyen formai és dramaturgiai szerepet kaptak a zeneszerző „korálkantátájában”, a reformáció 500. évfordulója alkalmából írt *Aus tiefer Not*-ban. S végül vizsgálat tárgyává teszem, hogyan vált ez a műcsoport Jeney Zoltán saját életművének megrázó epitáfiumává.

FAZEKAS GERGELY

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

J. S. Bach, a Fuga canonica és a rejtőzködés esztétikája

A *Musicalisches Opfer* tíz kánonja közül a *Fuga canonica* című tétel tűnik a gyűjtemény legkevésbé bonyolult darabjának, egyes elemzők szerint „lazább, dialogikusabb stílust képvisel, ami a szórakoztatás és emelkedettség gáláns értékeire reflektál”. A „fuga canonica” kifejezés Friedrich Wilhelm Marpurg 1752-es, fűgáról szóló elméleti munkájában is szerepel a szigorú kánon szinonimájaként, Bach darabja azonban sokkal több, mint pusztán kánon. A nyolcvanéves Komlós Katalin előtt tisztelgő előadásomban a tétel elemzése révén azt kívánom bemutatni, hogy két kompozíciós technika – a fűga és a kánon – szimultán alkalmazásával miként hozott létre Bach olyan művet, amely felszínesen hallgatva gáláns stílusú, könnyen befogadható zenének tűnik, a benne alkalmazott kompozíciós technika azonban az intellektuális komplexitásnak ugyanazt a szintjét képviseli, mint a *Musicalisches Opfer* legbonyolultabb szerkesztésű tételei. Nem ez az egyetlen darab a Bach-életműben, amelyben hangzó felszín és zenei mélyszerkezet feszültségben állnak egymással. Olykor úgy tűnik, mintha Bach szándékosan rejtene el a bonyolult felszín mögött az egyszerű zenei struktúrát, máskor – miként a *Fuga canonica* esetében – épp fordítva: a zenei felszín egyszerűsége fedi el a háttérben működő komplex szerkesztésmódot. További példák bevonásával amellet fogok érvelni, hogy Lawrence Bernstein amerikai zenetörténész fogalma, a „rejtőzködés esztétikája” – amelyet eredetileg Ockeghem kompozíciós gondolkodásának leírására használt – J. S. Bach zenei gondolkodására is érvényes lehet.

GILÁNYI GABRIELLA

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Anyakódex, testvértöredékek: egy 15. századi erdélyi antifonále újabb levele

Előadásom középpontjában az elmúlt időszak zenei töredékfeltárásainak egyik legjelentősebb leletegyüttese áll. Egy 15. századi, erdélyi egyházmegyes antifonále hat pergamenleveléről van szó, amelyeket ma három ország (Szlovákia, Románia, Magyarország) öt régi könyves gyűjteménye őriz. Legutóbb 2022-ben került elő egy újabb rész az anyakódexből: a mikházi ferences kolostor 17. századi kötetének pergamen könyvborítójaként azonosított töredéket kutatócsoportunk kérésére a Gyulafehérvári Római Katolikus Érsekség csíksomlyói restaurátorműhelyében lefejtették és restaurálták. E töredék tartalmi vizsgálatára nemrégiben került sor. Az előadás fókuszában ez a lelet áll: a hordozó, a töredék és a kötésben rejtőző tömitőanyag együttes vizsgálatának izgalmas eredményei. A részlegesen rekonstruálható erdélyi antifonále hatodik töredéke a restaurálás és lefejtés után nemcsak a hézagosan megismerhető erdélyi gregoriánról árult el új és értékes adatokat, hanem

az erdélyi koraújkori könyvkultúráról, ezen belül a ferences könyvhasználatról is bővítette ismereteinket.

GURMAI ÉVA

(Weiner Leó Zeneművészeti Szakgimnázium, ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Reformkori kották a kassai levéltárban. A gyűjtemény elemző feltárásának összegzése, kultúrtörténeti értékelése

Kassán két levéltár működik, a Városi Levéltár és az Állami Levéltár. Utóbbi forrásanyagának számunkra legértékesebb része Abaúj vármegye játékszíni könyvtára, amelyet gyűjteményként őriznek. A „színdarabok és operák gyűjteménye, 1830-1840” besorolás csak hozzávetőleges, számos korábbi, s néhány későbbi mű kottája is fellelhető. A teljes gyűjteményt engedéllyel digitalizáltuk, amit 5 DVD (30 CD) őriz. A levéltári dobozok 34 zenemű 7327 kottaoldalnyi zenéjét és 36 mű librettójának 4501 oldanyi szöveggönyvét tartalmazza. Magyar és német társulatok felváltva léptek fel Kassán, és egyaránt hagytak hátra dokumentumokat. Legnagyobb számban (15 db) német nyelvű szerzők bécsi sikerdarabjait találjuk, olykor olyan művek partitúráival, melyekbe magyar fordítást jegyeztek, mégsem kerültek át magyar nyelvű előadói gyakorlatba. Nagyon tanulságos ez a réteg a fordítói gyakorlat szempontjából is. Ezt követi az *opéra comique* műfaja (9 db) német közvetítéssel, majd az itáliai szerzők (6 db), elsősorban Rossini. A sort négy magyar vonatkozású kompozíció zárja.

A kassai gyűjtemény fél évszázadnyi anyagát nagyrészt sikerült beazonosítani és kultúrtörténetileg értékelni. A város szerepe a zenés színjátszás történetében eddig is előkelő helyet foglalt el, melyet szándékom szerint tovább emel az Állami Levéltárban őrzött kottatár feltárása.

GUSZTIN RUDOLF

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

A soproni Dalfüzér osztrák kapcsolatai

A soproni Dalfüzér / Liederkranz a magyarországi dalármozgalom egyik úttörő egylete, az első magyarországi országos dalárünnepély megszervezője. Elsőbbségét azonban – elsősorban id. Ábrányi Kornél hatására – a legtöbben vitatták, mivel a találkozón résztvevők többségét német ajkúak, a szomszédos Ausztria dalegyletei alkották, s csak kis részben voltak jelen magyarországi, magyar ajkú dalosok. A soproni Dalfüzér földrajzi elhelyezkedéséből fakadóan természetes módon alakított ki kapcsolatokat német ajkú osztrák egyletekkel. Előadásomban bemutatom, milyen kapcsolatban állt a Dalfüzér az osztrák dalegyletekkel, milyen nemzeti identitása volt ennek az egyébként többségében német ajkú soproni dalárdának, német- vagy magyar egyletként tekintettek-e rá az osztrák testvéregyletek, és hogyan tudott a város kulturális nagykövete lenni.

ILLÉS SZABOLCS

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Kis kezek „kismesterek”? A „klasszika-romantika határvidék” komponistáinak zongoraművei a századforduló budapesti zongora-oktatásában

Ismeretes, hogy a 19. század második felében a hazai zongoraoktatás repertoárjában főként romantikus, illetve kortárs művek szerepeltek. Jól látható ez a Zeneakadémia zongorahangversenyeinek programjaiban is, melyeknek mindössze 15%-át teszik ki a romantika előtti művek. Ezek kétharmada barokk korszakból származó alkotás (főként Bach prelúdiumai és fűgái), a fennmaradó rész klasszikus repertoárját pedig főként Mozart művei alkotják. E tények ismeretében felmerül a kérdés, vajon mennyire voltak kedveltek ebben az időszakban a két stílus határán alkotó, közöttük „átmenetet” képező híres zongoravirtuózok, Hummel, Clementi, Dussek vagy Kuhlau művei, melyek az alapfoktól kezdve a 20. századi zongora-tantervek törzsanyagához tartoznak. Előadásom erre a kérdésre ad választ az 1875 és 1909 közötti időszak budapesti zongoraoktatásának a Nemzeti Zenedétől a Budai Zeneakadémián és kisebb magánzeneiskolákon keresztül a Zeneakadémiáig, azaz a kezdő hangszeresek tananyagától a kiművelési képzés repertoárjáig terjedő teljes spektrumát vizsgálva.

IVÁNYI-PAPP MONIKA

(Wesley János Lelkészképző Főiskola)

Elmosódott életutak – Puks Ferenc népszínházi karnagy és *Mignon*jának hagyatéka

A kiegyezés után nemcsak a politikai légkör, de a hazai szórakoztató színpad műfaji struktúrája is átalakulóban van, a népszínmű helyét lassan felváltja az operett. Ennek a módosulásnak megértéséhez kiemelkedően hozzájárul egy jobbára ismeretlen kismester életrajza, munkássága. A Népszínház megnyitására, másodkarmesteri posztra vidékről érkező Puks (Puksch) Ferenc az irodalmár-igazgató, Rákosi Jenő jobb keze lesz. A Rákosi igazgatása alatt bemutatott Offenbach-darabok betanítója és karmestere új megbízatást kap: a népszínmű mellett csodafegyvernek számító magyar operett komponálásának feladatát bízzák rá. De ki ez a pécsi orgonista és milyen módon kapcsolódik be az 1880-as évek változáiba? A zeneszerzőről fennmaradt lexikonszócikkek hiányosak, a bemutató általa nevelt énekesei egyikéről szóló pedig kifejezetten ellentmondásokkal teli.

Mostani előadásom célja kettős, de mindkettő Puks főművéhez, a *Titilla badnaghy*hoz vezető út része: egyrészt a mozaikokból kirajzolódó életrajz, másrészt e korszak sajátos kiegészítőjeként a Rákosi-féle szövegből és megzenésítéséből elősejelő reminiscenciák feltárása.

JÁNOSI ANDRÁS

(Magyar Művészeti Akadémia)

A régi Magyarország elfeledett hangszeres zenéje

Több mint kétezer, 17-18. századi kéziratok gyűjteményekből, illetve hangszeres népzenei hagyományunkból való dallam összehasonlítása vezetett ahhoz a felismeréshez, hogy a Magyarországon valamikor általánosan ismert vagy legalábbis több helyütt is játszott hangszeres zenének az évszázadokon át viszonylagos nyugalomban élő Felvidéken kicsiszolódott változata az, ami a Partiumban és Erdélyben tovább tudott élni egészen az utóbbi időkig. Nagy valószínűséggel állítható, hogy annak a tánczenének a dallamanyaga, valamint stílusa élt tovább a Mezőség, Székelyföld, Maros vidék, illetve a Partium falvainak hangszeres zenéjében, amire annak idején Thököly és Rákóczi kurucok is táncolhattak. A három évszázaddal ezelőtt, II. Rákóczi Ferenc korában Felvidéken lejegyzett dallamokban fölfedezhetjük mezősi, felső Maros-menti, székelyföldi dallamok, illetve dallamrészek korábbi változatait, Erdély-szerre hallható hangszeres közjátékok korabeli formáit, valamint a partiumi és erdélyi zenében máig hallható díszítmények különböző változatainak néhány esetben megdöbbentő részletességű kottáit. Az 1670 és 1730 között keletkezett magyar hangszeres zenei kéziratok dallamanyagában népzenei hagyományunk 20 hangszeres zenei, illetve 19 tánczenei műfajára találhatunk dallampéldákat, párhuzamokat. A régi magyar hangszeres zene Felvidéken kicsiszolódott változatának a Partiumban és Erdélyben való elterjedése – az eddigi adatok tanulsága szerint – a dallamanyagot megőrző zenei kéziratoknál jóval korábbi keletű lehet.

KACZMARCZYK ADRIENNE

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

A *Victimae paschali laudes* a reneszánsz kori zenében

A *Victimae paschali laudes* a 11. században jelenik meg a gregorián forrásokban mint a húsvéti mise sequentiája. A 12–13. századi források megőrizték kétszólamú feldolgozásait, és a versében szereplő kis párbeszéd („Dic nobis, Maria”) ugyanekkor került be a húsvéti liturgikus drámába. A verset különlegessé tevő párbeszéd a reneszánsz kori zeneszerzőket is inspirálta. Az előadás a szövegkifejezés általuk választott különféle módozatait vizsgálja. Mivel a sequentia leszámazottja a 12. századi német vallásos ének, a *Christ ist erstanden*, valamint Luther korálja, a *Christ lag in Todesbanden*, az előadás kitér a német változat feldolgozásaira is. Az előadással Komlós Katalin előtt szeretnék tisztelni.

KUSZ VERONIKA

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Dohnányi humora

„A humor barátainak öröme, mások bosszúságára” – így szól Dohnányi Ernő emblematikus darabjának, a *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) című, zongorára és zenekarra írt kompozíciójának ajánlása, amely feltűnik a kézíratos partitúrában, a későbbi kiadásokból azonban elmarad. Hogy ebben szándékosság volt-e, nem tudjuk biztosan, de nincs is különösebb jelentősége, hiszen az „üzenet” a zene alapján is magától értetődik. Sőt, Dohnányi éppen a *Gyermekdal-variációk*ként is gyakran emlegetett mű miatt vívta ki szilárd pozícióját számos, a zenei humor mibenlétét boncolgató eszme-futtatásban. Vázsonyi Bálint, az életmű úttörő kutatója találóan nevezte a végtelenül egyszerű, ugyanakkor általánosan ismert témára épített fantasztikus stílus- és műfajgyakorlatokból épülő művet Karinthy nyomán „zenei *Így irtok tí*”-nek, ugyanakkor azzal lehet vitatkozni, hogy az egyes variációkban valóban paródiáról vagy karikatúráról van-e szó. Egyáltalán nem könnyű megítélni azt sem, hogy Dohnányi jó néhány más, hasonló zenei pillanatát humorosnak, szellemesnek, ironikusnak, sőt önironikusnak vagy akár (ön)ironikusan nosztalgikusnak a leghelyesebb tekintenünk. Ebből a szempontból vállalkozom néhány zenei példa elemzésére, de legalább olyan nagy súlyt fektetek a zeneszerző írásaiban (leveleiben, visszaemlékezéseiben, de még hivatalos beadványaiban és politikai nyilatkozataiban is) fellelhető, sajátosan fanyar humorú megnyilvánulásainak számba vételére, s egyben keresem a választ arra, miképpen alakította Dohnányi elegáns „megküzdési stratégiáit” ez a részben veleszületett, részben tudatosan szerzett adottság-képesség. Előadásommal a nyolcvan esztendőös Komlós Katalin, a „humor barátja” előtt szeretnék tisztelni.

LAKI PÉTER

(Bard College)

Liszt–Bartók–Taruskin

Richard Taruskin 2017. december 11-én tartotta székfoglaló előadását a Magyar Tudományos Akadémián „Liszt’s Problems, Bartók’s Problems, My Problems” címmel. Miután elolvastam az előadást Komlós Katalin fordításában a *Magyar Zene* 2018/1-es számában, megírtam fenntartásaimat Taruskinnak, és ezzel megindult egy rövid, de annál intenzívebb levelezés kettőnk között. A jelen előadásban megpróbálom továbbvinni az ott elkezdett fejtegetéseket, és újabb szempontokkal gazdagítva ábrázolni, miért időszerű ma is ez a gondolatsor, amely Bartók akadémiai székfoglalójával indult el 89 évvel ezelőtt.

MOLNÁR SZABOLCS

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem)

A „zongora” mint a szociolingvisztika és a terminustörténet állatorvosi lova. A 80 éves Komlós Katalin köszöntése

2014-ben, doktori kutatásaim korai fázisában, a „Kedd délutáni zenetudomány” sorozatában tartott, a nyelvtörténet és a zenetörténet határvidékére kalandozó előadásom után Komlós Katalin megkérdezte, hogy mit lehet tudni a „zongora” szótörténetéről. Akkori válaszomban csak a nyelvtörténet „standard” álláspontjára tudtam hivatkozni, ám későbbi kutatásaim során világossá vált, hogy a „zongora” szótörténete mennyivel fordulatosabb a „standard” elbeszélésnél. Doktori disszertációmban ez a fordulatosabb változat már önálló és Komlós Katalinnak dedikált fejezetté terebélyesedett. E fejezetben idéztem egy 1837-ben megjelent novella részletét: „...némely leányok ha a’ klaviron forte és piano tudnak zongorázni, azt gondolják, hogy az már elég az üdvösségre t. i. a’ házasságra, igen! – Ha ez így van, nem mondhatjuk e mi is hogy felfordult a’ világ?” Ez a megmosolyogtató gondolatmenet természetesen nem annyira a tartalma, nem is a szabatos hangszermegnevezés példájaként válthatja ki a zenetörténész érdeklődését, hanem a nyelvi megformálás, illetve a szóhasználat miatt. Tervezett előadásomban néhány izgalmas példa révén a régi szövegek értelmezésének nyelvkritikai feltételeiről szeretnék beszélni, illetve arról, hogy a nyelvtörténet miként adhat új impulzusokat a muzikológia számára.

NAKAHARA YUSUKE

(Osakai Egyetem, ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Kísérlet egy színházias zeneműben? Bartók op. 2-es *Scherzója*

Történelmi szempontból úgy tűnik, hogy a zeneművészet szervesen kapcsolódik a színművészethez, legalább a 16. század végétől kezdve: az elképzelt ókori színjátszás feltámasztásának (vagy újrateremtésének) a kísérletezése teremtette meg az opera műfaját. Bár maga az opera manapság inkább egy szűkebb, elit közönségnek szóló műfajnak tekinthető, számos közvetlen és közvetett leszármazottja létezik, amelyek szélesebb közönséget szólítanak meg – ilyenek például a musical, a film, és akár a videójáték. Ezek mind a zene kifejező erejét aknázzák ki.

Másfelől nézve azonban az önálló zeneművek előadása – elsősorban a hangszeres művek esetében – nem nagyon használta ki a színházszerű elemeket; a dráma általában nem a pódiumon látható módon, hanem elvont szinten, magában a zenében bontakozik ki. Az egyik meglehetősen korai, de izolált kivétel Haydn „Búcsú” szimfóniája, amelynek a végén a játékosok egymás után elhagyják a színpadot, kifejezve a herceg nyári rezidenciáján tartott zenészek honvágyát. Egy másik, szintén izolált kivétel lehet Bartók op. 2-es, zenekarra és zongorára írt *Scherzója*, amelyben a fiatal, pályakezdő nagyravágyó zongorista kétségbeesése nyilvánul meg, de különös módon: nem a művész tetteiben, hanem csendes

jelenlétében. Az előadásomban a *Scherzót* a műfaj felől is fogom vizsgálni: az egyfajta „zongoraverseny”-ben, melyben a szólista hősként lép fel a pódiumra, hogyan teljesíti (és csapja be) a szerző a közönség elvárásait.

NÉMETH LÁSZLÓ

(Hagyományok Háza, LFZE Doktori Iskola)

Motívumtól a strófaig – a gyimesi apró héjszák és moldvai rokonaik

Bartók Béla a román hangszeres népzene vizsgálata során elkülönítette a strofikus (A osztály) és nem strofikus (B osztály) táncdallamokat, és utóbbiak közül a két- és négyütemes motívumokat külön kigyűjtve, rendszerezve is közölte. A gyimesi apró héjszák dallamai nagyon hasonlóak a Bartók által vizsgált román anyaghoz. Közülük a *korobjászka* dallama „nem strofikus, hanem primitív motívumismétlő, motívumpáros szerkezetű, mely a balkáni tánczenében igen gyakori” – ahogyan azt Martin György is megállapította. A többi apró héjsza dallama ugyan strofikus, de a dallamstrófa ezekben az esetekben is motivikus felépítésű. Sárosi Bálint így írt a hangszeres magyar népzene ütempáros rétegéről: „egyértelműen ütempároknak tekinthető töredékek mellett mai népzeneinkben rengeteg olyan esettel is találkozhatunk, ahol ütempáros eredet érezhető, de az ütempárhatárok már elmosódtak.” Előadásomban a gyimesi apró héjszák és moldvai rokondallamaik összehasonlító vizsgálatának eredményeit mutatom be, rávilágítva a kötetlen szerkezetű motívumismétlő hangszeres zene és a kötött szerkezetű, de mégis motivikus felépítésű strófák összefüggéseire.

NÉMETH ZSOMBOR

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Takács Jenő soproni barokk muzsikája

Az 1689-es keltezésű Starck-féle soproni virginálkönyv a 17. századi magyarországi zene legfontosabb kottás dokumentumainak egyike. A Kájoni-kódexhez, a lőcsei tabulatúrák könyvhöz, illetve a Vietoris tabulatúrák könyvhöz hasonlóan ez a dokumentum is a 20. század elején került a kutatók látóterébe. Ahhoz, hogy ne csak pusztá zenetörténeti adat, hanem egy a szélesebb közönség számára is átlátható, valódi zenetörténeti emlék legyen, az is kellett, hogy tudományos igényű dallamközreadások mellett gyakorlatorientált feldolgozások is napvilágot lássanak belőle – vagyis olyan zenedarabok, amelyek illeszkednek a 20. század első felének (soproni) miliójébe, és amelyeket az akkor szokásos apparátusok valamelyikével elő lehet ad(at)ni. Előadásomban középpontjában egy olyan zenemű áll, amely ugyan nem elsőként nyúl a soproni virginálkönyvhöz kiindulási alapként, de egyike a legigényesebb feldolgozásoknak: az 1941-ben bemutatott *Soproni barokk muzsika* című kompozíció – nemzetközi nevén *Ländliches Barock: Orchestersuite nach Motiven aus einem altungarischen Notenheft* –, amelynek szerzője a Sopronhoz és környékéhez számos szálon kötődő, idén húsz éve elhunyt Takács Jenő (1903–2005).

NÓTÁRI TAMÁS
(Sapientia EMTE)

Strauss-interpretációk – Elisabeth Schwarzkopf és Glenn Gould „balsikerű együttműködése”

„Schwarzkopf úgy gondolta, nagyszerű zongorakísérőre, Gould pedig, hogy nagyszerű munkatársra talál a másik személyében; és ez különbség” – írja Paul Myers producer a *Glenn Gould: The Schwarzkopf Tapes* (Sony 2012) kiadójának. 1966. január 14-én az *Ofélia-dalok* (op. 67/1–3) kerültek rögzítésre, másnap a *Wer lieben will* (op. 49/7), a *Morgen* (op. 27/4) és a *Winterweibe* (op. 48/4). A harmadik stúdiónapot Schwarzkopf és Walter Legge lemondta. 1980-ban az énekesnő engedélyezte, hogy az *Ofélia-dalok* megjelenjenek a zongorista jubileumi albumán.

A magát „Strauss-függőnek” nevező Gould más énekesnőket is kísért Strauss-dalokban. Schwarzkopf opera- és dalfelvételei okán máig mérvadó Strauss-énekesnőnek számít; a Goulddal közösen felvett *Liedeket* a legnagyobb zongorakísérőkkel énekelt stúdióban és dalesteken. Miért nem hozta meg a várt eredményt a két „straussianus” találkozása? A stúdiómunka dokumentációja és a visszaemlékezések alapján feltárható: az ok Gould tempó- és stílussegyleti hajlandóságának hiányában és a két művész kottahűségről vallott, szögesen ellentétes meggyőződésében keresendő.

Az előadás a Schwarzkopf–Gould-felvételek példáján, valamint a két művész reflexióinak és e dalokból készült további felvételeinek tükrében vizsgálja az interpretáció – Komlós Katalin gondolatára hivatkozva – tudományos módszerekkel kutatható, mérhető és összehasonlítható összetevőit, valamint azon lényegi kvalitásait, amelyek nem mérhetők, és mégis fontosabbak.

YOSHIKO OKAMOTO
(Kobe University, Japan)

“Occasional Performances” of Liszt’s Oratorio *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* at the Hungarian Opera House

This paper analyzes the manner in which Franz Liszt’s oratorio *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* was received as a stage work at the Hungarian Opera House, from its premiere in 1891 to its final performance in 1943. In doing so, it also compares aspects of Budapest’s operatic culture with those of other contemporary production practices in Europe. Although Liszt opposed staging the oratorio in opera houses because of its epic plot, it was already performed as a theater work in Central Europe during his lifetime. In his native Hungary, days dedicated to the memory of Queen Elisabeth of Hungary, St. Elisabeth of Hungary (the subject of the oratorio), and Liszt as a Hungarian composer were strong motivations for staging the oratorio as an opera. These elements differentiated the programs of the Opera House in Budapest from those in Vienna, for example, where production of the oratorio ceased after World War I. Performances adopted modern contexts for the oratorio; as such, it gradually gained numerous additional meanings and contexts as it

continued to be performed on stage. These performances at the Hungarian Opera House provide an intriguing example of the ways in which particular occasions can influence the performance frequency and style of theatrical events.

PAPP ÁGNES

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

Hungarikum vagy közép-európai közkincs? Biber „Pauern-Kirchfahrt” szonátája és a magyar jezsuita énekeskönyvek egy éneke

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) programzenei indíttatású szonátáinak egyikében német egyházi népéneket szólaltatnak meg a vonós hangszerek. A szóban forgó „Sonata à 6 die pauern kirchfartt genandt” (1673) kézírata az olmtüzi Karl Liechtenstein-Castelcorno püspök kremsieri (Kroměříž) rezidenciájának kottatárában maradt fenn. A Biber hangszeres műveinek közreadását e gyűjteményből a Denkmäler Tonkunst Österreich sorozatban előkészítő morva zenetörténész, Jiří Sehnal fedezte föl, hogy a magyar *Cantus Catholici* második kiadásában (1675) és Náray György *Lyra caelestis*-ében (1695) is megjelent dallamról van szó. A felismeréshez Papp Géza dallamtára (*A XVII. század énekelt dallamai, Régi magyar dallamok tára* II, 1970) vezette el. A magyar vonatkozás Sehnal számára nem okozott meglepetést: addigra már a kremsieri Biber-műveket a Concentus Musicus Wien-nel lemezre játszó Nikolaus Harnoncourt-tal egyetértésben nyugtázta valószínű hungarikumok jelenlétét Biber tíz hangszerre írt „csatazenéjében”, a Battalia-ban is. Milyen korabeli források állnak rendelkezésünkre az idézetek azonosításához, és mit lehet tudni az idézett egyházi ének magyar jezsuita énekeskönyvekben megjelent változatairól? Vajon rekonstruálható-e a kapcsolati háló, amely révén eljutott Biberhez az ének?

PÉTERI LÓRÁNT

(Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem)

Bach, *continuo* és billentyűs hangszerek az amerikai Keleti Parton, a 20. század elején

Előadásomban azon kérdés megválaszolásához igyekszem hozzájárulni, hogy a 20. század első évtizedében milyen mennyiségben és milyen formában volt elérhető Johann Sebastian Bach zenéje New York, illetve az amerikai Keleti Part közönsége számára. Elsősorban a zenekari szvitek repertoárban betöltött szerepére összpontosítok. Különösképpen érdekel az a válasz, amelyet ezek a Bach-produkciók a *continuo*, a hangszerválasztás és a hangzásarányok kihívásaira adtak. Digitalizált sajtó- és archívumi forrásokra alapozva előadásom feltárja azt a diskurzust is, amely a felmerülő zenei megoldásokról a korabeli amerikai nyilvánosságban folyt.

RICHTER PÁL

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Molyrágta kutyaszőr. A duda jelentősége zenekultúránkban

Európa zenekultúrájának egyik leggazdagabb és legszerteágazóbb múlttal rendelkező hangszere a duda. Ahogy Európa nyugati felén, úgy nálunk is nagyon sok ikonográfiai és irodalmi adat maradt fenn a 15. századtól kezdve, ráadásul különböző dudafajták használatát mutatva. Magyar vonatkozásban különösen izgalmas a duda pásztor- és a magasabb kultúrában való használatának párhuzamossága. Miközben a Bakócz-graduáléban pásztorok ábrázolását látjuk szimpla sípszáras dudával, ugyanabból az időből egy Dózsa György kivégzését ábrázoló metszeten egy katona játszik egy két basszussípos hangszeren, jó száz évvel később Geleji Katona István az *Öreg Graduál* (1636) ajánlásában pedig a dudát a magyarok első muzsikájának, azaz hangszerének nevezi. A 17. században a duda a magyar főúri udvarok kedvelt hangszereként dokumentálható. Esterházy Pál *Palas s Ester kedves tánca* című költeményéből arról értesülünk, hogy a „közrendeknek” a táncalávalót a duda fújja. Ezalatt a szerencsésebb sorsú nyugaton a tekerőlant divatjával párhuzamosan megjelent a *musette*, az arisztokrácia által használt kisméretű duda, mely megnevezést a hangszere utalva zeneművek címeként is használták. A kultúrtörténeti sokszínűség mellett fontos azonban, hogy az egyes korokban zeneileg milyen alap- vagy hozzáadott értéket, hangzásbeli különlegességet jelentett a duda játéka, és mindegyikre hogyan rezonáltak egyes korok zeneszerzői.

SIPOS JÁNOS

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet)

Walter Wiora és a török-mongol népdalok

Vajon a klasszikus gyűjtő, lejegyző, elemző, osztályozó, összehasonlító népzene-kutatást eltörölte az idő, és ez a tudományág az általános antropológia része lett? Magyarországon annyira erős a bartóki és kodályi hagyomány, hogy itt a hagyományos népzene-kutatás nem vesztette el teljesen a jelentőségét. Ha az énekelt népdalok vizsgálata nem is, de a hangszeres népzene feltárása még tartogathat meglepetéseket. Ez utóbbiban az alapok kiszélesítését éppen Sárosi Bálint végezte el (*A hangszeres magyar népzene*, 1996). A kérdéskör széles körű áttekintéssel írt többek között Dobszay László „Az összehasonlító népzene-tudomány tündöklése és lehanyatlása” című, a *Magyar Zene*-ben megjelent cikkében, megemlítve azt is, hogy a hazai népzene-kutatás szinte kizárólag a hazai népzenevel foglalkozik. Valóban, az összehasonlító népzene-kutatás is további lehetőségeket kínál, többek között Walter Wiora iskolateremtő *Europäischer Volksesang* című 1952-es művével, mely egy nagy európai dallamhagyományt mutat be.

1987-től kezdődő ázsiai népzenei kutatásaim során hatalmas népdalkincset tanulmányozhattam részben személyes gyűjtéseken, részben más kutatók gyűjtésein keresztül. Ez lehetővé tette a török-mongol népzene egy térképének felvázolását, valamint a további magyar kapcsolatok feltárását is. Előadásomban Wiora hatalmas

európai áttekintése és a fenti térkép egybevetésén keresztül vizsgálom, hogy a különböző török-mongol népzenei rétegek milyen módon illeszkednek az európai szinoptikus táblázatokba. Ez új fényt vethet egyes dallamtípusok elterjedésére és bizonyos történelmi következtetésekre is.

SZIKLAI SÁRA

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet, LFZE Doktori Iskola)

A néphagyomány hangszerei a régizenejátékban

A régizene-mozgalom 1960-as években kezdődő nagy hulláma magával hozta a *historically informed performance* (HIP) gyakorlatát, melynek egyik fontos jellemzője a megfelelő, azaz a játszani kívánt zenei anyaghoz korban (és térben) illő hangszerválasztás. Ennek hatása – természetesen – Magyarországon is megmutatkozott az 1970-es és 80-as évek régizenejátékában: többen is elkezdtek például lantjátékkal foglalkozni, és egyre nagyobb teret nyert a csembaló is. A hazai régizenélésben ugyanakkor olyan hangszerelési megoldásokra is felfigyelhetünk, amelyek ekkoriban regionális ízt adtak a zenének. A történeti dallamokhoz sokszor a népzeneinkben elterjedt hangszerek társultak. A koboz például szinte állandó szereplője volt az L. Kecskés András művészeti vezetésével működő Bakfark Bálint Lanttrió, valamint a Kecskés együttes műsorainak. Utóbbinak tagja volt Kobzos Kiss Tamás, aki művésznevét is e hangszerről kapta. Benkő Dániel 1977-es *Históriás énekek*-lemezen (SLPX 11868) egy-egy históriás ének többek között citera-, valamint cimbalom-kísérettel is hallható. A hangszerek modern formája évszázadokkal korábbi dallammal párosul, ami ellentmondani látszik a korhű hangszerválasztás elvének. A cimbalom ráadásul nem csupán kísérőhangszerként funkcionált a magyar régizenejátékban: már igen korán, a Camerata Hungarica *Dalok és táncok a Vietorisz-kéziratból* (LPX 11577–8) című, 1971-es lemezén több ízben szólisztikus szerephez jutott.

Az előadás a hazai régizenejáték hangszerelési sajátosságait járja körül hangfelvételek, írásos dokumentumok, valamint az *oral history* segítségével, különös tekintettel a magyar népzeneben elterjedt instrumentumok szerepére.

SZITHA TÜNDE

(Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

Pillanatképek egy családi műhelyről: „K. M. kottás könyvetskéje”

1973-tól, a *Játékok*-sorozat komponálásának kezdetétől Kurtág György egy nagyalakú spirál kottásfüzetet nyitott felesége számára, amibe lemásolta a koncertelőadásra is szánt műveket, másrészt ide is lejegyezte a kifejezetten Mártának komponált darabokat. A lapozástól megkopott oldalsarkok tanúsítják, hogy a szürke füzet sok évtizeden keresztül állandó szereplője volt azoknak a hangversenyeknek, amelyek során Márta (vagy a házaspár együtt is) a *Játékok* darabjait zongorázta. Bár az egyes tételeknél Márta később gondosan bejegyezte, hogy a nyomtatott formában

a művek az egyes kötetekben pontosan hol találhatóak, hangversenyeiken szívesen játszottak inkább ebből a füzetből, és a nyomtatott kottákat vagy a nyomtatásban még nem elérhető darabok kéziratait csak azoknál a műveknél vették elő, amelyek itt nem szerepeltek. A sűrke füzet az előadást segítő ujjrendeknél és apró instrukcióknál többet is megőrzött: személyes üzeneteket, vers-idézeteket, egy soha meg nem írt opera néhány ütemét, egy Márta számára elkezdett dal vázlatát, és egy csak itt fennmaradt tétel kéziratát és vázlatát, amit Kurtág a *József Attila-törvédek*be szánt, de Márta kérésére végül elhagyott a sorozatból. Az előadás áttekinti és elemzi zenetudományi értékű dokumentumot, mely a párdarabja annak a kottásfüzetnek, amelyet Kurtág 1974-től Kocsis Zoltán számára vezetett 32 éven keresztül. A Kocsis-füzet hasonmása a zeneszerző 90. születésnapja óta már elérhető az UMP Editio Musica Budapest katalógusában. A Kurtág Márta számára írt füzet hasonmása a 100. születésnapra, 2026 februárjára fog megjelenni ugyanennek a kiadónak a gondozásában.

TÓTH EMESE

(LFZE Doktori Iskola)

Kalüpszó lakomája

Komlós Katalin *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből* címmel 2015-ben megjelent kötetének egyik tanulmánya Wolfgang Goethe *Werther*jének zenei vonatkozásaival foglalkozik. Szépirodalmi elemzése kifejező példája a korabeli hangszeres játék érzelmi hátterének.

A kor látásmódjának egy másik szelete ragadható meg a képzőművészet segítségével. A zenei ikonográfia egyik kutatási területe ugyanis éppen a megrendelő – legyen az főnemes, tehetős polgár vagy egy-egy város, felekezet – ízlése, amely egyaránt lehet kordivatot követő és egyéni látásmódú. François Fénelon *Les aventures de Télémaque* című regénye több nyelven is eljutott a magyarországi nemesi könyvtárakba, és kedvelt olvasmányának számított. Előadásomban az e történetben megjelenő zenei szálnak az ikonográfiában is tetten érhető magyarországi vonatkozásait tárgyalom.

ÚJVÁRINÉ ILLÉS MÁRIA

(Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Kar)

„Földi zene” – Vántus István és a billentyűk

Vántus István alkotói munkássága sajátos viszonyban van a billentyűs zenével. Vántus zenei életútjának kezdete azt jósolhatná, hogy erős lesz ez a kapcsolat, hiszen a zeneszerző tíz éves korától kántori feladatot látott el egy kis falusi templomban. Beleillik várakozásunkba, hogy a zeneakadémiai évek végeztével, zenekari diplomadarabként orgonaversenyt írt – *Musica terrena* címmel –, ennek előadását azonban később soha nem szorgalmazta. Egy nagyszabású orgonamű, 30 évvel később egy fontos, de kisléptékű zongoramű (*Két kis zongoradarab*), és e

mérföldkövek között ambivalens viszony a billentyűs zenével – egy operaszerző műhelyében. Az előadás arra keresi a választ, hogy az orgonára, zongorára készült Vántus-művek és átiratok szemszögéből milyen arculata rajzolódik ki az életműnek, a zeneszerző-karakternek.

VARGA LÁSZLÓ DÁVID

(ELTE HTK Zenetudományi Intézet, LFZE Doktori Iskola)

Órómai és gregorián dallamok variabilitásának vizsgálata komputerizált, statisztikai módszerrel

Az órómai énekhagyomány gyér kéziratállománya a kutatók számára jellemzően azt sugallta, hogy ez a tradíció hosszabb ideig hagyományozódott orálisan, mint a gregorián, s hogy a szájhagyományosság jelei az órómai lejegyzésekben is tükröződnek, azokból kikövetkeztethetők. Valóban utal-e az oralitásra több, mint a forráshiány? Megsejthetőek-e annak jelei a fennmaradt kódexekből? E kérdések nem új keletűek, ugyanakkor a szakirodalom ellentmondásos magyarázatokat kínál. Egyes kutatók improvizatív (így valamelyest véletlenszerű) gyakorlatot sejtettek a lejegyzések mögött, míg mások a források dallamai közötti eltéréseket triviálisnak, jelentéktelennek ítélték. Túllépve az általános benyomások alakította értékeléseken, előadásomban egyes órómai és gregorián énektételek variánsainak szisztematikus, statisztikai jellegű vizsgálatára vállalkozom. A lejegyzett dallamalakok különböző forrásokban felbukkanó eltéréseit számba veszem, rangsorolom, és a jellemző, valamint kevésbé jellemző variánsok alapján következtetek a kéziratokban tükröződő élő szájhagyomány variabilitásának a mértékére. Az előadás során fény derül arra is, hogy egyes órómai énektételek erőteljes variálódása nem egyszerű véletlenek következménye, hanem e hajlam mögött egy-egy intézmény önálló zenei arculatának megnyilvánulásai rejlenek.

WATZATKA ÁGNES

(LFZE Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont)

Liszt Ferenc vízi zenéi

Liszt Ferenc három olyan zongoradarabot komponált, amelynek tárgya a víz-csobogás. Mindhárom a *Zarándokévek* sorozat részeként került kiadásra: *Au lac de Wallenstadt* (I. év, Nr. 2), *Au bord d'une source* (I. év, Nr. 4), és *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* (III. év, Nr. 4). A három darab a víz három megjelenési módját jeleníti meg: tavat, forrást és szökőkutat.

Előadásomban megpróbálom tetten érni Liszt módszereit arra, hogy létrehozza a víz folyamatos, egyhangú és mégsem egyenletes áramlásának a zenei képét. Emellett kísérletet teszek arra, hogy meghatározzam Liszt programzenei felfogásának szerepét ennek a három darabnak a megkomponálásában.

Jegyzetek

