

Pécsi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Nyelvtudományi Doktori Iskola  
Alkalmazott Nyelvészet Doktori Program

---

**Bérces Emese**

**A zene terminológiája. Lexikográfiai,  
terminológiai és szemiotikai megközelítés**

Témavezető:  
Dr. habil. Fóris Ágota, egyetemi docens

Pécs, 2011

## Tartalomjegyzék

1.	Bevezetés .....	3
2.	Szakirodalmi áttekintés .....	6
2.1.	A zenei szaknyelv és a zenei lexikográfia .....	8
2.2.	Zeneszemiotika .....	15
2.3.	Zenei terminológia .....	20
2.4.	Zenei helyesírás .....	25
2.4.1.	A zenei helyesírás rövid története.....	26
2.4.2.	A zenei helyesírás és a „standard” zenei nyelv.....	27
2.4.3.	A szabályozott zenei írásjelek .....	29
3.	Célkitűzések, módszerek és források .....	33
3.1.	Konkrét célok .....	33
3.2.	Módszerek és források.....	34
4.	A magyar zenei szakszótárakról és a nemzetközi lexikográfiai projektekről.....	36
4.1.	Magyar zenei szakszótárak .....	36
4.2.	Nemzetközi zenei lexikográfiai projektek.....	44
5.	A zenei tempójelzések terminológiai elemzése .....	51
5.1.	A tempójelzések vizsgálata.....	51
5.1.1.	Nyelvi-terminológiai vizsgálat .....	52
5.1.2.	Tempójelzések szimbólumokkal.....	54
5.1.3.	Akadályok, nehézségek.....	55
5.1.4.	A tempójelzések osztályozási lehetőségei .....	57
5.2.	Konkrét tempójelzések .....	68
5.2.1.	A lassításra vonatkozó tempójelzések .....	68
5.2.2.	A gyorsításra vonatkozó tempójelzések.....	73
5.2.3.	Az állandó tempóra vonatkozó tempójelzések .....	75
5.3.	A tempójelzések vizsgálatáról általában.....	83
5.3.1.	A nyelvi tempójelzések vizsgálatáról.....	86
5.3.2.	Problémák.....	87
5.3.3.	A tempójelzések szinonimitásáról .....	88
5.3.4.	A tempó és a dinamika összefüggése .....	89
6.	A zongoraalkatrészek elnevezéseinek vizsgálata .....	92
6.1.	A vizsgálat korpuszának kiválasztása.....	93
6.2.	A zongorát alkotó elemek elnevezéseinek vizsgálata .....	93

6.2.1.	Funkcionális-szemantikai vizsgálat.....	94
6.2.2.	Morfológiai vizsgálat .....	98
6.2.3.	A zongoraalkatrészek történeti változásai.....	100
6.2.4.	Zongoraalkarészek és nézőpontok .....	101
7.	A kortárs zenei jelek szemiotikája .....	104
7.1.	A peirce-i és a saussure-i jelelmélet.....	104
7.2.	A zenei jelek csoportosítása .....	105
7.3.	Az írott zenei jelek változása.....	106
7.3.1.	Barokk.....	106
7.3.2.	Klasszika .....	107
7.3.3.	Romantika és impresszionizmus.....	107
7.3.4.	Huszedik század .....	109
8.	Kortárs zongoradarabok kottáinak terminológiai elemzése .....	117
8.1.	Források.....	117
8.2.	Általában a kortárs, nem-nyelvi zenei jelek vizsgálatáról .....	118
8.3.	A zenei jelek csoportosítása .....	119
8.3.1.	Idővel kapcsolatos jelek.....	120
8.3.2.	Díszítések és játékmódok.....	131
8.3.3.	Egyéb jelek.....	141
9.	Összefoglalás.....	148
10.	Summary .....	155
11.	Irodalom .....	165
12.	Források.....	176
13.	Függelék.....	181
13.1.	Klasszikus zenei szótárak bibliográfiája.....	181
13.2.	Kottajegyzék.....	187
13.3.	Ábrajegyzék.....	189
13.4.	Végjegyzet.....	191

## 1. Bevezetés

Tanulmányaimat a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán a Nyelvtudományi Doktori Iskola Alkalmazott Nyelvészet Programjában folytattam. Pécsen szereztem magyar szakos egyetemi diplomát 2006-ban, és a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Zeneművészeti Intézetében zongoratanár–kamaraművész szakon diplomáztam 2008-ban.

A kettős végzettség és érdeklődés vezetett arra, hogy jelentkeztem a fenti doktori iskolába, és értekezésemben a nyelvtudományt és a zenetudományt összekapcsoljam. Előbb a lexikográfia, majd a terminológia egyre szélesebb útjaiban, legvégül pedig a szemiotika tágabb kereteiben és lehetőségeiben találtam meg azt az – eddig kevésbé vizsgált – területet, melyen a kutatásaimat végeztem.

Két évtizedes zenei tanulmányom a zenei szaknyelv és terminológia egységességét és magától értetődőségét közvetítette felém, így a kutatásom első fázisában nem törekedtem többre, mint leíró és rendszerező vizsgálatra. Ám már az első pillanatban szembesültem azzal, hogy egyáltalán nem problémamentes a zenei terminusok használata és osztályozása, sőt hogy ennek a területnek az átfogó vizsgálatára – legalábbis magyar területen – mind ez ideig még nem került sor.

Kutatásaimat zenei szótárak vizsgálatával kezdtem meg, majd az azokban található nyelvi zenei jelekkel folytattam, a tempójelzések terminológiai vizsgálatát végeztem el. Később – a korábbi szemléletben – nem-nyelvi zenei jeleket vettem górcső alá, azokat terminológiai, később pedig szemiotikai oldalról elemeztem. Az írásbeliséggel szoros összefüggésben álló helyesírás kérdéseit mind nyelvi, mind nem-nyelvi zenei terminusok kapcsán áttekintettem, végül pedig egy hagyományosabb nyelvészeti vizsgálatot végeztem el a zongoraalkatrész-elnevezésekkel kapcsolatban.

Az értekezés felépítése nem követi a kutatások időrendjét. A szakirodalmi ismertető és a zenei szótárak elemzése után előbb a nyelvi, majd a nem-nyelvi jeleken végzett kutatásokat mutatom be.

Az értekezés részletesebb felépítése a következő. A Bevezetés után következik a 2. fejezet, amelyben az értekezés témájának elméleti háttérét mutatom be: feldolgozom a releváns szakirodalmat, a zenei szaknyelv, a zenei lexikográfia és terminológia, valamint a zeneszemiotika legfontosabb jellemzőit és a velük kapcsolatban felmerülő problémákat, végül pedig a mindezen területekkel összefüggésben lévő zenei ortográfiát tekintem át.

A 3. fejezet az értekezés legfontosabb célkitűzéseit, valamint a vizsgálatok módszereit és forrásait tartalmazza.

A 4. fejezetben – a 2.1. alfejezetben részletezett zenei szaknyelvi és lexikográfiai előzményekre építve – zenei szakszótárakat ismertetek, valamint a legfontosabb, informatikai eszközökkel, szövegtörzsek felhasználásával készült, nemzetközi zenei lexikográfiai projektek jellemzőit mutatom be és elemzem.

Az 5. fejezetben zenei szakszótárak segítségével összegyűjtött nyelvi zenei terminusokat vizsgálom terminológiai szempontból. A lexikográfiai-terminológiai vizsgálatban a zenében használatos (lassító, gyorsító, illetve állandó tempóra vonatkozó) tempójelzéseket mutatom be és klasszifikálom onomasziológiai megközelítésben; a terminológia legfontosabb alapelveit felhasználva és a tempójelzések fogalmi rendszeréhez igazodva vázoló fel azok terminológiai rendszerét.

A 6. fejezetben szintén nyelvi zenei jeleket vizsgálom, szemasiológiai szempontból. Egy hangszer, a zongora alkatrészei elnevezéseinek funkcionális-szemantikai és morfológiai vizsgálatát végzem el.

A 7. fejezet túllép a nyelvi jeleken. Itt a kortárs (klasszikus) zenében alkalmazott nem-nyelvi zenei terminusokat vizsgálom szemiotikai oldalról.

A 8. fejezetben szintén a kortárs, nem-nyelvi zenei jeleket vizsgálom, terminológiai megközelítésben. Az összegyűjtött jeleket fogalmi szempontból csoportosítom, és felállítom azok terminológiai rendszerét.

A 9. fejezetben az értekezés eredményeit foglalom össze.

Az értekezést az *Irodalom* és a *Források* jegyzéke után a *Függelék* zárja, amelyben a *Klasszikus zenei szótárak bibliográfiája*, a *Kottajegyzék*, az *Ábrajegyzék* és a *Végjegyzet* található.

## **Köszönetnyilvánítás**

Ezúton mondok köszönetet Kassai Ilona professzor asszonynak, a Pécsi Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskola vezetőjének; Szépe György professzor úrnak; Alberti Gábor professzor úrnak, aki mindvégig biztosította, hogy a Nyelvtudományi Tanszéken órákat tarthassak; Medve Anna egyetemi docensnek mind a szakmai, mind a sok-sok baráti segítségért és támogatásért; témavezetőmnek, Fóris Ágota egyetemi docensnek, akinek ösztönzése vezetett arra, hogy a doktori iskolába jelentkezsem, és aki a doktori tanulmányaim alatt is végig rengeteg segítséget nyújtott és támogatott.

Köszönettel tartozom továbbá Király Csaba Liszt-díjas orgona- és zongoraművésznek, egyetemi docensnek; a Magyar Köztársaság Érdemrend lovagkeresztjével kitüntetett Bánky József zongoraművész zeneszerzőnek; valamint Vidovszky László Kossuth-díjas zeneszerzőnek, egyetemi tanárnak segítő tanácsaikért.

Veres Baláznak ezúton köszönöm meg a technikai kérdésekben nyújtott segítséget; Boronkay Antalnak, az Editio Musica Budapest Zeneműkiadó ügyvezető igazgatójának pedig, hogy hozzájárult ahhoz, hogy az értekezésben felhasználhassam a náluk megjelent kották részleteit.

Végezetül köszönetet mondok kollégáimnak, barátaimnak és családomnak, kiemelten szüleimnek, akik végig mellettem álltak és támogattak.

## 2. Szakirodalmi áttekintés

Az értekezés témája: a zene terminológiája: lexikográfiai, terminológiai és szemiotikai megközelítésben. Mindenekelőtt tisztázni kell a címben szereplő szavak jelentését (jelentéseit), és pontosan meg kell határozni, hogy az értekezésben azok közül melyiket használom.

A „zene” szó nagyon tág és sokféle értelmű, nehéz meghatározni, pontosan mit értünk *zene* alatt (ld. végjegyzetek és 2.1. alfejezet). A mai értelemben vett zene fogalma Európában is fokozatosan alakult ki, de pl. a nyugat-afrikai tiv, vagy a Togóban és Kelet-Ghánában élő ewe népnek nincsen szava saját tradicionális zenéjére. Használják ugyan az angoltól kölcsönzött 'music' szót, de ezt csak a himnuszéneklésre, vagy a magnóból szóló zenére vonatkoztatják. Japánban is csak a 19. századra született meg a mi zenefogalmunkra vonatkozó jelölő (Tagg 1999: 14). „A »zene« fogalma a különböző kultúrákban egyébként is gyakran egész eltérő jelentést hordoz, ezért a »Mi a zene?« gyakran feltett kérdésére csak kontextusfüggő válaszokat adhatunk” – mondja Ligeti György, a 20. század egyik legnagyobb magyar zeneszerzője (Ligeti et al. 2008: 8).

Jelen értekezésben a(z európai) klasszikus zene szavaival, fogalmaival, ezek összefüggéseivel, a fogalmak rendszereivel foglalkozom, tehát nem képezi az értekezés tárgyát a „könnyűzene”: ennek oka a terjedelmi korlát: a „könnyűzene” nyelve éppolyan fontos, mint a klasszikus zenéé, hiszen megtalálhatók benne jól kiépült (sokszor a klasszikus zenéből kölcsönzött és továbbfejlesztett-átalakított) fogalmi rendszerek – a „könnyűzene” tehát a vizsgálatok egy következő állomása lehet.

A zene sok tudományterülettel kapcsolatban áll. A hang mint fizikai jelenség a *fizikának* is vizsgálódási területe. Az *akusztika* a zenében alapvető fontosságú hangokkal, hangzással, valamint különböző helyiségek hangzási viszonyaival foglalkozik (pl. Tarnóczy 1963, 1982; Pap 2002: 13–27). Az *anatómia* és a *fiziológia* az ember felépítését és működését írja le, és ez a leírás a légzőszervektől és az artikulációs bázistól (fúvós zene, énekes zene) a test egyéb részeiig (kezek és lábak a vonós, az ütős

és a billentyűs hangszereknél) terjed, és természetesen a fület mint a zene befogadásának eszközét sem hagyja ki (pl. Pap 2002: 58–81, 99–113). A *neurológia* feladata tisztázni, hogy a zene agyi tevékenysége mely területe(ke)n, és hogyan zajlik, milyen a „zenei agy” (Sacks 2010). A zene szépsége okán az *esztétikával* és az *irodalommal* is kapcsolatban áll (pl. Pap 2002: 203–225, Tatarkiewicz 2006), az *orvostudomány* is felfedezte jótékony hatását, létezik zeneterápia (pl. Pap 2002: 190–202), egyetemi posztgraduális szak formájában is (pl. a Pécsi Tudományegyetemen: *Művészetterápia szakirányú továbbképzés*: web). De éppen mivel nagy hatásuk van, a hangokkal lehet manipulálni is az embert, tehát a zene a *politikával* is összefüggésben van; de a hangokkal való környezetszennyezés miatt a környezetvédelem részét is alkotja (pl. Pap 2002: 165–189). A zenét oktatják is, így van *zenepedagógia*, *zenei didaktika* is. A *pszichológia* és a zene kapcsolata nem csupán az oktatásban, hanem még a pszichopatológiában is megjelenik (pl. Hermann 1999). A népzene a zene és az *etnológia* kapcsolatát jelzi. A zene *matematikával* való összefüggéseiről szintén sokat beszélhetünk, mind a zeneszerzés, zeneszerzők<sup>1</sup>, mind a zene matematikai felépítése kapcsán (pl. Ligeti et al. 2008: 7–20, Hofstadter 2005).

Jelen értekezés a zenének a *nyelvtudománnyal* való kapcsolatát emeli ki. A zene és a nyelvészet is nagyon sok ponton kapcsolódik egymáshoz. Gottsched „a beszédet a zene egy válfajának tekintette” (Fodor 2001: 305). A beszéd szupraszegmentális elemei mind mutatnak összefüggést a zenével (hangszín, hanglejtés) (Crystal 2003: 216–221, Fodor 2001: 305–307), a nyelv zeneiségét, melódiáját és ritmusát leírták nyelvészek és zenetudósok (pl. Farkas 1993; Fónagy–Magdics 1963, 1967; László 1961, 1985; Magdics 1963; Molnár 1954), de foglalkozik ezzel a fonetika is (Kassai 1998); a vokális zenében fontos az ének és az énekszöveg közti harmónia megtalálása (Fodor 2001: 307–311). Vannak nyelvek, ahol a hanglejtés és a hangmagasság lexikai, illetve grammatikai megkülönböztető szerepet kap: a tonális (és a „féltonális”) nyelvek vizsgálata is összefügg a zenével (pl. Bojtár 1985, Comrie et al. 2006, Crystal 2003, *Mandarin is music to the ears*: web, *Nyelvek és gének?*: web, *Thai-language.com*. *Pronouncing the Tones*: web, *Tónus (nyelvészet)*: web, *Tone (linguistics)*: web, Stafford:

---

<sup>1</sup> „Foglalkozott matematikával? Van egy jó könyvem ezzel kapcsolatban, itt kell valahol lennie. Épp most pakoltam ki a bőröndömből. Angolul írták, nekem megvan német fordításban. Ebben a könyvben nagyon szépen írják le a matematikát; két matematikus írta, Richard Courant és Herbert Robbins.” (Roelcke 2005: 38)



web.) A finnugrisztika szempontjából igen fontosak a finnugor dallamgyűjtések és -elemzések (Szjő 2000), a generatív grammatika szempontjából pedig a zenei generatív készségek vizsgálatai (pl. Sági 1980, Lerdahl–Jackendoff 1996); a fordítástudomány és a zene összefüggései is vitathatatlanok (Susam-Sarajeva 2008). Zenetudósok is írtak a zene és a nyelv különböző szintjeinek kapcsolatáról (pl. Bernstein 1979), a zene szaknyelvének kutatását pedig nem csupán nyelvészek, hanem zenészek is feladatuknak tekintik (Bodnár 2010).

A lexikográfia, a terminológia és a szemiotika egymáshoz szorosan kapcsolódó fogalmak, területek. A zenei jelekkel mindhárom diszciplína foglalkozik. A zenei jeleket vizsgálataimban terminusként kezelem – e mellett a szemléletmód mellett érvelek a 2.3. alfejezetben. A zenei jeleket különböző típusú (pl. terminológiai, fogalomköri) szótárakban, kottákban, adatbázisokban lehet rögzíteni. Az értekezés további (4–8.) fejezeteiben is e diszciplínák összekapcsolódását mutatom be különböző vizsgálatokon keresztül.

A 2.1., a 2.2., a 2.3., illetve a 2.4. alfejezetekben a zenei lexikográfiát, valamint az ehhez szorosan kapcsolódó zenei szaknyelvet tárgyalom, ezt követően a zeneszemiotikával foglalkozom, majd a zenei terminológia kérdéseit veszem sorra, végül pedig a zenei helyesírás jellemzőit és alapelemeit ismertetem.

## **2.1. A zenei szaknyelv és a zenei lexikográfia<sup>2</sup>**

Az utóbbi évtizedekben a zenei szaknyelv, ezen belül a zenei terminológia vizsgálata több ok miatt az érdeklődés középpontjába került. Részben azért, mert a zene a népek közötti kulturális érintkezés egyik legfontosabb területe, másrészt azért, mert ennek a szaknyelvnek a szisztematikus vizsgálata eddig indokolatlanul háttérbe szorult.

A zenei szaknyelv eddigi, korábbi vizsgálatának a legfontosabb és a legtöbbet kutatott területe a zenei szakszókincs. A *zenei lexikográfia*, és ehhez kapcsolódva a *zenei terminológia* (esetenként *zenei lexikológia* néven) alig pár évtizede keltette fel a nyelvész kutatók érdeklődését, és különösen az utóbbi tizenöt-húsz évben folyik aktív munka e területen. Angol, német, olasz nyelvterületen széles körű vizsgálatok folynak a tárgykörben, főleg a zenei terminusok több szempontú gyűjtése, rendszerezése és

---

<sup>2</sup> E fejezet írásakor felhasználtam egy korábban megjelent tanulmány szövegét: Fóris Ágota – Bérces Emese (2007): A zenei szaknyelv és a zenei lexikográfia aktuális kérdései. *Magyar Nyelvőr* 131, 3, 270–286.

nyelvészeti analízise zajlik. Zenei lexikográfiai művek (értelmező szótárak, lexikonok, enciklopédiák, két- és többnyelvű szótárak) nagy számban találhatóak; a velük foglalkozó tudományág azonban viszonylag fiatal diszciplína. Az évtizedekkel ezelőtt megkezdett nagy lélegzetű nemzetközi zenei lexikográfiai projektek – melyek nagy része most is folyik – egyúttal a zenei terminusok tanulmányozására is lehetőséget nyújtanak. A magyar zenei szaknyelvi kutatások jóval elmaradnak a nemzetközi trendektől annak ellenére, hogy a magyar zene az elmúlt két évszázadban jelentős helyet foglalt el a nemzetközi zenei életben.

A jelen áttekintő alfejezetben a magyar zenei szaknyelvi vizsgálatokról szólok, és számba veszem a fellelhető magyar szakirodalmat. A 4. fejezetben ezt a forráselemző vizsgálatot egészítem majd ki konkrét adatokkal, illetve szótár- és projektismertetésekkel.

A nyelvészet és a zene több ponton kapcsolódik egymáshoz. A magyar zenei szaknyelv és a magyar zenei terminológia elméleti kérdéseinek kutatásáról mégis kevés információval rendelkezünk, annak ellenére, hogy több zenei szakszótár és zenei címszavakat is tartalmazó köznyelvi szótár jelent meg. A magyar zenei terminusok rendszerezett – nyelvészeti szempontú – lejegyzése, rendszerezése, kutatása – tudtommal – nem történt még meg. Az újabb magyar nyelvészeti szakirodalomban a zenei szaknyelvvvel foglalkozó munka Szabó Zsolt *A zenei szaknyelv néhány kérdése* címmel a *Magyar Nyelvőr*-ben 2000-ben megjelent tanulmánya (Szabó 2000). Ő is azt írja bevezetőjében: „A témához kapcsolódó szakirodalom híján zenei témájú, illetve a szaknyelveket általában tárgyaló munkákra és nyelvészeti kézikönyvekre támaszkodtam” (i.m.: 32). Írása elsősorban történeti szempontból, nyelvekhez kötve tárgyalja néhány terminus eredetét és változásának történetét, így pl. a zenei műfajokat jelölőket (*szonáta, kantáta, szimfónia*). Az egyes szavak eredetét keresve megállapítja, hogy görög eredetűek a *szimfónia*, a *melódia*, a *muzsika*, a *harmónia*, latin eredetűek pl. a *tenor*, a *tempó*, olasz eredetű pl. az *opera*, a *szonáta*, az *ária*, az *allegro*, a *largo*, az *adagio* stb. Lényeges megállapítása, hogy „a zenei szaknyelv gerincét – az idegen eredetűek közül – a görög-latin, olasz és német elemek képezik a nemzetközi használatban is, igaz, néha az eredetitől eltérő jelentéssel” (i.m.: 45). A tanulmány számos fontos és hasznos megállapítása mellett azonban arról is szólni kell, hogy a szerző a zenei szaknyelvet a zenei lexikával azonosítja, tehát – címével ellentétben – ez

a tanulmány a zenei lexika egy részét tárgyalja történeti-etimológiai szempontból. A szerző tárgyalásmódja nem meglepő, hiszen körülbelül az 1970-es évekig a szaknyelvi vizsgálatok a szakszókincs vizsgálatára korlátozódtak, csak az utóbbi évtizedekben kezdődött meg a szakszövegek más szempontú jellegzetességeinek tanulmányozása (a terminológia általános kérdéseiről lásd részletesen Fóris 2005, 2007a). Szabó Zsolt említett tanulmánya hosszú ideig egyetlen munkának számított a tárgykörben, erre utal Bodnár Gábor is a zene szaknyelvéről, valamint a zenei kommunikációról írt tanulmányában (Bodnár 2010).

A korábban megjelent szakirodalmat átvizsgálva megállapítható, hogy a Pais Dezső szerkesztésében készült, a reformkor nyelvújítási irányzatait feldolgozó hatalmas összegző műben nincs a zenével kapcsolatos tanulmány (Pais 1955). A társalgás nyelvét feldolgozó írásában T. Lovas Róza a művészetek nyelvével nem foglalkozik (T. Lovas 1955). Kovalovszky Miklós tudományos nyelvről írott összefoglaló munkájában szerepel a verstan, poétika, a színház, dramaturgia, az irodalomtörténet – a zene azonban nem. Kovalovszky írja e tanulmányában, hogy „nemcsak a magyar tudományos nyelvről általában, de a legtöbb tudományág műszókincsének történetéről sincs jóformán előtanulmány vagy összefoglaló munka” (Kovalovszky 1955: 240).

A nyelvújítás előtti időből főleg hangszerneveket ismerünk (pl. *bőgő, tárogató, citera, duda, síp*), illetve néhány zenei szakszót említenek a régi forrásokban (pl. *hangoslat, hangitsalo szerszamok*) (Hexendorf 1951, Szabó 2000). A nyelvújítás idején a zene nyelvét is megújították, erről azonban kevés rendszerezett adat áll rendelkezésünkre. A fellelt források többségükben szójegyzékek és szótárak, amelyekre mint különböző kutatások forrásmunkáira találunk hivatkozást. Az alábbiakban ezekre a munkákra hivatkozva röviden ismertetem a korábban megjelent forrásokra vonatkozó adatokat.

*A magyar szótárirodalom a felvilágosodás korában és a reformkorban* (Gáldi 1957) című könyvben külön zenével foglalkozó részt nem találunk, de az egyes elemzett szótáraknál a szerző kiemeli, hogy melyekben találhatóak zenei terminusok. Különösen gazdag ilyen tekintetben a Barczafalvi Szabó Dávid *Szigvárt* (1787) című könyvéhez csatolt írói szójegyzék. Gáldi elemzi a *gardon* szót 'brúgó' jelentésben, és a következő megjegyzést fűzi hozzá: „Nyilván az a szó, melyet ma *gordon* és *gordonka* változatban ismerünk” (i.m.: 24), majd részletesen taglalja a különféle alakváltozatokat és feltételezett jelentéseket. Megjelenik még Barczafalvinál a *zongora*, de még

'klávikordium' jelentésben, valamint a *bombora* 'a legöregebbik hang a muzsikában', a *fúvora* 'flóta, flauta', a *fojtongora* 'fortepiánó', a *tollongora* 'spinéti', és a *szárnyongora* 'fligel' jelentésben (i.m.: 26). A másik nyelvújítás-korabeli írói szójegyzék, amely nagyobb számú zenei terminust tartalmaz, Kazinczy Ferenc *Bácsmegyey öszveszedett levelei* (1789) című könyvéhez csatolt szójegyzék, amely a szövegben előforduló ismeretlenebb idegen szavak jegyzékét tartalmazza. E szójegyzék pontos címe: *Magyarázatja az esméretlenebb szóknak*. Nagy számban szerepelnek benne a társas élet, főleg a szalonélet szavai, a művészet különböző ágai, a tánc, a zene, az irodalom és a színház területéről. A zenei szavak közül néhány példa: *menüett* 'muzsikai darab nevezete', „*flautravers* (olvasd *flotraver*) és Oboa (...) síp és furulya nemű instrumentumok”, *Chorál* 'templomi muzsika', *kóta*, *partitura*, *pult*, *Synfonia*, *vocale* (i.m.: 31–34).

Versegi Ferenc *Proludium* címmel (1793) írta meg nagy visszhangot kapott programiratát, amely az egész későbbi magyar szótárirodalomnak irányt mutatott. Verseginek meggyőződése volt, hogy a lexikográfia fellendülése nemzeti érdek. Programjában tizenkét szakszótár tervét dolgozta ki, köztük javasolta az „*Artium Liberarium*”, vagyis a szabad művészetek témájú szótár elkészítését is. Elgondolása szerint a francia enciklopédia mintájára tömör szövegezésű enciklopédikus szótárakat érdemes készíteni (Gáldi 1957: 130–134).

A 19. század második felében készült magyar nyelvű zenei szótárak adatai Sági István bibliográfiájában (Sági 1922) a II. 16. pont alatt találhatóak.<sup>3</sup> Összesen három zenei mű szerepel benne: *Zenészeti zsebszótár zenészek és műkedvelők számára* (Ráder 1867), *A zene alapelmélete és az összhangzattan elemei, rövid műszótárral* (Berecz 1883), és *Általános zene-műszótár* (Goll 1900). Nincs tudomásom azonban arról, hogy e szótárakat felhasználták volna a magyar zenei terminusok vizsgálatára.

1902-ben jelent meg Szily Kálmán *A nyelvújítás szótára* című műve. Ebben szerepelnek zenei terminusok is, így pl. maga a *zene* szó. Innen tudjuk, hogy a *zene* szavunkat 1832-ben alkotta Helmecey (NyÚSz. 1902).

---

<sup>3</sup> A Sági-féle mű részlegesen újra megjelent *A magyar szótárirodalom bibliográfiája* (Magay 2004) című kötet függelékeként, de ebben nem szerepel a Sági kötet szakszótári része. Sajnos e bibliográfia második, javított és bővített kiadása (Magay 2011) sem tartalmazza a Sági-kötet szakszótári részét.

A hangszerkészítés terminusainak tanulmányozására nyújt lehetőséget Frecskay Jánosnak az 1912-ben megjelent *Mesterségek szótára* című műve (Frecksay 2001/1912). Ez a munka két részből áll: az első része ötven iparág leírását tartalmazza, a második része pedig az ezek alapján készült magyar–német és német–magyar szótár. Három, a zenével kapcsolatos iparágat dolgozott fel Frecskay: a hangszerműves, a hegedűkészítő és a zongorakészítő mesterségeket (i.m.: 103–123). Módszere az volt, hogy leírta a munkafolyamatot, a magyar szakterminusok mellé pedig zárójelben a német eredetit tette. A hangszerek csoportosítását például az alábbiak szerint írja le: „A *hangszereket* (Musikinstrument), melyek régibb neve: hangicsáló-szerszám, muzsika-szerszám, zengő-szerszám, vigasság tevő szerszám, rendszerint azon mód szerint osztályozzák, a melylyel rajtuk a hangot *megszólaltatják* (ertönen lassen), *zendítik* (intonieren). Így a *vonóval*, a *nyirettyűvel* (Bogen) zendített hangszerek: a *vonós-hangszerek* (Streichinstrument), a fuvással: a *fuvóhangszerek* (Blasinstrument), az *ütővel*, a *verővel* (Schlägel): az *ütőhangszerek*, a *verőhangszerek* (Schlaginstrument), a *billentyűvel* (Taste): a *billentyűs hangszerek* (Tasteninstrument). A vonós- és billentyűs-hangszereket, valamint azokat, melyeken a húrokat ujjaikkal *pengetik* (erklingen lassen), *pedzik* (zupfen) vagy *pecczentik* (anreissen) vagy verővel *pendítik* (anschlagen), még *húros-hangszereknek* (Saiteninstrument) is nevezik” (Frecksay 1912: 103, a szótárról részletesebben Fóris 2004b).

Tudjuk, hogy a zenei terminusok elsősorban latin, olasz és német eredetűek. A német nyelv a 19. századtól hódított egyre nagyobb teret a zenei szaknyelvben, a 20. században pedig egyre több angol szakszót kezdtek használni, különösen az új műfajokban (elsősorban a könnyűzenében). A nyelvújítás idején számos új zenei szakszó született, nem tudjuk azonban azt, hogy a „magyarítás” pontosan mikor és hogyan történt a magyar zenei szaknyelvben. 1915-ben jelent meg a *Magyar Nyelvőrben* egy hír arról, hogy „Az énekoktatás magyar országos felügyelője azzal a kérelemmel fordult a közoktatásügyi miniszterhez, hogy a jövőre nézve rendelje el az olasz kifejezéseknek a kiküszöbölését a zeneoktatásból és pótlásukat magyar műszavakkal (...)” (Zolnai 1915: 369); hasonló mozgalom Ausztriában és Németországban is indult, nincs azonban arról tudomásunk, hogy milyen eredményekre vezettek. Valószínűsíthetően az 1920-as években megindult egyfajta „magyarítási hullám” a magyar zenei nyelvben. 1930-ban jelent meg a 14.000 címszót tartalmazó *Zenei lexikon* (Szabolcsi–Tóth 1930–31, részletesebben a lexikonról ld. 4.1. alfejezet); címszavai

között a zenei élet kiemelkedő személyiségeinek életrajza, zenei eszközök és műfajok egyaránt megtalálhatóak. A lexikon szócikkeinek megírását a zenei élet kiválóságai végezték, köztük Bartók Béla és Kodály Zoltán. A zenei szaknyelv magyarosításáról viszont alig találni írott forrást. Kodály Zoltán Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című operájáról írt kritikájában a zene és a szöveg közti egységet hangsúlyozza: „Eddigi operai tradíciónk, minthogy a műsor túlnyomó részben idegenből fordított művekből állott, egy sajátságos zenei deklamációt fejlesztett ki (...) Szinte szabály volt ebben a deklamációban, hogy a nyelv és a zene hangsúlya állandóan harcban álljanak. Többnyire a zene győzött(...) A legutolsó években néhány művészi új fordítás lényeges javulást hozott. De a legjobb fordítás is fordítás marad: az idegen nyelvre született melódiavonalat csak tökéletlenül tudja követni (...) A nyelv felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett Bartók” (Kodály 1918: web). Szintén Kodály írta 1933-ban, hogy „A koncerteken is csupa olyan darabot játszottak, hogy ha a program véletlenül nem magyarul van, azt hihette volna az ember, hogy egy kis német városban van (...) Nem csoda, hogy ebben a nagy német világban borzasztó vágyakozás fogott el bennünket az igazi Magyarország után (...) Én is a klasszikus zenén nőttem fel (...) A németség nem volt szükséges előfeltétel a klasszikus zene játszásához, ellemben annak, hogy ezt a németekre bízták, súlyos következményei lettek a magyar zene kialakulására. A szöveges zene megértése ugyanis már nyelvhez van kötve (...)” (Kodály 1933: web).

A zenei témájú összefoglaló munkák hiányában a kutatások forrásaként szolgálhatnak a magyar általános nyelvi szótárakban található zenei címszavak és a szócikkekben megadott információk. Megválaszolatlan kérdés még, és további vizsgálatokat kíván, hogy az értelmező típusú szótárak – a nemzetközi tendenciákhoz hasonlóan – inkább *történeti jellegű információkat* adnak-e meg, vagy pedig a fogalmat leíró *definíciókat* is találunk-e bennük. Az 1873-ban megjelent *A magyar nyelv teljes szótára* (Ballagi 1998/1873) számos, a zenével kapcsolatos szócikket tartalmaz (címszavai pl. az alábbiak: *zendít, zendül, zene, zene-darab, zene-egylet, zenejártas, zenekar, zenekedvelő, zenekíséret, zenél, zongora, zongorál, zongorász* 'személy, aki zongorán játszik' jelentésben, *zongora-tanító, zongoráz* 'zongorán játszik' jelentésben).

Három 20. századi, magyar általános nyelvi szótárban vizsgáltam meg a *zene* terminus szócikkét. *A magyar nyelv értelmező szótára* (ÉrtSz.) és a *Magyar értelmező kéziszótár* (ÉKsz<sup>1</sup>, és ÉKsz<sup>2</sup>) egyaránt a *zene* négyféle meghatározását adja meg (ld. 1.

végjegyzet), melyek közül az első emlékeztet a zenei szakszótárak értelmezéseire. Megjelenik benne a klasszikus dallam–ritmus–harmónia hármasság, és ezek „egybekapcsolása” művé: ez jelenti magát a zenét. Megjegyzem, hogy az „egybekapcsolás” helyett a zenei szakszótárakban használt „megformálás” szó pontosabban fejezi ki a zene lényegét. A *Magyar Nagylexikon* (1994–2004) is több, a zenével kapcsolatos címszót tartalmaz, megtalálható benne maga a *zene* is (ld. 2. végjegyzet). Ez az enciklopédikus jellegű szócikk közérthetően foglalja össze a zene történetét, beleszöve a gondolatmenetbe a zene általános definícióját és építőköveit (dallam, ritmus, összhang); a zene keletkezésének elméleteit és az első tudományos próbálkozásokat; a zene státusának, a zenei életnek, a zenei intézményeknek, valamint a különféle irányzatoknak és műfajoknak az alakulását; a zene pedagógiai vonatkozásait; a népzene szerepét; valamint a zenetörténeti korszakok, a kottanyomtatás és a különféle hangrögzítő eszközök bemutatását. Erről a szócikkről mindenképpen csak jó mondható el, hiszen nem csupán szakmailag helytállóan, hanem – egy köznyelvi enciklopédikus szótárhoz illően – a laikus érdeklődő számára is érthetően közelíti meg a zene témakörét.

Azt várhatjuk, hogy a zenei szakszótárak más információkat adnak, mint az általános nyelvi szótárak. Egyelőre azonban hiányzik a magyar nyelven megjelent zenei szakszótárak részletesebb, kritikai analízise. Néhány szakszótárban megkerestem a *zene* címszót, de közülük többen nem is szerepel (pl. Böhm 2000/1961, Szabolcsi–Tóth 1965, Darvas 1978, Berkiné Szalóczy [2001 (é.n.)]); amelyekben pedig megtalálható, abból kitűnik, milyen bizonytalanság van még a zenei szaknyelv legfontosabb alapfogalmainak az értelmezésében is. A *Zenei lexikon* (Dahlhaus et al. 1983–85) terjedelmes *zene* szócikke (ld. 3. végjegyzet) általános, elvont magyarázatot nyújt. A szócikk felsorolja a zene határterületeit, kihangsúlyozza a zene interdiszciplinaritását. Mindezek mellett a történetiség jelenik meg mint fontos szempont és szervező elem. A hosszúra nyúlt magyarázatból úgy tűnik, hogy nem létezik egyetlen közös, mindenki által elfogadott vagy elfogadható definíció erre az absztrakt fogalomra, csak többféle, elvont meghatározás, melyek felsorakoztatásával kiszűrhető a lényeg.

Összességében tehát azt lehet mondani, hogy a magyar zenei szaknyelv és a zenei terminusok nyelvészeti vizsgálata még a jövő kutatóira vár. A mai zenei terminológia részletes és pontos, rendszerező diakrón és szinkrón vizsgálatához pedig zenei műveltségű kutatók és nyelvészek együttműködésére van szükség. Derűlátásra ad

okot viszont Bodnár Gábor említett tanulmánya (Bodnár 2010), amely azt mutatja, hogy zenészek is nyitottak a zenei szaknyelv és terminológia kutatására. Az értekezésben bemutatott vizsgálatokkal megkezdtem ezt a munkát.

## 2.2. Zenezemiotika

A szemiotikát legegyszerűbben jeltudománynak nevezhetjük, tehát a zenezemiotika a zenében használt jelekkel foglalkozó tudományként definiálható. Ahhoz, hogy zenei jelekről beszélhessünk, tudnunk kell, hogy mi a jel. Voigt Vilmos igen sok jeldefiniációt sorol fel, valamint a szemiotika egyéb alapfogalmait is magyarázza (Voigt 2008: 15–34). Fülöp Géza is több definíciót idéz, többek között „jelen azt az egészet értjük, amely egy jelölőnek egy jelölttel való asszociációjából jön létre” (Saussure), „a jel valami egyebet reprezentál vagy helyettesít, mint önmaga” (Morris), ez utóbbihoz hasonlít Peirce jeldefiniációja is, mely szerint „a jel vagy helyettesítő (representamen) az, ami valamit valaki számára valamely tekintetben vagy minőségben helyettesít”, „A jel egy anyagi, gondolatilag felfogott tárgy (jelenség, hatás), amely a megismerés és a kommunikáció folyamataiban egy más tárgyat (illetve más tárgyakat) képvisel, és az erre vonatkozó információ képzésére, tárolására, átalakítására és továbbítására használják” (Reznyikov) vagy „Minden jelnek van jelentése, és ez az egyetlen olyan következtetés a jelről, amely vitathatatlan” (Martinov) (Fülöp 2003: 69–70). Ezzel a néhány definícióval még koránt sincs lezárva a jelek különböző értelmezéseinek köre, de az már ennyiből is világosan látszik, hogy alapvetően két típusú jeldefiniáció van. Az elsőt képviseli Saussure (és követői, pl. Roland Barthes), a másikat a többiek (pl. Peirce, Morris). Saussure a nyelvi jelekkel kapcsolatban fejti ki véleményét: a (nyelvi) jel két részből áll, egy hangképből és egy fogalomból, amire a hangkép vonatkozik. A hangkép pszichikai entitás, nem maga a (kiejtett) hangalak, hanem annak a fejünkben eltárolt változata – Saussure említi is, hogy „Anélkül, hogy ajkunkat vagy nyelvünket mozgatnánk, beszélhetünk magunkban vagy elmondhatunk egy verset” (Saussure 1997: 92, eredeti: 1967, 1931). Egy fogalomhoz, a *jelölthöz* tartozik egy *jelölő*, és e kettő együttesen alkotja magát a *jelet* (Saussure 1997: 91–92, eredeti: 1967, 1931). Ugyanez érvényes a zenére is. Ha pl. egy zeneművet zaklatottan, izgatottan kívánunk előadni, akkor használhatjuk az *agitato* terminust, ha pedig nyugalmas előadást szeretnénk, akkor a *tranquillo* vagy a *calmo* szavak juthatnak eszünkbe instrukcióként. Vagyis ebben az esetben az *agitato*, illetve a



*tranquillo* vagy a *calmo* szavak a jelölők, az izgatottság, illetve a nyugodtság pedig a jelöltek. A kottában, könyvekben található, vagy akár kiejtett (vagy gondolt) nyelvi jelölők és az általuk jelölt fogalmak együttesen alkotják saussure-i felfogásban a zenei jelet magát.

Charles Sanders Peirce (Peirce 2004, eredeti: 1975, 1932) *jel* alatt – mint azt a fenti jeldefiníciók között is olvashattuk – egyfajta helyettesítőt ért, vagyis nála a jel a saussure-i *jelölő*vel egyezik meg (nevezhetjük ezt *jeltest*nek is (Kenesei 2000a: 34)). Triádikus jelfelfogásában beszél még a jel *tárgyáról* (ami helyett a jel áll), valamint az *interpretánsról* (a jelet felfogó tudatában létrejövő képzet). A zenében ennek a fajta jelfelfogásnak is van létjogosultsága, hiszen az érzékelt dolgot (a jelet) valamiféleképpen értelmezem – ez az értelmezés pedig nem feltétlenül egyezik meg azzal, ahogy általában értelmezik (pl. hagyományos, „szokásos” előadásmód) az adott jelet, sőt még ettől is eltérő lehet a zeneszerző szándéka, aki sokszor századok távlatából nemigen tud beleszólni a polémiába. Csak egyetlen példát hadd említsek. Frédéric Chopin cisz-moll noktürnjének (Brown-Index 49) 33. ütemétől a hagyományos előadásmód szerint jóval gyorsabb tempóra kell váltani, mint előtte – noha erre a kottában nem utal zenei jel.

Roland Barthes jelfelfogása a saussure-ivel voltaképpen megegyezik, A *szemiológia elemei* című írásában *jelentőről* és *jelentetről* beszél (Barthes 2003, ford.: Kelemen János; eredeti: 1964). Másik fontos kategóriapárja a *Nyelv* és a *Beszéd*, melyet kiterjeszt nyelven kívüli dolgokra is (pl. öltözködés, táplálkozás). A *Nyelv* mindig egy elvont, absztrakt dolog, véges számú meghatározott elem és egy azok között működő szabályrendszer együttese, a *Beszéd* pedig a *Nyelv* megmutatkozása, nem teljes egészében, hanem részleteiben. A *táplálkozás* esetében például a *Nyelvet* alkotják: „1) a kizárási szabályok (étkezési tabuk); 2) a meghatározandó egységek jelentéshordozó oppozíciói (például: a *sós/édes* típus); 3) a társítási szabályok, akár szimultánok (egy *fogás* szintjén), akár szukcesszívek (egy *menü* szintjén); 4) az elfogyasztás illemszabályai” (i.m.:46–47.); a *Beszéd* pedig az elkészítés és összetársítás minden személyes vagy családi változata, egyfajta „étkezési idiolektus” (i.m.: 47).

A zenében ugyanígy megtalálható mind a *Nyelv*, mind a *Beszéd*. Mint ahogy a táplálkozás esetében nem minden nemzet használja ugyanazokat az alapanyagokat (pl. Indiában nem esznek marhahúst; vannak országok, ahol kutyából, macskából, majomból, kígyóból stb. is készítenek ételeket), úgy a zenei „alapanyagok” is

eltér(het)nek régióként. Indiában egy oktávon belül 22 hangból válogathatunk, Európában viszont az oktáv 12, egymástól egyenlő távolságra lévő hangra van osztva; a hangszerek, tehát a megszólaltatás lehetséges módjai is eltérőek. A hangok egymásutániségének, valamint egymásmellettségének is megvannak a maga szabályai. A dodekafónia az atonalitás elsődlegességének hangsúlyozására alkotta meg azt a szabályt, miszerint egy zeneműben addig nem következhet újra egy bizonyos hang az oktávon belüli tizenkettőből, amíg el nem hangzott a többi tizenegy. A klasszikus összhangzattan igen sok szabálya közül csak egy, hogy a fő hármashangzatok (I., IV. és V. fok) szext fordításában nincs terckettőzés, vagyis a basszusban lévő hang nem jelenhet meg sem a szoprán, sem az alt, sem a tenor szólamban, hanem azok közül az egyikben az akkord alaphangját vagy a kvintjét kell megkettőzni.

A saussure-i szintagmatikus és asszociatív viszonyok későbbi továbbélése a szintagmatikus és paradigmikus tengelyben, illetve Barthes-nál a szintagma és rendszer fogalmaiban szintén olyan terület, melyet vonatkoztathatunk a zenére. Az éttermi menü vagy a családi ebéd egyes fogásainak egymásutánja a szintagmatikus tengelyt alkotja, az éttermi étlap különböző levesei, főételei vagy desszertjei pedig a paradigmikus tengely, avagy a rendszer lehetőségeit foglalják magukban. Egy szobában az egymás melletti bútorok ugyanígy a szintagmatikus viszonyokra, a szék, asztal, polc stb. lehetséges változatai pedig az asszociatív viszonyokra (rendszer) hajaznak (Saussure 1997: 142–145., eredeti: 1967, 1931; Barthes 2003: 64–81., eredeti: 1964). Néhány zenei példa: a variáció mint forma nagyon elterjedt a zenében. Sokféle típusú variációt tudunk elképzelni (rendszer), de egy adott sorrend jelenik meg egy adott zeneműben (szintagma). A szvit táncművelek egymásutánja. Van egy meghatározott sorrend, amely szerint követik egymást az egyes tételek (allemande – mérsékelt, páros ütemű; courante – gyors, páratlan ütemű; passamezzo – gyors, páros ütemű; passepied – gyors, páratlan ütemű; saltarello – gyors, páratlan ütemű; pavanne – lassú, páros ütemű; gaillarde – gyors, páratlan ütemű; sarabande – lassú, páratlan ütemű; bourrée – gyors, páros ütemű; gigue – gyors, páratlan ütemű; gavotte – gyors, általában alla breve; menüett – moderato, páratlan ütemű (*Szvit: web*)), de vannak tételek, melyek helyettesíthetők egymással (rendszer, asszociatív viszonyok), nem mindegyik táncfajta kerül bele egy adott szvitbe. Csakúgy, mint a szvitnél, a mise művelei is adottak, csak itt sokkal kötöttebb a sorrend. Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus(-Benedictus) és Agnus Dei az alapsorrend. A tételeket a zeneszerzők olykor módosítják, pl. Bach h-moll miséjében

több (van, hogy nyolc) részből áll mind az öt tétel (*A Barokk zene vokális műfajai: web*).

Érdekes terület az *érték* saussure-i és barthes-i fogalmának vizsgálata a zenében. Saussure fontosnak tartja megkülönböztetni a jelentést az értéktől. A jelentés a jel egyik alkotóeleme, a hangkép melletti fogalom tulajdonképpen, míg az érték jelek közötti viszony. Más az értéke például a többesszámnak a magyarban vagy az angolban, ahol csak egyes és többes szám van, és más a szanszkritban, ahol az előző kettő mellett jelen van a kettesszám is. De szintén más az értéke a magyar „sertés” szónak, mint az angol „pig”-nek, hiszen mi az élő állatra és a tálon lévő sültre is használhatjuk a „sertés” szót, de az angolok az utóbbi esetében átváltak a „pork”-ra. Vagyis nekik külön szavuk van a sült disznóra, így a „pork”-ból több mindenre lehet következtetni, mint a „sertés”-ből, tehát annak nagyobb az értéke (Saussure 1997: 136–137., eredeti: 1967, 1931; Barthes 2003: 62–63., eredeti: 1964).

Fontos megjegyezni, hogy a zenei jelek közé nem csupán vizuális jelek tartoznak, hanem auditívak is, így azokról is szót kell ejteni. Mivel az értekezésben vizuális zenei jeleket vizsgálok, csak említés szintjén foglalkozom az auditív zenei jelekkel. Ennek pont az ellenkezője jellemzi azonban Philip Tagg *Introductory notes to the Semiotics of Music* (Tagg 1999) című munkáját, Tagg ugyanis az auditív zenei jelek tipológiáját mutatja be, szintén az ebben az alfejezetben érintett klasszikus szemiotikai elméletek felhasználásával. Ebben a műben összefoglalja egy zenei jeltipológiai kutatás eredményeit – amelynek részletes leírása azóta már monográfiában is megjelent (Tagg–Clarida 2003). A kutatásban tíz, korábban nem hallott, 30–70 másodperces főcímdalt játszottak le több száz személynek; az egyes zenék között legfeljebb 30 másodperc telt el. A vizsgálati alanyokat arra kérték, hogy írjanak mindegyik zenéhez egy rövid filmforgatókönyvet. A válaszokból világosan kirajzolódott az auditív zenei jelek négy fő csoportja.

Az első csoportba az ún. „anafónák” tartoznak: vannak *szónikus*, *kinetikus* és *taktilis anafónák*. A *szónikus anafóna* nem-zenei hangok „onomatopoetikus”, egyszerűsített ábrázolása. Ilyen például Schubert patakcsobogása vagy a barokk operák „vihara”, ahol a nem-zenei hang a patak vagy a mennydörgés hangja, annak stilizált változata pedig a zenemű adott része. A hangtechnológia fejlődésével a nem-zenei és a zeneműben megjelenő hangok egyre jobban hasonlítanak egymásra: Jimi Hendrix B52-

es bombázója az eredetit jobban megközelíti, mint a 150 évvel korábbi Schubert-dallam a patak csörgedezését.

A *kinetikus anafónák* valamilyen mozgást idéznek elő az ember fejében. Lehet ez emberhez kapcsolódó mozgás (pl. autózás, séta, futás) keresztül valamin, fel és alá, körbe stb., kapcsolódva egy bizonyos környezethez, vagy egyik környezetből át egy másikba; az asszociált mozgás lehet állati (pl. repülő méhek, sáskaraj), de akár tárgyakhoz is kötődő (vonat vagy rokka mozgása) is; sőt a csend is kifejezhető ezekkel a zenei elemekkel.

A *taktilis anafónák* legismertebb példája a lassú mozgású, vonós aláfestés, amely kitölti a lyukakat és a teret a zenei szövetben, mellyel valamiféle „tapintható” érzést kelt: lágy, bársonyos, selyembe és szaténba öltözött, vastag, nedves stb. érzetet.

Tagg megemlíti, hogy általában nincs olyan zenei jel, amely tisztán egy csoportba tartozik, az anafónatípusok keverednek egymással egy zenei jelen belül, amely így *összetett anafónává* válik.

A zenei jelek második fő csoportja a *műfaj szinekdoché*: az adott zenei stílusban megjelenő zenei szerkezet, zenei hangok sora, amely egy másik zenei stílusra mutat azzal, hogy annak egy-két jellegzetes elemét kiragadja és idézi. Ez az idézet nem csupán a másik stílust idézi fel, hanem az egész műfajt és kultúrát is, amelynek az a stílus részét képezi.

A harmadik fő csoportba az *epizódjelölők* tartoznak. Tagg és Clarida észrevették, hogy bizonyos zenék több epizódszerű asszociációt váltanak ki, mint mások – ezen zenék meghallgatása után a vizsgálati alanyok olyan kifejezéseket írtak, mint „éppen most”, „ezután”, „hosszú idő múlva” stb. Ezeknek a zenei részeknek a közös jellemzője, hogy rövidek, és a bennük lezajló zenei változások (pl. hangerő, tempó) egy irányba történnek – zenei fordulatot jelezve: új téma vagy a refrén megjelenésére, de akár a darab befejezésére is mutathatnak.

A negyedik, egyben utolsó fő csoportot a *stílusjegyek* alkotják. Ezek olyan zenei szerkezetek, amelyek egy adott stílus kompozíciós normáit foglalják magukba: ha egy zenében kevés és ritkán változó akkordot hallunk, viszont igen sok az énekes, illetve a hangszeres hajlítás benne, akkor azt a zenét inkább érezzük a blueshoz közeleink, mint bécsi klasszicistának – és fordítva: ha sok, gyakorta változó akkordot tartalmaz a zene

igen kevés énekes vagy hangszeres hajlítással, akkor előbb asszociálunk Mozartra, mint Muddy Watersre.

A *műfaj szinekdoché* és a *stílusjegy* csoportja közel áll egymáshoz (bizonyos *stílusjegyek* használata egy másik stíluson belül már *műfaj szinekdochét* eredményez), megkülönböztetésük azonban fontos. A hawaii gitár használata például egyrészt a country zene *stílusjegye*, másrészt azonban *műfaj szinekdoché* annyiban, hogy egy egzotikus kultúrát idéz fel (Tagg 1999: 23–28).

Ebben az alfejezetben csak felvillantottam a zeneszemiotikai vizsgálatok lehetőségét, de rengeteg példát lehetne még hozni a szemiotika gazdag területéről, és azt látnánk, hogy valamennyi fogalmat vonatkoztatni lehet a zenére is. Jelen értekezésnek csupán egy része a zeneszemiotika, ahol leginkább egy szerzőre és szemiotikai fogalomhármásra koncentrálok: Charles Sanders Peirce ikon–index–szimbólum trichotómiájára, melyet a kortárs zenei jelekben vizsgálok meg (ld. 7. fejezet).

### 2.3. Zenei terminológia

A *terminológia* tudománya voltaképp már a 16. századtól jelen van Európában, de a modern terminológia kezdete a 20. század elejére datálódik (a Prágai, a Bécsi és a Szovjet Iskoláról bővebben ld. Fóris 2005: 14–15, Lejcsik–Selov 2010). Magyarországon a terminológia szempontjából a nyelvújítás időszakát kell még kiemelni (1772–1872), ekkor kezdték el a különböző tudományok és szakmák, majd a gazdaság és az ipar szakkifejezéseinek megreformálását, a helyes magyar szakszavak megalkotását; valamint a legfontosabb terminológiai alapelvek is ebben az időszakban születtek meg (Fóris 2005: 11–13). A nyelvújításkori új szavak között vannak zenei terminusok is. Ekkor alkotják meg a *zene* szót magát is, de ebből az időszakból való a *billentyű*, a *nyitány*, a *harsona*, a *fuvola*, a *zongora*, a *karnagy* és a *vezényelni* szavak (Dömötör 2000: web; Szabó 2000: 43; ld. még 2.1. alfejezet).

A terminológia legfontosabb jellemzője, hogy fogalomalapú. Ezt már Bajza József is megfogalmazta a 19. században, de alaptételként Eugen Wüster (Bécsi Iskola), a 20. század első felében élt osztrák szakember nevéhez kapcsolják ezt a felismerést (Fóris 2005: 13). Terminusalkotásnál – amennyiben valóban helyes terminust szeretnénk alkotni – sok szempontot figyelembe kell venni. Terminussal valamilyen

dolgot nevezünk meg, arra a dologra utalunk, referálunk. Ahhoz, hogy ez a rámutatás minél tökéletesebb legyen, a terminusnak magában kell foglalnia a vele megnevezett fogalom legfontosabb jellemzőit, jegyeit. Meg kell tehát ismernünk magát a dolgot, fogalmat („dologismeret” – Bajza 1843, idézi Fóris 2005: 13), hogy annak legjellemzőbb vonásait összegyűjthessük, és ez alapján létrehozassunk egy (a normáknak) megfelelő terminust. A dologismereten felül azonban azt a nyelvet is ismerni kell, amelyen meg kívánjuk alkotni az új terminust („nyelvszabályok ismerete” – Bajza 1843, idézi Fóris 2005: 13), mert az csak így tud illeszkedni az adott nyelv hangtani (fonológiai, fonotaktikai), alaktani és szintaktikai szabályrendszerébe.

A terminus fogalmat jelölő (nyelvi) jel, forma és tartalom egysége. Csakúgy, mint a *jel* esetében (2.2. alfejezet), itt is elgondolkodhatunk azon, hogy *terminus* alatt a fogalmat és a jelölőt együtt értjük-e, hajazva a saussure-i jelfelfogásra (Saussure 1997, eredeti: 1967, 1931), vagy pedig *terminus*nak magát a *terminustestet* tekintjük, amely egyfajta terminológiai „helyettesítőként” szolgál, mint Peirce jelfelfogásában (Peirce 2004, eredeti: 1975, 1932). Ez a kettősség a terminológiai szabványokban is megjelenik: az ISO szabvány szerint a terminus egy adott szakterületen belüli fogalom nyelvi jelölője (tulajdonképpen ’szakszó, szakkifejezés’ értelemben), míg a DIN szabvány szerint a terminus a fogalom és a jelölő egysége. Fóris a következő definícióját adja meg a *terminus*nak: „egy meghatározott tárgykörön belüli fogalmat jelölő lexéma, szám, jel, vagy ezek kombinációja” (Fóris 2005: 37), a terminus megadási módjának leírásánál pedig már úgy jellemzi a terminust, hogy az két részből áll: a jelölő részből és a fogalom meghatározó jegyeit megadó definícióból (i.m. 34), majd később tovább pontosítja: „egy terminus alakja lehet nyelvi jel, szám, más jel (piktogram) vagy ezek kombinációja” (i.m. 35). Jelen értekezésben én is ebben az értelemben, vagyis a jelölő és jelentés együtteseként (tehát a jel és fogalom közti viszony együtteseként) használom a terminus szót, de emellett természetesen elfogadhatónak tartom a másik értelmezést is.

Fóris említett definíciója más szempontból is fontos, ugyanis a terminusokat formailag gyakran lexikai egységként határozzák meg (pl. Bessé et al. 1997: 152, idézi Fóris 2005: 33). Teresa Cabré álláspontja szerint a terminus formai vagy szemantikai szempontból nem különbözik a lexémáktól; pragmatikai és kommunikatív egységként viszont eltér tőlük (Cabré 1998: 81). A modern terminológiai gyakorlatban azonban a terminus *jelölő* része nem kizárólagosan nyelvi egység lehet, hanem más, például szám,











jel vagy ezek kombinációja (ld. Fóris definíciója). Nem véletlen, hogy a terminológiai szabványokban a lexikai egységek mellett egyre jelentősebb számban jelennek meg nem-verbális jelek, számok stb. (részletesen lásd Galinski 2007; Galinski–Weissinger 2010, eredeti: 2008). Ezek a tendenciák pedig szükségessé teszik, hogy olyan terminológiai rendszereket is bevonjunk a vizsgálatokba, amelyek terminusainak jelölője valamilyen nem-verbális jel, szimbólum, piktogram stb.

A kottákban található nyelvi és nem-nyelvi jelek egyaránt terminusok, hiszen van jelölőjük, és van egy fogalom, amire ez a jelölő vonatkozik. Ha például egy dallam valamennyi hangját röviden kell játszania az előadónak, akkor ezek mellé a hangok mellé a zeneszerző kiírhatja a „staccato” nyelvi jelet (ld. 1. táblázat), de ki is rakhat minden hang alá, illetve fölé egy-egy pontot: mindkét jelölő esetében szaggatott előadásmódra irányuló előírásként értelmezi azt a kottaolvasó. Ha még rövidebb és „szárazabb” hangokat kíván a szerző, akkor a „staccatissimo” jelét (ld. 1. táblázat) helyezi el a hangok alá vagy fölé. Ennek a jelnek már egy árnyalatnyival más a jelentése.

Ugyanarra a fogalomra a zenében utalhatunk nyelvi és nem-nyelvi jellel egyaránt, vagyis ezeket egyenértékűnek kell tekintenünk. Ha pedig a nyelvi zenei jeleket terminusoknak gondoljuk, akkor ugyanígy terminusok azok is, melyek nem szavak, hanem nyilak, körök, trapézok, négyzetek, rombuszok, pontok, vesszők, hullámos vonalak stb. Ezek terminológiai rendszerezésével foglalkozik az értekezés 8. fejezete. (Nyelvi zenei jelek: tempójelzések terminológiai rendszerének felállítását mutatja be az 5. fejezet.) A nyelvi és nem-nyelvi zenei jelek egyenértékűsége abban áll, hogy ugyanarra a fogalomra vonatkoznak, teljesen mindegy, melyik típusú jelet használjuk; de van köztük különbség is, ez pedig a jelek minőségéből adódik. A zenében használatos nyelvi jelek szimbólumok, a nem-nyelvié azonban legtöbbször ikonikusak, tehát van valami közös bennük és abban, amit jelölnek (Peirce 2004: 29–30, eredeti: 1975, 1932). Gondoljunk csak a kottafejekre a vonalrendszeren! Ha egy hang mélyebb (alacsonyabb frekvenciájú), akkor a vonalrendszeren (hozzá kell tenni: az esetek túlnyomó többségében csak, és nem minden alkalommal) alacsonyabban lévő vonalon vagy vonalközben helyezkedik el, míg a magasabb hangok magasabban ülnek. Ha pedig a gyorsítás fogalmát nem a nyelvi „*precipitando*”-val jelöljük, hanem egy előre mutató nyíllal, akkor e jelben a fogalom jellegét és időbeli kiterjedését is (igaz,

térben, de) megmutattuk. (Az ikonikus nem-nyelvi jelek előnyeiről – pl. könnyebb észlelés, magasabb fokú kottaolvasási hatékonyság – bővebben ld. 7. fejezet.)

Az 1. táblázatban öt példát sorolok fel arra, hogy a zenében használt nyelvi és nem-nyelvi terminusok egyenrangúnak tekintendők, nincsen különbség értelmezésükben, jelentésükben. A táblázat első oszlopában mutatom meg a nem-nyelvi jelet, a második oszlopban pedig az azzal egyenértékű nyelvi jelet a hangok mellett. A harmadik oszlop tartalmazza az adott jelhez tartozó jelentést.

Nem-nyelvi jel	Nyelvi jel	Jelentés
		a hangokat kötöten játsszuk, megszakítás nélkül
		a hangokat röviden, szaggatottan játsszuk
		a hangokat nagyon röviden, nagyon szaggatottan játsszuk
		a hangokat fokozatosan erősítve játsszuk
		a hangokat fokozatosan halkítva játsszuk

1. táblázat A zenei nyelvi és nem-nyelvi jelek egyenértékűsége

Mind ez idáig a zenei jelekről mint vizuális (nyelvi vagy nem-nyelvi) objektumokról tettem említést. Természetesen vannak auditív zenei jelek is – például a hangok vagy egyes zenei motívumok–, de jelen értekezés terminológiai vizsgálatainak (5. és 8. fejezet) ezek nem képezik tárgyát – az auditív jelek interpretációja és klasszifikációja inkább a muzikológusok, valamint a színház-és kultúrtörténészek feladata; de a 7. fejezetben olvasható zeneijel-csoportosításban fellelhetőek az auditív zenei jelek is, valamint a 2.2. alfejezetben említett taggi tipológiai rendszer is auditív zenei jelekre vonatkozik.



A nyelvi vagy egyéb formában megadott terminusokkal a *terminológia* tudománya foglalkozik. A *terminológia* szó háromféle értelemben használatos, három fogalmat jelöl (lásd pl. Sager 1990, Magris et al. 2002). Fóris Bessé és munkatársai definícióját (Bessé et al. 1997: 154, idézi Fóris 2005: 33) felhasználva és átdolgozva a terminológia következő definícióit adja meg: „(1) terminusok, fogalmak és azok viszonyának vizsgálata; (2) terminusok gyűjtésére, leírására, bemutatására, valamint osztályozására és képzésére alkalmazott eljárások és módszerek összessége; (3) egy meghatározott tárgykör logikai rendszeréhez illeszkedő rendszerezett terminusok összessége” (Fóris 2005: 37). A *terminológia* szó további lehetséges jelentéseit adja meg cikkében Kis (2008).

A terminológia napjainkban egyre fontosabbá válik. 1971-ben alakult meg a nemzetközi terminológiai információs központ, az Infoterm (International Information Centre for Terminology) az UNESCO-val megegyezésben – abból a célból, hogy támogassák és koordinálják a nemzetközi terminológiai együttműködési törekvéseket. Tagjai különböző nemzetközi, regionális és nemzeti intézmények, szervezetek és hálózatok, de csatlakoztak különféle szakterületekre specializálódott nyilvános, félig nyilvános vagy egyéb nonprofit szervezetek is, a világ minden tájáról (Infoterm: web). Az európai terminológia jelentős képviselője az 1996. október 3-án alapított Európai Terminológiai Társaság, az EAFT (European Association for Terminology), melynek célkitűzése, hogy támogassa a terminológiai munkákat, és minél magasabb színvonalra fejlessze a terminológia tudományát – minden intézmény és személy segítségével, amely/aki szintén elkötelezettje ennek a tevékenységnek (EAFT: web). Magyarország is egyre nyitottabb a terminológia felé. 2006 szeptemberében megalakult a Terminológiai kutatócsoport (TERMIK: web); 2008-tól jelenik meg évente két számmal az Akadémiai Kiadó *Magyar Terminológia* folyóirata (MaTerm: web); a 2011–12-es évben pedig először indulhat az országban terminológus mesterképzés, a Károli Gáspár Református Egyetemen (KRE: web).

A terminológiai vizsgálatoknak minél több tudományra és tárgykörre ki kell terjednie. Mivel a zenében is akadnak – mégpedig igen változatos – terminusok, ezért ezek vizsgálata is szükséges. Az értekezésben mind a nyelvi, mind a nem-nyelvi terminusokat vizsgálom terminológiai oldalról is: onomasziológiai megközelítésben, tehát a fogalom oldaláról. Nyelvi jelekkel megadott zenei terminusok terminológiai vizsgálatára kerül sor az 5. fejezetben, a nem-nyelvi zenei terminusok terminológiai vizsgálata pedig a 8. fejezet témája.

## 2.4. Zenei helyesírás<sup>4</sup>

A terminológia sok ponton kapcsolódik a szabványosításhoz. A szabvány alapvetően „műszaki (technikai) dokumentum” (1995. évi XXVIII. törvény a nemzeti szabványosításról: web), de vannak terminológiai szabványok is (Pónyai 2010, Galinski–Weissinger 2010, eredeti: 2008; Fóris–Sermann 2010), sőt voltaképp maga a nyelv is szabványosítva van, hiszen sok nyelvben „a nyelvhasználat erősen előíró szabályoknak kell, hogy megfeleljen a szókinctől a helyesíráson át a nyelvtanig” (Galinski–Weissinger 2010: 10, eredeti: 2008).

A zenében is vannak (leginkább hangtechnikára vonatkozó (Pónyai 2010)) szabványok, melyek többek között az egyedi zenei azonosítók létrehozásának szabályait, a zene katalogizálásának szabályait vagy bizonyos hangtömörítési eljárásokat tartalmaznak (ISO: web). Ezek mellett a zene lejegyzésének is vannak különböző szabályai, nem feltétlenül szabványok formájában: létezik zenei helyesírás. Az értekezésben tárgyalt terminusok szempontjából nagyon fontos azok előíró szabályozása, hiszen ezek ismerete elengedhetetlen a zenei terminológiai vizsgálatokhoz – ezért ebben az alfejezetben a zenei szaknyelv helyesírási kérdéseinek témakörét tekintem át.

A helyesírás kérdései a nyelvtervezés, azon belül is a korpusztervezés körébe sorolhatók. A helyesírás szabályozása nem csupán a köznyelv számára fontos, hanem a szaknyelvet használók számára is. Speciális területe a szaknyelvi helyesírásnak a zenei ortográfia, mivel egyaránt érinti a nyelvi és a nem-nyelvi jelek írásmódjának szabályozását. A zenei ortográfia kutatási területe a zenetörténet és a tipográfia területéhez kapcsolható. A zenetörténeti és a zenei lexikográfiai munkákban írják le részletesen a zenei lejegyzés jeleit (pl. Szendrei 2005/1938, Dobszay 1993, Mizsei: web, Böhm 2000/1961), valamint tipográfiai-grafikai oldalról közelítik meg a kérdést (Löblin 1982). A nyelvészetben a lexikológia, a szaknyelvek és a terminológia területén foglalkoznak a zene nyelvi jeleivel, de kevés magyar nyelvű tanulmány jelent meg a témáról (Szabó 2000, Bérces 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2008a, Fóris–Bérces 2007).

---

<sup>4</sup> E fejezet írásakor felhasználtam egy korábban megjelent tanulmány szövegét: Bérces Emese – Fóris Ágota (2009): *A zenei szaknyelvi helyesírás és a zenei ortográfia – a nyelvi és a nem nyelvi jelek helyesírása*. In: Balázs – Dede (szerk.): 303–314.

A zenei szaknyelv helyesírási kérdéseit két részre oszthatjuk. Az egyik a zenéről való verbális megnyilatkozások írott formába öntése, pl. olyan problémák áttekintése, hogy az opera vagy az ópera-e a helyes íráskép magyarul, vagy hogy a pizzicato z-vel, dz-vel, vagy esetleg c-vel írandó-e (hagyományosan vagy kiejtés alapján). A másik a zenei notáció, a kottairás kérdésköre. A zenei notáció a hangokat és a játékmódokat mutatja és jellemzi. Általában a különféle írásrendszerek abban egyeznek, hogy hangok jellemzőit grafikusán rögzítik: például hangok magasságát vagy fonémákat. A „hagyományos” írás és a kottairás annyiban különbözik, hogy – noha mindkettő hangjellemzőket rögzít – mást tart fontosnak. A nyelv látható formába öntésénél nem lényeges egy adott hang magassága vagy színezete (az a beszélő korától, egészségi állapotától stb. függhet), a fonémák, morfémák rögzítése és egymástól való elkülönítése a cél; míg a zenében már a legelső időkben is fontos volt a hang magassága – először még csak a dallamvonal számított, majd egyre fontosabbá vált a hangok és a ritmus minél pontosabb jelölése.

#### *2.4.1. A zenei helyesírás rövid története*

A zene lejegyzése később kezdődött, mint a beszédé. A legelső időkben a dallamok még csak hozzávetőleges rögzítése történt meg, fokozatosan, évszázadok alatt alakult ki a végleges hangjegyzés. Mivel a betűk ismeretesebbek voltak az első dallamok lejegyzésekor, kézenfekvő volt, hogy azokat használják fel „zeneíráshoz” is (görögök, Boethius (Kr. u. 6. század eleje), Clugny-i Odo (10. század), Hucbaldus (~840–930/932)). A betűkottairás a középkor végéig fennmaradt.

Az ókori Keleten, valamint Görögországban az énekmondók és a szónokok szigorú szabályok szerint deklamálták a hőskölteményeket és a beszédeket; a hangsúlyokat az adott szövegbe írt ekfonétikus jelek mutatták – ezeket átvitték a szöveges dallamok lejegyzésére is, amely elterjedt egész Keleten, Görögországban és a Római Birodalomban. Az ekfonétikus jelek kiegészültek a karmester által a levegőbe rajzolt, a dallamvonalat imitáló kézmozdulati jelekkel (ennek elemei mind a mai napig megmaradtak a vezénylésben), így alakultak ki a neumák. Ezek még mindig nem jelentettek pontos lejegyzést, hanem inkább csak a sokszor énekelt, ismert dallamok felidézését segítették – pontosabbá tételük érdekében olykor betűjelekkel is kiegészültek, de a pontos síkbeli (grafikus) ábrázolás még így is elmaradt.

A 10. századtól történtek kísérletek a zene pontosabb lejegyzésére: előbb két, majd három részre osztották a neumamezőt, végül pedig megszületett Arezzói Guido négyvonalas rendszere, melyben a pontos hangmagasságot is jelölték (sárga vonal jelezte a „c”, vörös pedig az „f” hangot). A többszólamú éneklés megjelenésével szükségessé vált az időtartam jelölése is: a menzurális hangjegyzés a 12. században alakult ki.

Mai hangjegyzésünkben is felfedezhetjük a menzurális és a gregorián jelek maradványait, sokszor azonban más jelentésben. Más lett a hangjegyek alakja, de a hangok jelölik mind a magasságot, mind az időtartamot – ez utóbbi esetében annyi különbséggel, hogy egy bizonyos értékű hang hossza nem adott, mint korábban, hanem művenként változhat: csak a hangok egymáshoz való viszonyát mutatja meg a kotta; a 18. századtól jelen lévő tempójelzések, később pedig a metronómszám vagy egy darab(rész) időtartamának pontos (percben, illetve másodpercben történő) megadása igazítja útba az előadót (Pongrácz 1971: 13–35, Kelemen 1978: 32–35).

#### 2.4.2. *A zenei helyesírás és a „standard” zenei nyelv*

Ahogy a beszéd, úgy a zene is hangokból építkezik. Az emberi hallás frekvenciatartományán belül végtelen számú, egymástól eltérő magasságú hangot találunk, ezekből kiválaszthatunk bizonyos hangokat, meghatározott rendszer szerint. Különböző népek más és más módon osztották fel a hangtartományt, különféle hangrendszerekről tudunk. Az európai hangrendszer az oktávot 12 félhangnyi távolságra osztja fel – ez jelenik meg fehér és fekete billentyűk formájában a (temperált) zongorán. A régi kínaiak pentaton skálája, mely kiegészülhetett két pien (közvetítő) hanggal, csak öt-, illetve hétfokú volt. A hinduk és a perzsák zeneműveiben megjelentek a mai európai, zeneileg művelt ember számára „hamis”-nak ható negyedhangok is: ők az oktávot 22, nem egyenlő részre osztották fel. Öt- és hétfokú hangrendszerük volt az egyiptomiaknak is, emellett még egy egészhangú skálát is ismertek; valamint meghonosodtak náluk az ázsiai elemekkel a harmad- és negyedhangok is (Kelemen 1978: 13–20, Darvas 1977: 26–51).

A továbbiakban a zenei helyesírás kérdéseit leszűkítem az európai zene ortográfiájára, mely mára az egész világon elterjedt. Eltekintek a régi népek zenéjének lejegyzésétől, mivel nagyon kevés emlékünknél maradt fenn róluk.

Az egyes nyelvek verbális szövege rögzítésének helyesírási alapelveit szabálykönyvek tartalmazzák. Ezzel szemben a zenei ortográfiában többségében a szokás uralkodik. Megtanítják a kottairás és -olvasás legfontosabb alapelveit a zeneiskolák alsó osztályaiban, de később már csak a kották tanulmányozása, az azokban látott jelölésmódok segítenek az eligazodásban. Nincs a zenei helyesírásnak szabályozó testülete, a zeneszerzők vagy követik a hagyományokat, vagy jelmagyarázatot mellékelnek darabjukhoz (ld. Bérces 2009b, illetve 8. fejezet).

Nincs kifejezetten olyan kézikönyv sem, mely a zenei ortográfiai szabályok összegyűjtését tűzte volna ki célul, viszont összefoglaló zenetörténeti munkákban és zenei lexikonokban megtalálhatóak a legfontosabb szokások és szabályok. Néhány lexikon röviden tartalmazza a legalapvetőbb zenei helyesírási szabályokat, ilyen a *Pallas Nagy Lexikon* (Gerő 1893–97: web), a Szabolcsi Bence – Tóth Aladár-féle *Zenei lexikon* (Szabolcsi–Tóth 1965) vagy a *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* (Dahlhaus et al. 1983–1985).

Böhm László *Zenei műszótára* nyújtja a legbővebb információt ebben a témában (2000: 317–342). Böhm a helyes zenei írás elsődleges céljának a kottaolvasás elősegítését tartja, éppen ezért szerinte a legfontosabb szabály, amelyet mindenképpen be kell tartanunk, az, hogy „világos, áttekinthető kottaképet írjunk” (i.m.: 317). Ennek elérését szolgálják az általa említett elvek. 56 pontban, 25 oldalon, bő példatárral kiegészítve foglalja össze a zenei ortográfia legfontosabb szabályait, a kottákban használt nyelvi és nem-nyelvi jelek megfelelő alkalmazását – a zene lejegyzésének legalapvetőbb kérdéseitől az egészen bonyolultakig. Leírja, milyen alakúnak kell lennie a hangjegyfejeknek, hogy könnyebben lehessen őket olvasni; merre húzzuk a hangjegy szárát különböző esetekben, szól a gerendák (a hangjegyeket a ritmustól függően összekötő vonalak) helyes írásmódjáról, a dinamikai és egyéb jelek (a tenuto nem-nyelvi jele, hangsúlyjelek, a staccato nem-nyelvi jele stb.) helyéről, egymáshoz való térbeli viszonyáról, a kötő- és artikulációs, valamint a legato-ívek elhelyezéséről. Hangsúlyozza több szólam esetén az egy időben megszólaló hangok pontos egymás alattiságát is. Szól mindezek mellett a szünetjelekről, az előjegyzésről, a módosító- és feloldójelekről, az ütemvonalakról, a trilláról, a tremolóról, az oktávjel helyes alkalmazásáról, különféle (elsősorban) zenekari jelzésekről (pl. „a due”, tájékoztató szólamok, hangszerváltás, egyéb zenekari hangszerek szólamának lejegyzése), a kulcsokról és a kulcsváltásról, az ismétlőjelekről, a duola, a triola, a kvartola stb.

jelölésmódjáról, vagy az előkék, az utókák és a díszítőhangok helyes írásmódjáról. A pontok közötti eligazodást rövid tárgymutató segíti.

A zenei ortográfia csak a lejegyzést szabályozza. Ha például az imént említett előkéket nézzük, akkor Böhm szótárából megtudjuk azok helyes lejegyzésmódját, de az előadásuk módjáról nem esik szó; ám a képzett zenész tudja, hogy amennyiben barokk vagy klasszikus kori kottában látja, akkor „súlyra jön”, tehát együtt kell játszania (kezdenie) a másik szólammal, ha viszont romantikus műben találja, akkor az előkét követő főhang lesz a hangsúlyos, tehát az előke hangsúlytalan: ütés előtt jön. Vagyis a helyes lejegyzés még nem jelenti azt, hogy helyesen is tudjuk azt lejátszani – csakúgy, mint a természetes nyelvek esetében: a helyesen leírt alakból még nem feltétlenül tudunk következtetni a kiejtésre.

A fent leírtakon túl a zenei helyesírás kérdéskörébe tartozónak tekintem a különféle nemzetközi zenei terminusok hagyományos vagy kiejtés alapján történő lejegyzését. Valószínűleg nem véletlen, hogy az idézett művek egyike sem tartotta fontosnak megemlíteni a nyelvi terminusok helyesírásának kérdését, ugyanis azokat a kottákban és a szöveges munkákban is az eredeti formában írjuk: a zenében nincs magyarítás, úgy, mint például az informatikában (pl. fájl). Tehát „pizzicatót” írunk és nem „piddzikátót” vagy „piccikátót”, „accelerandót, és nem „ákcselerándót”. Ha különleges esetekben mégis magyaros írásmóddal írnak egy zenei terminust, akkor a kiejtéshez igazodik az íráskép (pl. szvit, kantáta) (bővebben Szabó 2000).

#### *2.4.3. A szabályozott zenei írásjelek*

Míg egy nyelvi ábécében viszonylag kis számú elem található (eltekintve a morfemografikus írásrendszerektől, pl. a kínai), a zene írásban történő rögzítésekor sok elemet használunk, melyek összefüggenek egymással: a jelek értelmezése gyakran egy másik jel jelen- vagy távollététől függhet (pl. egy hang konkrét magasságát a vonalrendszeren az éppen használt kulcs egyértelműsíti). A 2.1. és a 2.2. ábra segítségével konkrét példákon mutatom be, milyen zenelejegyzési elemekre vonatkoznak a zenei ortográfiai szabályok.



2.1. ábra Hagyományos zenei jelek

Az 2.1. ábrán láthatjuk az ötvonalas rendszert: az öt, egymástól egyenlő távolságban lévő vízszintes vonalat. (A második ütemben a hangjegyfej áthúzása már pótvonalat jelöl.) Ebben függőleges vonalak: ütemvonalak választják el egymástól az egyes ütemeket, melyből ezen az ábrán hetet találunk. Egy ütemben négy negyed (egy egész) értékű hangot, illetve szünetet lehet elhelyezni: az ütemek „négynegyedesek”. Az első és az utolsó két ütemben egy-egy egész szünetet láthatunk, a harmadik ütem négy „tá”-t, tehát negyed hangot, a negyedik és az ötödik ütem két-két félhangot („tá-á”) tartalmaz. A második ütemben először egy „egy zászlós” nyolcad hangot láthatunk, ezt követi egy (szintén egy zászlós) nyolcad szünet, egy negyed szünet, majd egy fél szünet: így jön ki a négy negyed érték. A szabályos hangjegy nem kör, hanem inkább ellipszis alakú, a könnyebb olvashatóságot segítő.

A két leggyakrabban használt kulcs, a violinkulcs és a basszuskulcs az első, illetve a hatodik ütem elején látható.

Az ötödik ütem hangjai előtt a két módosítójel áll. Az első, a „bé” azt jelzi, hogy az adott hangnál fél hanggal alacsonyabb hangot kell játszani, a második, a „kereszt” pedig azt, hogy egy fél hanggal magasabbat. A módosítójelek az adott ütem végéig érvényesek, de érvényüket veszíthetik a (2.1. ábrán nem látható) feloldójellel (♯).

A harmadik és a negyedik ütem tartalmaz a játék módjára vonatkozó jelet is. A harmadikban a hangjegyfejek alatti, illetve fölötti pont a *staccato* nem-nyelvi jele: ezeket a hangokat röviden, „szaggatottan” kell játszani, köztük rövidke szünetet hallunk. A negyedik ütemben a két félhangot egy *legato*-ív köti össze, jelezve, hogy őket egymáshoz kell kötni: addig szól az egyik, amíg meg nem szólal a másik, köztük semennyi szünet nincsen.



2.2. ábra Modern zenei jelek

A 2.2. ábra egy modern darab, Orbán György *Zongorasvitjének* részlete, melyben mind hasonlóságok, mind különbségek felfedezhetők a hagyományos lejegyzéshez képest. Megtaláljuk itt is az ötvonalas rendszert, a sor elején egy violin-, illetve egy basszuskulcs olvasható, látunk nyolcad és egész szünetet is. Az ábrázolt hangok a felső (a zongorán jobb kézzel játszandó) vonalrendszerben – általában összekötött – három zászlósak (harminckettedek); az alsó vonalrendszerben, tehát a bal kézben pedig két zászlósak (tizenhatodok) – kivéve az utolsó (egy zászlós) nyolcadot. Felfedezhetjük a bal kézben az egyik módosítójelet, a „bé”-t, és a *staccato* nem-nyelvi jelét is. Az ütemvonalak a 2.2. ábrán szaggatottak, jelezve a darab kötetlenségét, improvizatív jellegét, melyet megtámogat a felső sor végére kiírt *senza misura* nyelvi zenei terminus (láthatjuk, nem magyarosított alakban), valamint a hagyományos írásban „...”-ként jelen lévő, itt öt pontból álló „stb.” jele is. Az 1.1. ábrán nem találkozhattunk vele, de megszokott jelölésmód a felső vonalrendszer fölötti, 8-assal jelölt szaggatott vonal, mely azt jelzi, hogy a leírt hangok egy oktávval (8 hanggal) feljebb játszandók. A sor legvégén látható a szintén régóta ismert korona (⌒), mely egy szünet hosszát módosítja; alatta azonban egy, az ének- és fúvókottákban gyakorinak, de a zongorakottákban újnak számító „lélegzetvétel” terminus áll. Újdonságnak számít az is, hogy a hangjegyfejek olykor elmaradhatnak, de a hangjegyszárak hosszából következtethetünk magasságukra. Végül egy nem hagyományos jelet láthatunk a 2.2. ábra legutolsó hangjánál: a hangjegy feje itt háromszög alakú, ez a hangszer legmagasabb hangját jelöli. (A kortárs zenei jelekről bővebben tájékoztat Bérces 2009a, 2009b, illetve a 7. és a 8. fejezet.)

A zenei jelek nyelvészeti vizsgálatához a 2. fejezetben át kellett tekintenünk azokat a területeket, ahol előfordulnak a zenei terminusok. A zenei terminusokat és jelentésüket szótárakban rögzítik, tehát fontos volt beszélnem a zenei lexikográfia és a



zenei szaknyelv történetéről. A zenei terminusok szemiotikai vizsgálatához a szemiotika legfontosabb fogalmaival, elméleteivel kellett megismerkedni, hogy azokat a zenére is vonatkoztatva el lehessen jutni a zeneszemiotikáig. A terminusok fogalmi oldalról történő vizsgálatához a terminológia és a szűkebb zenei terminológia tudományának legfontosabb jellemzőit ismertettem, majd az előbbi tudományok mindegyikével összefüggésben lévő zenei helyesírás kérdéseit tekintetem át, mert a zenei terminusok helyes lejegyzésének ismerete alapfeltétele az azokkal történő kutatásoknak.

### 3. Célkitűzések, módszerek és források

Bizonyított tény, hogy a zenetanulás sokféle szempontból hasznos a gyermekek, és általában a felnőttek életében is. Rengeteg kutatás jutott arra az eredményre, hogy a zenével való foglalkozás számos területen hasznosítható, és segít a nyelvi készségek fejlesztésében is (pl. *Agyunk sokat fejlődik a zenetanulástól*: web; *A zene okossá tesz*: web; Janurik 2008: web; *Serkenti a tanulást a zene*: web; Acsády 2003a, 2003b: web). A nyelv és zene összefüggése (pl. Vargha et al. 1977, Ujfalussy 1979) miatt érdemes a zene nyelvével foglalkozni, és nem feltétlenül csak zenei, hanem nyelvészeti – lexikográfiai, terminológiai, szemiotikai szempontból is. Ezt az általános célt tűztem ki magam elé ennek az értekezésnek a megírásakor.

Az említett általános törekvés konkrétabb és kisebb célok megfogalmazásában öltött testet, ezeket részletezem a 3.1. alfejezetben; a 3.2. alfejezetben pedig a megfogalmazott célok kutatásokban történő megvalósulásának módszereit veszem sorra.

#### 3.1. Konkrét célok

Kiindulási pontom, hogy mind a nyelvi, mind a nem-nyelvi jelek terminusoknak tekinthetők, ennek vizsgálatára pedig nagyon jó lehetőséget ad a zenei szaknyelv. A vizsgálatok céljait így nyelvi és nem-nyelvi zenei terminusokra egyaránt megfogalmazhatjuk.

Az értekezésben bemutatandó vizsgálatok célja:

- a magyar zenei szótárak könyvészeti adatainak összegyűjtése;
- zenei szótárak szerkezetének és tartalmának részletes vizsgálata;
- annak vizsgálata, hogy a nemzetközi és a magyar lexikográfiai és terminográfiai gyakorlat hasonló témákra összpontosít-e;

- a zenei szaknyelv vizsgálata, ebből egy konkrét részterület kiválasztása és részletes terminológiai vizsgálata: a zenében használt nyelvi és nem-nyelvi tempójelzések terminológiai szempontok szerinti elemzése,
- a tempójelzések fogalmi rendszerének tisztázása, ennek alapján pedig azok terminológiai rendszerének a leírása,
- a magyar zenei terminológia jellemzőinek kimutatása, a terminológiai pontosság tanulmányozása a zenei szaknyelvben;
- a zongora alkatrészeire vonatkozó nyelvi jelek funkcionális-szemantikai és morfológiai vizsgálata;
- a zenei jelek osztályozása,
- a kortárs zenei nem-nyelvi jelek szemiotikai vizsgálata és csoportosítása;
- a kortárs zenei nem-nyelvi jelek terminológiai vizsgálata és csoportosítása;
- a zenei helyesírás alapvető jellemzőinek összegyűjtése és csoportosítása, valamint
- a zenei helyesírás összevetése a „hagyományos” helyesírással.

Az imént megfogalmazott, egymásba fonódó célok a kutatás során konkrét kutatási feladatokba ágaztak ki, melyekhez meg kellett találnom a megfelelő kutatási módszereket. Ebben sokat segített Fóris (2008) kutatómódszertan könyve.

### **3.2. Módszerek és források**

A kutatások során többféle, egymást kiegészítő módszert alkalmaztam, a kutatási területhez alkalmazkodva. Vizsgálataim alapvetően leíró jellegű, empirikus vizsgálatok.

A zenei szaknyelv feltérképezéséhez könyvtárakban fellelhető, valamint az interneten hozzáférhető zenei szaknyelvi és lexikográfiai referenciaműveket tanulmányoztam.

A lexikográfiai vizsgálatok forrásai olyan szótárak voltak, melyeket általánosan használnak a zenével foglalkozók (zenetanárok, zenét tanulók, zenészek stb.). A kiválasztott kiadványokat minden esetben részletesen feldolgoztam az adott vizsgálat

igényei szerint: nem elégedtem meg azzal, hogy néhány példát kiemeljek, hanem csak az összes terminus értékelése után tartottam befejezettnek a vizsgálatot.

A funkcionális-szemantikai és a morfológiai vizsgálat forrásai a vizsgált hangszer történetével és felépítésével foglalkozó szakkönyvek voltak.

A terminológiai, a szemiotikai és a zenei ortográfiai kutatásaimhoz zenei szótárakat és kottákat használtam fel forrásként, de könyvekben lévő zenei jelekkel, fogalmakkal is dolgoztam. A kották esetében a zeneirodalom felmérhetetlen bősége nem teszi lehetővé a források teljes körű vizsgálatát. A kortárs zeneművekkel kapcsolatos vizsgálatban leszűkítettem a vizsgálati korpusz körét a zongorakottákra, és azokon belül is bizonyos kortárs zeneszerzők konkrét műveire. Több műhöz kéziratban jutottam hozzá, orgona- és zongoraművész tanárom, Király Csaba segítségével, aki maguktól a kortárs szerzőktől kapta meg ajándékba a kéziratokat, és azokat készségesen kölcsönadta nekem (az egyik nehezen hozzáférhető zenei szakszótárt is tőle kaptam meg elemzésre). Megtörtént, hogy maga a zeneszerző, Vidovszky László mutatta meg nekem egyik művének a kottáját, magyarázatot fűzött hozzá, és a darabot meg is hallgatta velem.

A felhasznált tudományos művek adatait az *Irodalomban*, a szótárak és más lexikográfiai művek, valamint az egyéb források adatait a *Forrásokban* sorolom fel.

Az összegyűjtött zenei szakszótárak és a kották adatai a *Függelékben* találhatóak.

## 4. A magyar zenei szakszótárakról és a nemzetközi lexikográfiai projektekről<sup>5</sup>

A 2.1. alfejezetben magyar zenei szaknyelvi vizsgálatokat ismertettem, a fellelhető magyar szakirodalom alapján. Jelen fejezetben – a korábbi fejezet kiegészítéseként és az elmélet gyakorlati megvalósulására koncentrálnak – néhány magyar zenei szakszótárt elemzek, amelyek egyrészt a korábbi munkálatok eredményei, másrészt a jelenkori kutatások forrásai lehetnek; ezt követően pedig a nemzetközi zenei lexikográfia keretében olyan, az informatika modern eszközeivel, szövegtörzsek felhasználásával folyó kutató-fejlesztő munkákat mutatok be, amelyek interneten is elérhető nagy adatbázisok előállítását célozták meg. Ezek az eredmények, valamint a fejlett informatikai eszközök hazai elérhetősége együttesen új lehetőségeket biztosít a magyar zenei szaknyelv kutatásában, az elektronikus törzsek és szótárak előállításában (vö. pl. Fóris 2004a).

### 4.1. Magyar zenei szakszótárak

Elsőként arról kellett döntenem, mit is sorolok a zenei szótárak közé, ugyanis a magyar szakirodalomban többféle nézetet találunk a szótárak tipizálásával kapcsolatban. Milyen munkákat tekintünk szótárnak: azokat, amelyek a címükben *szótár*-ként említett művek, vagy a más címen: lexikon, enciklopédia, fogalomtár, glosszárium, műszótár stb. néven megjelenő műveket is, amennyiben formai és tartalmi szempontok alapján megfelelnek a *szótár* kritériumnak (vö. Fóris 2002). Wiegand *Was ist eigentlich Fachlexikographie?* (Mi is valójában a szaklexikográfia?) című cikkében megfogalmazta, hogy a referenciaművek besorolása csupán a címük alapján megtévesztő lehet (Wiegand 1988). A *Dictionary of Lexicography* című műben a

---

<sup>5</sup> E fejezet írásakor felhasználtam egy korábban megjelent tanulmány szövegét: Fóris Ágota – Bérces Emese (2007): A zenei szaknyelv és a zenei lexikográfia aktuális kérdései. *Magyar Nyelvőr* 131, 3, 270–286.

„szótártipológia” szócikkben hasonló álláspontot olvashatunk (Hartmann–James 1998). A szakszótárak adatainak összegyűjtése során ugyanezzel a problémával szembesült Czékmán (2007: 131–132) a matematika szótárak elemzéséről írott tanulmányában, valamint Tamás (2007: 193–194) a gazdasági szótárakról írott művében. Hozzájuk hasonlóan Fóris (2002: 21) szótárdefinícióját fogadom el munkadefinícióként, és a szótárak közé sorolom a lexikográfiai típusú munkák közül a szakszótárakat, abban az esetben is, ha nem szerepel címükben a „szótár” szó, de tartalmilag és formailag megfelelnek a definíciónak. „A *szótár* terminus értelmezéséről” írott cikkében Fóris (2007b) megállapítja, hogy „a *szótár* szó a magyar nyelvben többjelentésű” (i.m.: 296), és a 2002-ben írottához képest kissé módosított, „tág”-nak nevezett szótárdefiníciót ad meg<sup>6</sup>; „ebben az értelmezésben a *szótár* szó a lexikográfiai típusú műveket jelöli a magyar nyelvhasználatban” (i.m.: 301). Munkám megkönnyítésére ennek megfelelően a továbbiakban *zenei szakszótárak* összefoglaló néven nevezek minden olyan referenciaművet, amely a lexikográfia módszereinek megfelelően címszavak alá besorolva zenei információkat ad. Magyar nyelven számos zenei szakszótár jelent meg, e művek adatainak összegyűjtését és részletes bibliográfiai feldolgozását megkezdtem, az összegyűjtött szótári bibliográfia a *Függelékben* található.

Az alábbiakban kiemelek néhány olyan egynyelvű zenei szakszótárt (enciklopédikus szótárakat), amelyeket a magyar zenei lexikográfia szempontjából fontosnak, a zenei szaknyelvi kutatásokhoz hasznos forrásoknak ítélttem – ezeket mutatom be közelebbről.

(1) *Zenei lexikon* (Szabolcsi–Tóth 1930–31<sup>1</sup>, 1935<sup>2</sup>, majd Bartha (főszerk.) 1965)

E lexikon első kiadása a *Zenei lexikon. A zenetörténetírás és zenetudomány enciklopédiája* címmel, a Művészet könyvtára sorozat tagjaként, Győző Andor kiadásában látott napvilágot. Az első kötet 1930-ban, a második 1931-ben jelent meg; pótkötettel kiegészített második kiadása pedig 1935-ben. A teljes munka 14.000 címszót és több, hosszú, esszé jellegű szócikket és tanulmányt tartalmaz. A szerkesztő, Szabolcsi Bence neves zenetörténész, aki később az 1960-as években megalakult Bartók Archívum vezetője lett, és összefogta a magyar zenetörténeti kutatásokat. A lexikon

---

<sup>6</sup> „A szótár olyan egy-, két- vagy többnyelvű gyűjteményes adatbázis, amely – hordozótól függetlenül – nyelvi egységek jellemzőit, és ezeknek adott szempont szerint, kulcsszavakkal történő osztályozását tartalmazza, egy meghatározott korpusz alapján.” (Fóris 2007b: 301)

neves szerzőgárdájából kiemelhetjük Bartók Bélát, valamint Kodály Zoltánt. E hatalmas lélegzetű munka szinte önmagában pótolta a magyar zeneirodalom több évtizedes elmaradását, címszavai között a zenei élet kiemelkedő személyiségeinek életrajza, a zenei eszközök és műfajok terminusai egyaránt megtalálhatóak, esszé jellegű tanulmányai (pl. magyar zene, népzene, legfontosabb műfajok, egyes muzikusnemzetek zenéje, Beethoven, Mozart) részletesek és pontosak (vö. még Ujfalussy 2000).

Az 1960-as években Bartha Dénes főszerkesztésével dolgozták át Szabolcsi és Tóth 1930–31-es *Zenei lexikonját*, amely változatlan címmel 1965-ben jelent meg, három kötetben. Az új, átdolgozott és kiegészített kiadás címszószáma 19.700, melyből közel 7.000 teljesen új címszó. Több régi szócikket jelentősen lerövidítettek, törekedtek a rövid, tömör szócikkek írására. Kiegészítették a címszólistát újabb zenei terminusokkal, főleg a dzsessz és a könnyűzene területéről, valamint a nemzetközi zenei irodalomból átvett címszavakkal. E munkához külföldi – német, angol, orosz, francia – lexikonokat is felhasználtak.

(2) *Brockhaus Riemann Zenei lexikon I–III.* (Dahlhaus et al. 1983–85)

Először Hugo Riemann szerkesztésében jelent meg 1882-ben a német nyelvű szótár *Brockhaus Riemann Musiklexikon* címmel, és számos kiadást ért meg. A magyar változat e lexikon két kötetben megjelent, sűrített s egyben felújított változatának adaptációja (fordítása és részleges átdolgozása), amely magyarul három kötetben jelent meg (I. kötet: 1983, II. kötet: 1984, III. kötet: 1985). A magyar kiadás nem egyszerűen a német eredeti fordítása, hiszen az nem tartalmazott magyar vonatkozású szócikkeket. A magyar változat szerkesztői csökkentették a német adatok számát, és pótolták a magyar adatokat; ehhez felhasználták a csaknem két évtizeddel korábban megjelent magyar *Zenei lexikont* (Szabolcsi–Tóth 1965) – ám még így is tetten érhető benne a német szemlélet. Az átdolgozás során nagyjából a zenetörténeti kutatásokra tudtak támaszkodni, mint Boronkay Antal írja a magyar kiadáshoz írt előszóban: „A magyar zenetörténeti kutatásokban a legbőségesebben feldolgozott a 19. századi, alaposan feldolgozott a 16–18. századi, sok új adat van a középkorról és a reneszánszról, de a 20. század első fele feldolgozatlan” (Dahlhaus et al. 1983–85: 7–8).

Hasonlóan nagy lélegzetű munka e lexikon megjelenése óta nem látott napvilágot.

(3) *Zenei műszótár* (Böhm 2000/1961)

Böhm László *Zenei műszótár* című munkájának első kiadása 1952-ben jelent meg, amelyet több kiadás követett. Legutóbb, 2000-ben az 1961-es változat reprint kiadása került forgalomba. Mivel az új kiadásban előszó nem található, így mind az eredeti, mind a reprint változat elkészítésének körülményeiről, a munka céljáról, valamint a módszertani stratégiáról csak a kiadvány szerkezete nyújt tájékoztatást. A mű két részből áll: egyik része maga a zenei szótár, másik része pedig egyéb információkat tartalmaz: pl. orosz megfelelőket, egy ábécérendes rövidítésjegyzéket, hasznos táblázatokat (gyakrabban előforduló jelek, a dúr–moll rendszer és előjegyzései, a hangjegyértékek és a szünetjelek neve, a hangjegyértékek összehasonlító táblázata, a C-, G- és F-kulcsok összehasonlító táblázata, az alt-, tenor- és basszuskulcsban írt előjegyzések elhelyezése a vonalrendszeren, oktávbeosztás, a hangjegyértékek felbontása és a modális hangsorok transzpozíció-táblázata), a különféle zenekarok összetételeit, a díszítések fajtáit, valamint egy hangjegyírás-útmutatót. A kötet végén találunk még egy 62 címszavas *Függelék*et, melyet Sárai Tibor és Darvas Gábor csatolt a reprint kiadáshoz. A szócikkek igen rövidek, a szótári rész 270 oldalas.

(4) *Zenei zseblexikon* (Darvas 1978)

Darvas Gábor kisméretű zseblexikonja a korábbi, szintén Darvas Gábor által szerkesztett *Zenei minilexikon* (1974) bővített és átdolgozott kiadása. A rövid *Előszó* csak a legszükségesebbekről tájékoztat. Nincs információ a címszószámáról, csak azok jellegéről. A lexikon két részből áll. Az első rész „témaköre azokra a zenei műfajokra és művekre terjed, amelyek színpadon, hangversenyen, rádióműsorban, hanglemezen gyakran szerepelnek; továbbá fogalmakra, szakkifejezésekre és jelzésekre, amelyek kottákban vagy ismertető szövegekben fordulnak elő” (Darvas 1978: 5). Nem tartalmaz a szótár sem az ókori és a tengerentúli kultúrákkal, sem a népzenevel kapcsolatos címszavakat, de a legfontosabb zenei művek címei, valamint az érdekesebb zenei irányzatok címszóként helyet kaptak benne. A második rész a legismertebb előadó zeneművészek listáját tartalmazza, szintén ábécérendben.

(5) *Zenei kislexikon* (Berkiné Szalóczy [2001 (é.n.)])

A Berkiné Szalóczy Dorottya összeállításában készült *Zenei kislexikon* a Tudás Könyvtára sorozatban látott napvilágot. Évszámot nem tartalmaz, emiatt a kiadványról



csak feltételezni lehet az előszó dátuma alapján, hogy 2001-ben jelent meg. E munka egy részletekbe nem menő, viszonylag kevés címszót tartalmazó szótár, amely elsősorban a zenekedvelők számára készült, és a zenei alapfogalmak tisztázását tűzte ki céljául. Az előszóban említésre kerül, hogy – Boronkay Antal zenetörténész segítségével – e könyv elsősorban Darvas Gábor fent már bemutatott zseblexikonjára támaszkodik, „a jogutódok szíves engedélyével”. Ebből az várható, hogy ebben a munkában találkozni fogunk a Darvas-féle zseblexikonban szereplőkhöz hasonló szócikkekkel. Valóban azt látjuk, hogy a szócikkek „összeállítása” a Böhm-féle *Zenei műszótár* (2000/1961) és a Darvas-féle *Zenei zseblexikon* (1978) alapján készült, sok helyen szó szerinti átvételben.

(6) *Általános zene-műszótár* (Goll é.n./1900)

Goll János 1900-ban kiadott szótárának második, bővített kiadásához jutottam hozzá. Ennek az újabb kiadásnak az ideje nem, csak a helye/kiadója olvasható: a budapesti Stampel-féle Könyvkiadóhivatala adta ki. Méretét tekintve valóban zsebkönyv: kis alakú, és szótára a rövidítésjegyzékkel együtt is mindössze 70 oldal. A könyv előszó híján a négyoldalas rövidítésjegyzékkel kezdődik, melyben szavak rövidítése mellett kevés hangírásbeli rövidítést is találunk. A jegyzék utáni abc-rendes szótár a kornak megfelelő (többször kevert, nem következetes) terminológiát használja (hangnem: zöngenem; feloldójel: visszahelyező jel, visszaállító jegy stb.), és mind a lemmák, mind a definíciók között gyakoriak (a mainál gyakoribbak) az idegen nyelvű (francia, olasz, német, angol) szavak és kifejezések.

(7) *Zenei kis lexikon* (Falk 1938)

Ezt a lexikont Budapesten adták ki, a Bárd Ferenc és Fia zeneműkiadónál. Bevezetője szerint „a zeneszerető művelt nagyközönségnek készült”, azért, hogy segítse azokat, akik nem ismerik (még) annyira a zene világát, de azt meg szeretnék ismerni, mind elméletében, mind gyakorlatában (pl. koncertekre járás). Éppen ezért a lexikon „a lehető egyszerűségegre törekszik, szemben a hivatásos muzikusok számára készült oly zenei lexikonokkal, amelyekben a szakkifejezéseket is szakkifejezésekkel magyarázzák meg” (Falk 1938: 3). Két részből áll: egy tárgyi és egy személyi részből, melyek valóban segítik a zene iránt érdeklődőket. A személyi rész tartalmazza a legfontosabb zeneszerzőket és előadóművészeket, születési és – szükség esetén – halálozási

évszámmal, valamint rövid leírással, a tárgyi rész pedig zenei fogalmakat, kifejezéseket foglal magában, érthetően definiálva azokat. Pl. a **Szónáta** szócikkében részletezve van a szonáta kétféle jelentése: a szonátaforma és a szonáta mint műfaj. A szonátaformát Falk a dráma szerkezetéhez hasonlítja, és részletesen leírja felépítését. Ugyanílyen részletes és a laikusok számára befogadható szócikk a **Hangsoré**, ahol a mai gyerekeknek sem világos dúr és moll skálákat magyarázza el, és azt is, hogy miért és hány módosítójelet (keresztet vagy bét) igényelnek az egyes hangnemek.

A szótár terminológiája az adott korét tükrözi. Például a ma használatos „ujjrend” helyett itt még az „ujjrakás” terminus áll, de a terminológia változását jelzi, hogy míg pl. Goll előbb bemutatott lexikonában a „kemény hangnem”, illetve „lágyszó hangnem” a dúr, illetve a moll hangnemek helyett (is) használt terminusként jelentek meg, itt ezek már csak a **Dúr** és a **Moll** hangnemek jellemzésére használatosak a definíciókban.

Magyar nyelvű ekvivalenseket is tartalmazó többnyelvű zenei szótárak is napvilágot láttak, ezek közül hármat mutatok be: a talán legismertebb *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus. (...) Hétnyelvű zenei szótár*-t (magyar, német, angol, francia, olasz, spanyol, orosz nyelveken) (Leuchtmann 1978), egy tizennyolc nyelvű *Orgonaszótárt* (holland, angol, német, dán, svéd, norvég, francia, spanyol, katalán, portugál, olasz, román, finn, cseh, magyar, orosz, eszperantó és japán nyelveken) (Praet et al. 2000), valamint egy magyar–angol és angol–magyar zenei szaknyelvi szótárt (Ittészné Kövendi 2001).

(8) *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus. (...) Hétnyelvű zenei szótár* (Leuchtmann 1978)

Az első tárgyalandó többnyelvű szótár az 1978-as kiadású *Hétnyelvű zenei szótár* (Akadémiai Kiadó Budapest, Bärenreiter Kassel, Basel, Tours, London). Főszerkesztője Horst Leuchtmann, további szerkesztők: Décsi Gyula, Mentl Ilona, Rosemarie Trautmann, Végh Béla és Zigány Judit.

Ennek az egykötetes munkának a kezdetei 1959-re tehetőek: áprilisban fogadták el az akkor még ötnyelvű (német, angol, francia, olasz és spanyol) szótár elkészítésére tett javaslatot a Nemzetközi Zenetudományi Társaság vezetőségi ülésén – a Zenei

Könyvtárak Nemzetközi Egyesületének csatlakozásával pedig megalakult a Nemzetközi Vegyesbizottság. 1966-ban szereztek tudomást arról, hogy Magyarországon is egy hasonló jellegű munka kiadását tervezik: a két munkacsoport együttműködésének eredménye lett az adott kiadvány (kiegészülve a magyar és az orosz nyelv zenei terminusaival), mely a maga nemében – néhány kétnyelvű munkától eltekintve – az első.

Nehéz feladat meghatározni egy poliglott szótár esetében, hogy az miként tartalmazza az egyes szavakat. Ennél a szótárnál az alapszókinccs összeállításáért és a német terminológiáért Horst Leuchtmann volt a felelős, aki német anyagokkal dolgozott, így lépett előtérbe bizonyos esetekben a német. A szótár ábécérendes, a 26 betűs latin ábécét veszi alapul, ahhoz igazítva a többi nyelv ábécéjét – kivéve az orosz, mert ott a cirill ábécé betűinek sorrendje okán külön orosz részt kellett elhelyezni a kiadványban. A címszavak esetében eredetük határozza meg, milyen nyelven kerülnek be címszóként a szótárba. Bizonytalan eredetű vagy a hét nyelv egyikéből sem származtatható címszavak német alakjukban jelennek meg – az előbb említett német jelleget erősítve.

A szócikkeknek ez a fajta szerkesztési módja zavart okozhat, mert a felhasználó nem biztos, hogy megtalál bizonyos szavakat, kifejezéseket, mivel azoknak csak saját nyelvén használt alakját ismeri. Ezen segítene, ha egy ilyen szótár (vagy ugyanez) megjelenne elektronikus formában is, mert a keresőprogramok segítségével bármely, a szótár tartalmazta szó, kifejezés megtalálható lenne.

A szótár a szótári részt követően ábrákat is tartalmaz: többek között hangjegyek, szünetek, hangközök, akkordok neveit, a vonalrendszerrel kapcsolatos terminusokat; hangszereket, illetve azok részeit bemutató, számokkal ellátott rajzokat.

(9) *Orgonaszótár* (Praet et al. [2000 (é.n.)])

Az *Orgonaszótár* főszerkesztője Wilfried Praet, a további szerkesztők: Henrik Jørgensen, Carl-Gustaf Lewenhaupt, Stig Magnusson, Bjørn F. Boysen, Titus Bicknell, António Simões, Walter Kindl, Pekka Suikkanen, Pacel Černý, Enyedi Pál, Helmut Sandeck, David G. Hill és Hiroshi Suto. Ez a munka egy konkrét hangszerrel, az orgonával kapcsolatos terminusokat foglalja össze. A feltehetőleg 2000-ben megjelent kötet (nem derül ki a szótárból a kiadás helye sem) az 1989-es után a második kiadás, nyelvekkel és kifejezésekkel bővülve. A jelen kiadvány 18 nyelven tartalmazza a

terminusokat, ezek: holland, angol, német, dán, svéd, norvég, francia, spanyol, katalán, portugál, olasz, román, finn, cseh, magyar, orosz, eszperantó és japán.

Az egyes szócikkek számozva vannak, a számok azonban nem egyesével nőnek, hanem sokszor 5–10-esével is – azért, hogy a későbbi bővített kiadásokban is megmaradhasson az adott címszó saját száma.

Fogalomköri szótár. 18 témakörre vannak osztva a címszavak: Személyek és adminisztráció, Szerszámok, Orgonatípusok, Az orgona elhelyezése; a művek elhelyezése, Orgonaház, Szélellátás, Játzóasztal, Mechanika, Szélláda, Nem mechanikus traktúrák, Hibák, Sípmű, Ajaksípok, Nyelvsípok, Hangolás és intonálás, Regisztertípusok, Anyagok, valamint Méretezés, melyekben a kifejezések sorrendje azok előfordulási gyakorisága szerint alakul. Ha valaki azonban ábécérendben kíván keresni, azt is megteheti, mert a szótár végén megtalálható a címszavak betűrendes jegyzéke.

*(10) Magyar–angol zenei szaknyelvi szótár. Hungarian–English Dictionary of Musical Terminology. / English–Hungarian Dictionary of Musical Terminology. Angol–magyar zenei szaknyelvi szótár (Ittészné Kövendi 2001)*

Az Ittészné Kövendi Kata által összeállított és szerkesztett szótárt a Jazzoktatási (vagy ahogy a belső oldalon olvasható: Jazz Oktatási) és Kutatói Alapítvány adta ki, 2001-ben. Több szempontból is dicsérendő vállalkozás: mindkét nyelvpárú szótár egyetlen kötetben található, vagyis nem kell két kiadvánnyal bajlódnunk, hanem egy valóban „kézi” könyvet forgathatunk: egyik oldalról az angol–magyar, a másíkról a magyar–angol rész nyílik. Nagyon jó (bár igazából magától értetődő) választás az angol nyelv: a zene területén is világnyelvvé vált, és a zenébe is egyre több angol szakszó áramlik a múlt századtól; a nemzetközi versenyek, mesterkurzusok különféle anyanyelvű résztvevői (tanárok és diákok) is általában angolul értik meg egymást.

A „tükörkönyv”-et bármely oldalról felütve megtaláljuk ugyanazokat az információkat, magyarul, illetve angolul: tehát van cím, Bevezető (vagy Foreword), forrás-, rövidítés- és jelzésjegyzék, valamint néhány lapnyi hely jegyzetnek a szótári részek után. Aszimmetriát csupán az ajánlás és a kiadásra vonatkozó információk jelentenek.

A Bevezető(k)ből megtudjuk, hogy az angol–magyar rész készült el elsőként, de a magyar–angol szótár hatással volt a korábbira is, tehát utólag is változtatott a szerkesztő. Az angol–magyar szótár 274 oldalas, 4000 szócikket és több tízezer kifejezést tartalmaz; a magyar–angol 261 oldalból áll, 6500 szócikkkel. A két rész nem egymás „átfordítása”, hanem vannak csak az egyikben vagy a másikban fellelhető, speciális lemmák is.

A szótárkészítés folyamatát a szerkesztő – ahogy azt hangsúlyozza is – nem más szótárak összemásolásaként értelmezi (mint ahogy manapság oly sokan), hanem elsősorban nem lexikográfiai munkákat dolgoz fel – noha felhasznál szótárakat is. A forrásokat közzéteszi: 10, illetve 29 könyvből dolgozik az angol–magyar, illetve annak inverze esetében, ezek közt 6, illetve 7 szótárt lelhettünk fel.

A szótárban foglalt címszavak a zenének sokféle területéről lettek válogatva: találkozunk zeneelméleti fogalmakkal, műfajokkal, hangszerekkel, zenei utasításokkal, szerzőkkel, műcímeikkel stb. – a szerkesztő azonban nem vállalkozott („saját szakértelem, szakértő lektorálás és források híján”) hangszerek valamennyi részének és megszólaltatási módjának, illetőleg könnyűzenei és speciális zenei kifejezéseknek címszóként való felvételére.

A kisebb hibák ellenére is (bővebb elemzés Bérces 2008b) nagyon fontos zenei lexikográfiai és terminológiai előrelépés volt ennek a szótárnak a megjelentetése, ráadásul annak az embernek a tollából, aki egyike a kis számú, zenei szaknyelvet oktató tanároknak Magyarországon, és aki tizenegy évi, csekély támogatásokkal segített anyaggyűjtés, majd a kiadók folyamatos visszautasításai után Simon Géza Gábor, a Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány kuratóriuma elnökének segítségével mégis végigvitte a könyv megjelentetését (Solymosi Tari 2002).

#### **4.2. Nemzetközi zenei lexikográfiai projektek**

A James Coover szerkesztésében 1971-ben megjelent *Music Lexicography* című mű 1473-tól 1970-ig tartalmazza a nemzetközi lexikográfiai művek (glosszárriumok, szójegyzékek, repertóriumok, szótárak, zenei és életrajzi enciklopédiák) széles bibliográfiáját (összesen 1801 tétel); valamint olyan zeneelméleti értekezések listáit a 17–18. századból, amelyek függelékként glosszárriumokat vagy rövid szótárakat tartalmaznak; ezen felül olyan általános szótárak listáit 1700-ig, amelyek címszavai

között zenei terminusok is vannak (Coover 1971). E munka kiegészítése jelent meg, ugyancsak Coover gondozásában, a *New's Grove Dictionary*<sup>7</sup>, § II.5 'Lexicography and Terminology' fejezetének 'Dictionaries and encyclopedias of music' és a 'Musicology' szócikkeiben (New's Grove Dictionary 2001), amely a szakirodalomban az egyik legrészletesebb és legteljesebb körű munka. Ezen kívül a tizenhét kötetes *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (a továbbiakban MGG) 'Musiklexika' fejezete (melyet Markus Bandauer írt) is részletes információkat nyújt a témában.

Nyelvészek és zenei szakemberek egyaránt arra a megállapításra jutottak, hogy bár sokféle lexikográfiai munka van forgalomban, ezek a zenei lexika tanulmányozásához nem nyújtanak elegendő segítséget. A jelenleg forgalomban levő zenei szótárak, mint a *DEUMM*, a *New's Grove Dictionary* vagy az *MGG*, bár kiválóan kidolgozott szócikkeik vannak, elsősorban a fogalmak történetét, a szavak történetét, és az időben bekövetkezett jelentésváltozások dokumentálását részesítik előnyben. Nem rögzítik a jelentésárnyalatokat, nem tartalmazzak átvitt jelentéseket, szólásokat, frazémákat, és csak ritkán illusztrálják eredeti szövegekből vett példák a nyelvhasználatot. A tanulmányok szerzői megállapítják a rendelkezésre álló zenei lexikográfiai munkák szűkös voltát. Olasz nyelvészek több zenei és általános szótárban vizsgálták a szócikkek tartalmát, és megállapították, hogy azok a jelentésváltozásokat aprólékosan nyomon követik, de nem tartalmazzák a terminusok mai jelentését, tulajdonképpen „szemantikai csúsztatások” vannak bennük (Rossi, 1996, Beghelli 2000, idézi Luzzi 2002). A szótárak többségéből alapfogalmak hiányoznak, állapította meg Nicolodi és Trovato (1994), így például a *genere* szó (magyarul *műfaj*). Cecilia Luzzi tanulmányában kritizálja, hogy a jelenlegi zenei szótárak – bár bizonyos vonatkozásban kiváló minőségűek – elsősorban a fogalmak, a gondolatok, a szavak és a dokumentumok *történetét* tárgyalják, keveset foglalkoznak a jelentésváltozásokkal, nem rögzítenek kifejezéseket, frazémákat, ritkán tartalmazzak elsődleges forrásokból vett példamondatokat (Luzzi 2002). Fabio Rossi vizsgálta a forgalomban levő olasz egynyelvű szótárakban a *modulazione* terminus szócikkeit, és megállapította, hogy egyetlen szótár sem definiálja megfelelő módon e terminust, és nem is dokumentálja jelentősebben a történetét (Rossi 1996, idézi Luzzi 2002). Hasonló szemantikai csúsztatások találhatók pl. az operairodalom terminusait illetően.

---

<sup>7</sup> A *Grove Music Online* oldalon, a <http://www.grovemusic.com> címen található a szótár online változata. Oktatási intézmények számára térítésmentesen elérhető.

Ilyen előzmények után indultak a 20. század második felében több országban olyan zenei lexikográfiai projektek, amelyek a zenei nyelv modern eszközökkel való kutatását, a meglevő nyomtatott zenei szótárak és más zenei forrásmunkák kiegészítését, elektronikus formában való elérhetőségét teszik lehetővé. E munkákról kitűnő összefoglaló található Cecilia Luzzi (2002) tanulmányában. Az alábbiakban összefoglalom a 20. század közepétől kezdve indított nagy nemzetközi zenei lexikográfiai projektekre vonatkozó legfontosabb adatokat. A felsorolásban először az adatbázis nevét írom dőltsel szedve, utána következik zárójelben az online elérhetősége, majd gondolatjel után részletesebben ismertetem a tartalmát.

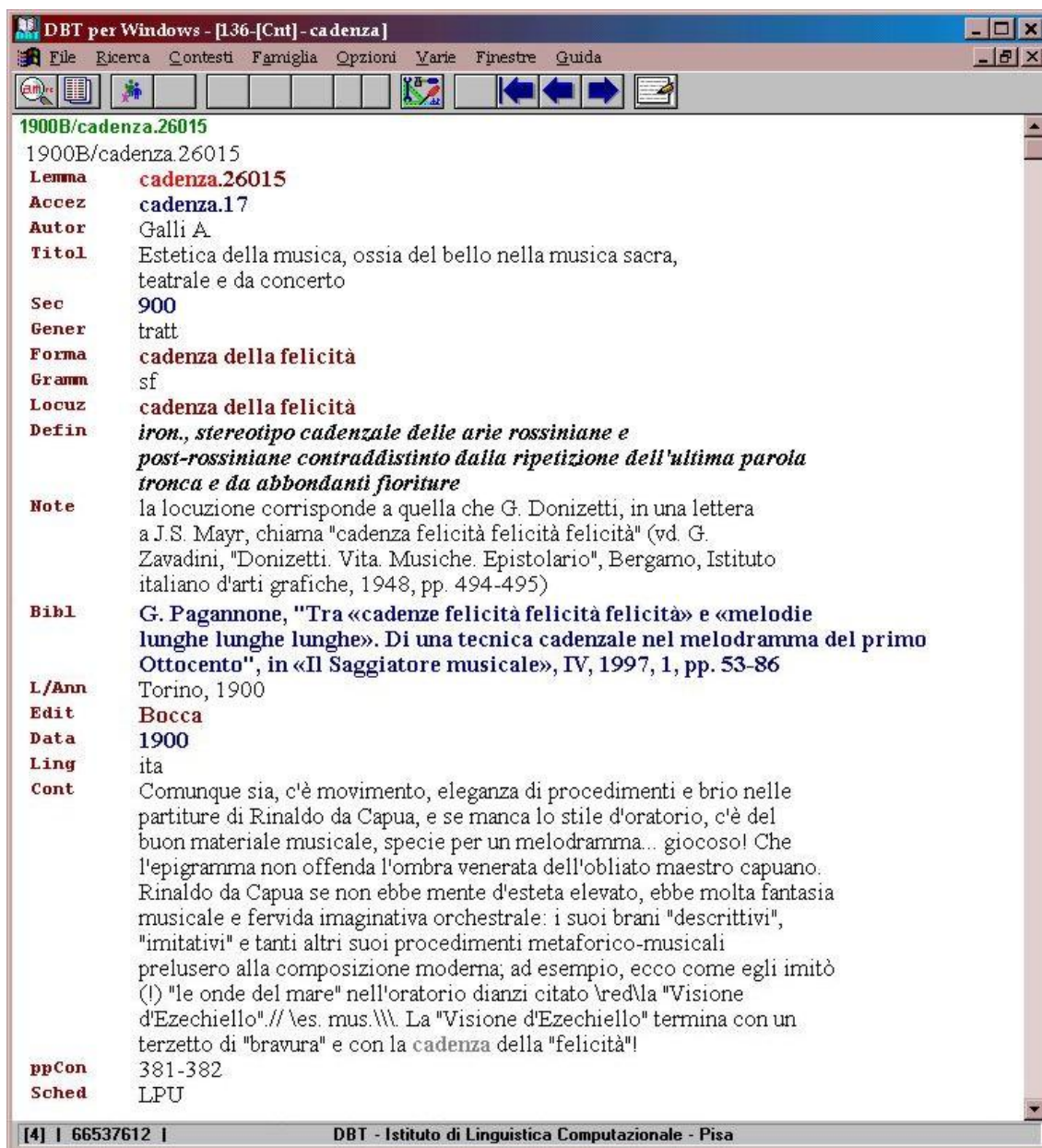
(1) *Lexicon musicum Latinum medii aevi* (a továbbiakban LmL, <http://www.lml.badw-muenchen.de/>) – A *Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 1961-ben indította el az LmL projektjét, amelynek kötetei 1992-től jelennek meg (Bernhard 1992–). Az LmL a középkori latin zenei terminológia szótára, az 500-as évektől az 1500-as évekig dolgozzák fel a középkori latin zene terminológiáját, 500 mű alapján készített kb. 3 millió szövegszóból álló korpuszra alapozva. A szótárt fejezetekre tagolják (a tervek szerint 15 fejezetből áll majd), a címszavak zenei terminusok, a definíciókat a munka angolul és németül tartalmazza, bőséges példaanyagot és bibliográfiai hivatkozásokat tartalmaz a források alapján. 2009 nyaráig A-tól L-ig (az utolsó címszó: *lichanos synemmenon*) 10 kötet jelent meg.

(2) *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (a továbbiakban HmT, <http://www.muwi.uni-freiburg.de/hmt/>) – Egy másik német projekt az 1972-ben indított HmT, a zenei terminológia kéziszótára, amely a szerkesztők céljai alapján elsősorban nyelvészeti-filozófiai zenei fogalmak szótára. A német címszavak után a definíciókat német nyelven adják meg, és ezen kívül német etimológiai információkat is tartalmaz; a címszavak ekvivalenseit angolul, franciául és olaszul szerepelteti. A szótár interneten is elérhető. Nicolodi és Trovato (2000) megállapítják, hogy „a legfontosabb kultúrnyelveket feldolgozták”, bár az olasz nyelv – ahhoz képest, hogy évszázadokon át az európai zene nyelve volt – erősen alulreprezentált benne.

(3) *Lessico italiano del canto* (LIC) – Olasz projekt (magyarul ’az ének olasz szótára’), amelynek munkálatai Sergio Durante kezdeményezésére 1987 és 1990 között folytak, majd 1994-ben újrakezdődtek. Ebben az énektanítás–zenei nevelés (*educazione del canto*) legfontosabb elméleti forrásait, és általában a vokális zene forrásait dolgozzák fel a 16. század végétől a 18. századig.

(4) *Lessico Musicale Italiano* (a továbbiakban LESMU, <http://www.disas.unifi.it/CMpro-v-p-85.html>) – Fontos olasz lexikográfiai projekt; célja volt egy olyan olasz zenei szótár (valójában elektronikus adatbázis) létrehozása, melynek struktúrája a történeti szótárakét követi, egyfajta zenetörténeti szótár. 1990-től kezdve zenetudósok és nyelvtörténészek közösen dolgoztak e projekten, Fiamma Nicolodi és Paolo Trovato vezetésével. Az adatbázis szócikkeinek rendszere alfabetikus. Minden címszó egy vagy több lexikográfiai cédulából áll (a *musica* címszó áll a legtöbb – összesen 226 – cédulából). Az adatbázis összesen 3,6 millió szót tartalmaz 22.500 cédulán, közel 8.000 definícióval és 2.000 képpel. A mintavétel különböző műfajú (elméleti értekezések, kézikönyvek, szójegyzékek, újságok, librettók, partitúrák stb.) olasz és latin nyelvű szövegekből történt (1492 és 1960 között keletkezett kb. 800 szöveg alapján). A cédulákat mezőkre osztották, s ezek mindegyike külön-külön lekérdezhető, az összes cédula tartalmaz definíciókat, bibliográfiai utalásokat, kontextust, idézeteket és képeket is (bővebben vö. Nicolodi–Trovato 1996, 2002). Az adatbázist Eugenio Picchi DBT nevű programja segítségével készítették (Picchi 2000, magyarul lásd Fóris 2002). A LESMU CD-n is megjelent 2007-ben. A 4.1. ábrán az adatbázis *cadenza* szócikkét mutatom meg.





4.1. ábra A LESMU *cadenza* szócikke

A LESMU, az óriási anyagot tartalmazó online zenetörténeti szótár a kutatók számára feldolgozható korpuszként használható. Az óriási mennyiségű visszakereshető anyag miatt Luzzi (2002) véleménye szerint a LESMU a nyomtatott zeneirodalom virtuális könyvtára. A szakszótárakban megszokott címszavakon túl más szótárakból hiányzó terminusokat is tartalmaz, pl. köznyelvi poliszém terminusokat, argót, rajzolt jeleket (ábrákat), szólásokat és más frazémákat. A LESMU elindult munkái a zenei lexikológiai tudományos kutatásokat is ösztönözték, melynek eredményeként számos tanulmány és monográfia készült el. A zenei lexikográfia és lexikológia utóbbi évtizedekben fellendült kutatási eredményeinek fontos gyűjteményei a *Le parole della*

*musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena* (Nicolodi–Trovato 1994) kötete, továbbá a *Tra le note. Studi di lessicologia musicale* (Nicolodi–Trovato 1996), valamint a *Le parole della musica III. Studi di lessicologia musicale* (Nicolodi–Trovato 2000); azonfelül a *La musica fra suono e parola: ricerche sul lessico musicale in Europa* (Atti seminario Levi 2002) munkák.

(5) *Ricerca italiana* ([http://www.ricercaitaliana.it/prin/dettaglio\\_prin-2005102871.htm](http://www.ricercaitaliana.it/prin/dettaglio_prin-2005102871.htm)) – Az olasz kutatások adatbázisában a 2005-ös kutatási projektek között több zenei lexikográfiai természetűt is találunk, így például az alábbiakat: *Lessico italiano della musica nel Rinascimento* – a reneszánsz zene olasz szótára (Università di Padova), *Banca dati della critica musicale italiana 1900–1950* – az olasz zenekritika adatbázisa 1900–1950 (Università di Firenze), *Nuove musiche e nuove tecnologie* – új zenék és új technológiák (Università degli Studi di Trento).

(6) *Saggi musicali italiani* (a továbbiakban SMI, Burkholder et al. 1994–2003: <http://www.chmtl.indiana.edu/smi/>) – Az SMI olyan elektronikus adatbázis, amely az olasz nyelven elérhető zeneirodalmi és esztétikai tárgyú szövegeket dolgozza fel. Az adatbázis tervezője és elindítója Andreas Giger (Luisiana State University). A TML (a *Thesaurus Musicarum Latinarum*) módszere alapján készül, a reneszánsztól napjainkig nyomtatásban megjelent szövegeket elektronikus formában teszi elérhetővé. A *Center for the History of Music Theory and Literature* (Indiana University) készíti és kezeli az SMI adatbázisát, amely oktatási célokra térítésmentesen használható.

(7) *Musical Borrowing: An Annotated Bibliography* (<http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/>) – A projekt 1987-ben indult. A cél olyan elektronikus, a weben elérhető annotált bibliográfia létrehozása, amely tartalmazza a nyugati zenei kiadványok adatait, folyamatosan bővíthető, és lehetővé teszi a többféle típusú keresést. Jelenlegi állapotában a bibliográfia több mint 1850 tételt tartalmaz, ebből több mint 1025 annotált.

(8) *Thesaurus Musicarum Latinarum* (a továbbiakban TML, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>) – A TML olyan adatbázis, amely a teljes középkori és reneszánsz latin zeneelmélet korpuszát tartalmazza. Valójában több adatbázis összekapcsolása, így a *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG), a *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL), a *Lexicon musicum Latinum medii aevi* (LmL), és más, hasonló projekteké, mint a *Center for Computer Analysis of Texts* (CCAT), és a *saggi musicali italiani* (SMI). A TML több egyetemi konzorcium keretében készül, a projektirodát a bloomingtoni Indiana University vezeti. Oktatási célokra térítésmentesen használható.

A 4. fejezetben először olyan magyar zenei szótárakat tekintettem át, melyek tartalmaznak zenei terminusokat. Sok zenei lexikográfiai munka látott és lát napvilágot Magyarországon, ezek közül csak néhány ismertetésére nyílt lehetőségem. Általánosságban elmondható, hogy vannak a piacon kiváló minőségű zenei szakszótárak, de találkozunk kevésbé értékes, utánzó, sőt plagizáló kiadvánnyal is.

A 4. fejezet második felében zenei lexikográfiai projekteket mutattam be. A zenei szaknyelv kutatását, a tudományos igényeknek megfelelő forrásmunkák előállítását szolgáló projektek lebonyolítása jelentős szellemi és anyagi befektetést kíván meg. Az eredmények nyelvészeti, kulturális és közvetett gazdasági értéke nagyban hozzájárulhatnak az európai integrációs folyamatok sikeres menetéhez, éppen ezért igen fontosak lennének hazánk zenei kutatásaiban is. Ennek ellenére azt láthattuk, hogy voltaképp csak külföldi zenei lexikográfiai projekteket sorolhattam fel. A nemzetközi szinten folyó zenei lexikográfiai projektek tapasztalatai a magyar zenei terminológia feldolgozásához is segítséget, ötleteket adhatnak. A modern eszközök adta lehetőségek a magyar kutatók számára is rendelkezésre állnak, a nyelvészek és zenekutatók együttműködése nálunk is hasonlóan gyümölcsöző projektek megvalósításához vezethetne, mint Európa számos más nemzete esetében, de az ez irányba történő lépésekre hazánkban még várni kell.

## 5. A zenei tempójelzések terminológiai elemzése

Jelen fejezetben a zenei szaknyelv egy részterületét, a tempójelzéseket vizsgálom. Egy olyan lehetséges osztályozási rendszert készítettem, melyben a kifejezések értelmezhetők. Az osztályozás során világossá vált, hogy korántsem egyértelmű az egyes kategóriák elnevezése, de már az sem, hogy egyáltalán mely szavak, kifejezések tartoznak a zenei tempójelzések körébe.

Alapvetően háromféle tempójelzésről beszélhetünk: vannak lassítást, gyorsítást, valamint állandó tempót jelző tempójelzések. Ennek megfelelően az 5. fejezetben először *általában* írom le a tempójelzések vizsgálatának lehetőségeit, majd külön-külön részletezem az egyes tempójelzéscsoportokra vonatkozó vizsgálati eredményeket, végül pedig összefoglalom a három vizsgálat eredményeit.

### 5.1. A tempójelzések vizsgálata

A zene, és általában a művészet olyan terület, mely az emberi érzékekre gyakorol hatást, kihagyva belőle a verbális egységekkel való összeférhetőség feltétlen lehetőségét. Más szóval nem lehet mindent elmagyarázni szóban, amit egy zenemű, egy szobor vagy egy festmény vált ki belőlünk. „Mondd el, hogyan néz ki Michelangelo Piétája!” – ennek a kérdésnek eleget tenni nemcsak hogy lehetetlen, de még megpróbálni is teljességgel fölösleges. Még ha leírásunk vonatkoztatási keretében (abszolút, relatív vagy intrinzikus) (Levelt 2003) meg is egyezünk, nem láthatjuk pontosan az arányokat, a márvány színének valódi árnyalatát, vagy az arcok kifejezését. Éppígy fakasztana mosolyt, ha egy szimfóniát, de akár egy szólószonátát próbálnánk szóban valaki elé tárni.

Mégis kellenek szavak, terminusok, melyek ugyanazt jelentik a művészek számára. Minden zenész tudja, hogy ha például *zongoraverseny*ről beszélünk (hacsak nem egy éppen megrendezésre kerülő kulturális eseményről szólunk), akkor egy zenei műfajt említettünk, melynek két főszereplője van: egy zongora és egy zenekar – e két

„entitás” versenyez egymással. Abban is biztosak lehetünk, hogy ha egy *duettet* vagy egy *tercettet* konferálnak fel, akkor két, illetve három énekes fog megjelenni a színpadon, és nem hangszeresek, mint a duó vagy a trió esetében. Ha pedig *accelerandót* találunk a kottában, mindenképpen gyorsítanunk, ha *ritardandót*, akkor pedig lassítanunk kell – hogy milyen mértékben, az az előadó értelmezésétől, technikai fejlettségétől és érzelmi érettségétől, de akár pillanatnyi hangulatától és lelkiállapotától is függ.

A zenei tempójelzéseket a zenei lexikográfiai munkák tartalmazzák, ezért a vizsgálat során ilyen típusú művekre támaszkodtam forrásként. Zenész körökben elismert és használt lexikográfiai munkákat választottam: két háromkötetes lexikont, egy rövidebb, de igen sok címszót tartalmazó szótárt, valamint egy zseblexikont:

1. DAHLHAUS, Carl, EGGBRECHT, H. H. szerk., BORONKAY Antal (magyar kiadás szerk.) (1983–1985): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon I–III*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
2. SZABOLCSI Bence – TÓTH Aladár (1965): *Zenei lexikon I–III*. (Főszerk.: BARTHA Dénes, szerk.: TÓTH Margit.) Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. (Átdolgozott új kiadás)
3. BÖHM László (2000): *Zenei műszótár*. EMB Zeneműkiadó, Budapest. (Az 1961-es kiadás reprintje.)
4. DARVAS Gábor (1978): *Zenei zseblexikon*. Zeneműkiadó, Budapest.

#### 5.1.1. Nyelvi-terminológiai vizsgálat

Az általam végzett vizsgálat nyelvi és terminológiai volt. A terminus fogalmat jelölő (nyelvi) jel, amely formai és tartalmi egység. Ez azt jelenti, hogy egy dolgot kétféle módon közelíthetünk meg: fogalmi (onomasziológiai) vagy nyelvi (szemasziológiai) oldalról. Egy terminus megadásánál össze kell először gyűjtenünk a fogalmi jegyeket, majd ezeket összefüggésbe kell hoznunk bizonyos nyelvi egységekkel, azok szemantikai jellemzőivel, és csak mindezek után hozhatunk létre egy minden szempontból helytálló terminust. Egy konkrét példán mutatom be, magyarázom meg pontosan az említett kétféle megközelítést: a „gyerekzár”-én.

#### 5.1.1.1. Nyelvi megközelítés

Kezdjük a nyelvi megközelítéssel. Ha meghalljuk, és még nem ismerjük azt a szót, hogy „gyerekzár”, mire gondolhatunk? Összetett szó, látjuk elsőre, és – feltehetőleg – mindkét összetevőjével találkoztunk már. A „gyerek”: fiatal ember, nemétől függően lány vagy fiú. A „zár”: a zárószerkezet terminushoz tartozó egy fajnév; „ajtók, fiókok stb. szabad/zárt állapotát biztosító szerkezet” (Fóris 2005: 38). A gyerekzár tehát egy olyan zárszerkezet, amelyet gyerekekről neveztek el. A gyerekek még nem képesek felmérni sokszor a veszély szintjét, vigyázni kell rájuk. Éppen ezért találták ki számukra a személyautókban a gyerekzárakat, hogy ne tudják kinyitni az ajtót akkor, amikor kedvük tartja – ne tudjanak kiesni, ha száguld a jármű. De ha a nyelvi jelből, és nem a fogalmiból indulunk ki, „gyerekzár”-nak hívhatnánk a méretüket nézve kisebb fajta zárat is akár.

#### 5.1.1.2. Fogalmi megközelítés

Most közelítsük meg a „gyerekzár”-at magának a fogalomnak az oldaláról. A személygépkocsik hátsó ajtajában található egy kis nyelvet, amely közvetlen ráhatásra, vagy egy, a vezetőülés közelében lévő gomb benyomásával elmozdul, és így a jármű ajtaja csak kívülről lesz nyitható. Mi lehet a funkciója ennek a szerkezetnek? Biztosan az, hogy valaminek a szállítása során szándékunk ellenére ne tudjon kinyílni az ajtó az ajtónyitó kar meghúzásakor, még akkor sem, ha a belső gomb nincs lenyomva. Akaratunk és tilalmunk ellenére szánt szándékkal a kilincshez vagy az ajtót zárt állapotban tartó gombhoz pedig leginkább egy gyermek nyúlna – akit viszont biztonságban akarunk tudni. Éppen ezért nevezik ezt a dolgot „gyerekek engedély nélküli ajtókinyitását megakadályozó” zárnak, azaz „gyerekzár”-nak.

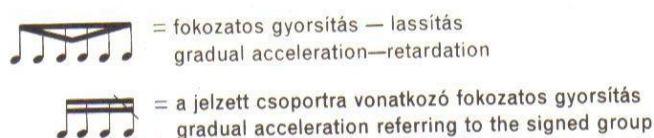
A fogalomból indulunk ki akkor is, ha azokat a zárat, melyekkel az egy szekrény két ajtaján lévő fogantyúkat összeakasztjuk, szintén gyerekzárak nevezzük. Nevezhetjük is, hiszen a két dolog egyazon funkciót tölt be.

Folytathatnánk még a sort, hiszen rengeteg, gyerekzárral ellátott szerkezetet ismerünk (gyógyszeresdoboz, vegyszeres flakon, gázgyújtó, mikrohullámú sütő stb.), vagy hozhatnánk egyéb példákat is (ld. pl. Bérces 2007a, Fóris 2005), de a nyelvi-terminológiai megközelítés e rövid illusztrálása elegendő ahhoz, hogy rátérhessünk majd a tempójelzések onomasziológiai vizsgálatára.

### 5.1.2. Tempójelzések szimbólumokkal

A terminusok (beleértve a zeneieket is) nem csupán nyelvi jelek lehetnek, hanem szimbólumok is. (Erre vonatkozóan – ahogy már a 2.3. alfejezetben is említettem – Fóris (2005:37) és Galinski (2007) álláspontját fogadom el Cabréeval (1998:81) szemben.) A zenében a 17. századig a kottakép jelezte a tempót: a hosszabb értékű hangjegyek a lassabb, a rövidebb értékűek a gyorsabb előadásra utaltak (Szabó 2000) (pl. a barokk szvitek Sarabande tételeiben általában egész-, fél- és negyedhangokat találunk, elvéve akad csak egy-két nyolcad – mert lassabb, méltóságteljes táncról van szó). Nem tűnt el azonban a tempóváltoztatásnak eme formája nyomtalanul, még a 20. században is látunk erre példát. Honegger *Pacific 231* című szimfonikus tétele a címben szereplő vonat útját mutatja be két állomás között. Van a műben gyorsítás, lassítás, de egyetlen tempójelzést sem találunk a partitúrában: csak a hangjegyértékek változnak – az előadásban mégsem hallunk átmeneteket, fokozatos a tempóváltozás.

Előfordulnak sajátos, csak bizonyos szerző(k)re jellemző szimbólumok. Például Soproni Józsefnél a *Jegyzetlapok zongorára* Második füzetében gyakran találkozunk a következő, a tempó növelésére, illetve csökkentésére vonatkozó jellel (5.1. ábra), de nagyon sok egyéb, sajátos és egyedi szimbólumra bukkanunk a kortárs zeneszerzők műveiben (részletesebben ld. 7. és 8. fejezet).



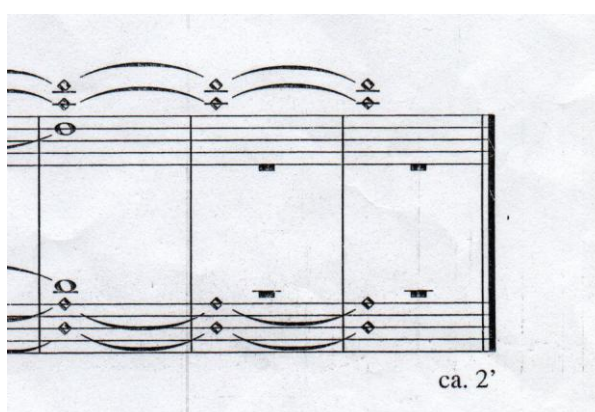
5.1. ábra A tempó csökkentésére, illetve növelésére használt jelek

A 20. századtól egyre gyakoribb a tempó pontos, műszerrel mérhető megadása. Ennek egyik módja az, hogy a darab elején egy valamilyen értékű hang (nyolcad hang, negyed hang, félhang stb.) és egy szám közé egyenlőségjelet tesznek. Például  $\text{♩} = 50$ . Ez azt jelenti, hogy egy negyed hang értékű időbeli egységből egy percben 50 van. Ezzel a módszerrel a tempó valóban pontosan megadható. A tempó ilyenén megadása többször (csak) kiegészíti a nyelvi jellel megadott tempójelzést. Az 5.2. ábrán az *Alkonyat* című sikerfilmben hallható egyik betétdal részletét látjuk (A zeneszerző: Yiruma) – tehát nemcsak a klasszikus zene használja a fenti tempójelzést.



5.2. ábra Példa a tempó pontos megadására I.

Egy másik lehetőség a 20. századtól, hogy a darab végére kiírja a zeneszerző, hogy azt hány perc és hány másodperc alatt kell lejátszani. Ez a megoldás talán nagyobb fokú szabadságot ad az előadónak a mű játssza közbeni sebesség-ingadozás tekintetében, bár az első lehetőség sem szorítja végső soron a játékost merev korlátok közé. Az előadó nagyobb szabadságát mutatja az is, hogy nem is mindig pontos időegységet ír a szerző – mint például az 5.3. ábrán Ligeti György egyik művének végén: a darabot kb. 2 perc alatt kell lejátszani.



5.3. ábra Példa a tempó pontos megadására II.

### 5.1.3. Akadályok, nehézségek

Mielőtt ténylegesen rátérnék a tempójelzések vizsgálatára, illetve osztályozására, feltétlenül említést kell tenni azokról a nehézségekről, melyekkel szembetalálkozunk, ha a zenei terminológia ezen területét vizsgáljuk.



#### 5.1.3.1. A rendezettség hiedelme

Az első, említést igénylő dolog az, hogy – noha távolról nem így tűnhet – a zenei tempójelzések rendszere igen kusza. Aki mind ez idáig csak kottákban találkozott a jelekkel és kifejezésekkel, úgy vélheti, hogy ezek egyrészt egyezményesek, másrészt valahol biztosan rendszerezve vannak, és teljesen egyértelmű a jelentésük és a használatuk. Amíg nem lép közelebb hozzájuk és nem ismeri meg őket, addig ekképp gondolkodik mindenki.

#### 5.1.3.2. A terminusok részleges ismerete

A helyzet azonban sokkal bonyolultabb, ugyanis a probléma az, hogy nem akad (esetleg elvétve egy-két) zenész, aki valamennyi tempójelzést ismerné – nem is szólva azokról a neologizmusokról, amelyeket a kortárs zeneszerzők egy-egy újabb művükkel kapcsolatban használatba hoznak.

#### 5.1.3.3. A tempójelzések halmazának homályos határai

Még ha el is tekintünk az előbb felsorolt nehézségektől, akkor is akadályokba ütközünk: első látásra evidensnek tűnik, milyen szavakat sorolhatunk a tempójelzések közé – a zenészek úgy gondolják, hogy egyértelmű, mik a tempójelzések: az előadási sebességre vonatkozó instrukciók. Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk őket, rengeteg kérdéssel találjuk szembe magunkat. Ugyanis mindig a legegyszerűbb fogalmakkal van a legnagyobb gond. Klasszikus jelentéstani példa a *szék* (Crystal 2003: 135). Mert mit tekinthetünk széknek, hogyan definiálhatjuk? Anyaga, formája, lábainak száma stb. nem számít; ülni lehet rajta, de ki kell zárunk a kerevetet, kanapét stb.; ha pedig egyetlen ember számára fenntartott ülőalkalmatosságként definiáljuk, akkor kérdés, hogyan különíthetjük el a foteltől, hokedlitől stb. Ha nyelvtudományi terminust szeretnénk példának kiragadni, akkor sem kell messzire mennünk, mert ott van a „szó” esete (pl. Kiefer 1999, Kenesei 2000b, Papp 2006).

Ugyanez a helyzet a zenei tempójelzésekkel is, mert nagyon nehéz meghatározni, milyen terminusok tartoznak (vagy tartozhatnak) közéjük. Például a *presto* 'gyorsan' és a *largo* 'lassan, szélesen' ide tartoznak, de a *lugubre* 'komoran, gyászosan', a *parlando* 'beszédszerűen' vagy az *a la ballade* 'balladaszerűen' vajon

szintén elemei-e a tempójelzések halmazának? Úgy vélem, hogy mindez attól függ, a tempójelzések körét mennyire értelmezzük tágan.

#### 5.1.4. A tempójelzések osztályozási lehetőségei

A következőkben felsorolok néhány besorolási, klasszifikálási lehetőséget, melyek elkülöníthetik egymástól a kérdéses kifejezéseket.

##### 5.1.4.1. Nyelvek szerinti besorolás

A zenei tempójelzéseket többféleképpen csoportosíthatjuk. Az egyik lehetőség a nyelvek szerinti besorolás. Vannak olasz, német, francia, orosz, angol, magyar stb. nyelvű tempójelzések, de az ezek alkotta halmazok nem egyenrangúak: több közülük egy-egy nagyobb egység alá rendelhető. A leggyakoribbak az olasz szavak, tehát ezek külön csoportot alkotnak. Fontosak még a német terminusok is, melyek egy újabb alhalmazt képeznek. A görög és a latin szavak releváns elemek a zenei kifejezések között, de a tempójelzések szempontjából elhanyagolhatóak (Említettem már, hogy a tempójelzések a 17. századtól jelentősek a zenében.), éppen ezért a többi, eddig nem felsorolt nyelvvel együtt alkotják az utolsó, vagyis a harmadik csoportot, melyben egyaránt ott vannak a francia, az angol, az orosz, a magyar stb. nyelveken megadott tempójelzések – (szintén) ide tartoznak az adott nyelveken kiadott kották előírásai.

Az első tehát az olasz terminusok halmaza. Ebben találjuk többek közt a következőket: *narrante* 'elbeszélve, recitativóyszerűen'; *comodamente* 'kényelmes tempóban'; *tempo di marchia* 'induló-tempóban'; *ritardando* 'lelassulva', *rapido/rapide/con velocità* 'gyorsan, sebesen', *a bene placito* 'tetszés szerint'; *mosso* 'mozgalmasan'; *calmato* 'nyugodtan, csendesedve', *ravvivo/ravvivando* 'felélénkítve', *strascicato/strascinando* 'vonszolva, vontatottan', *sminuendo* 'halkulva, fogyó erővel', *rabbioso/rabbiosamente/furibondo* 'dühösen', *largamente* 'szélesen', *con molto* 'mozgalmasan', *vivo* 'elevenen', *velocissimo/velocissimamente* 'nagyon sebesen, száguldva', *allegro ma non troppo* 'nem túlságosan gyorsan', *adagio molto/molto adagio/ adagio assai* 'igen lassan'.

A következő egység a német tempójelzéseké. Német lexéma például a *belebter* 'lelkesebben, vidámabban, élénkebben, mozgalmasabban', a *zögernd/zurückhaltend*

'visszatartva', a *leidenschaftlich* 'szenvedélyesen, szenvedéllyel', a *ruhig* 'nyugodtan', a *langsam* 'lassú, lassan' vagy a *sehr lebhaft* 'nagyon élénken'.

Az utolsó alegység tartalmaz francia szavakat: *large* 'szélesen', *retenant* 'hirtelen visszatartani a tempót', *le même mouvement* 'ugyanabban a tempóban', *vif* 'élénken', *lentement* 'nagyon lassan', *gaiement* 'vidáman, élénken'; angolokat: *fast* 'gyors, gyorsan', *slow* 'lassú, lassan', *optional/optionally* 'tetszés szerint', *exact time* 'fesztes tempóban', *irregulate measure* 'szabadon, csapongva'; orosz szavakat: *bisztro* 'gyorsan, sebesen', *zsivo* 'élénken, gyorsan', *mracsno* 'komoran, gyászosan', *nye szpesa/plavno/nyetoroplivo* 'lépve, járva; „lassacskán”', *ozsivlyenno* 'kissé gyorsan', *podvizsno* 'mozgással', *raszsirjaja* 'lelassulva, elszélesedve', *szkoro* 'gyorsan, vidáman', *uszkorjaja* 'gyorsulva, gyorsítva'; ide sorolhatjuk az esetleges görög *aposiopesis* (generálpauza) és latin szavakat, valamint az egyéb más nyelveken (például magyarul) kiadott kották által használt, nemzeti nyelven megfogalmazott utasításokat.

#### 5.1.4.2. A köznyelvvél való kapcsolat szerinti besorolás

Egy másik rendszerezési lehetőség a zenei szakszavak köznyelvvél való kapcsolatán alapul. A *gyorsulva* a köznyelvvben és szakmai körökben egyaránt élő szó, *stringendót* vagy *accelerandót* viszont nem mondunk a hétköznapokban. A *szélesen* kifejezés mindkét helyen használatos, de mást jelent. Itt tehát három csoportot lehetne kialakítani: a szaknyelvvben és a köznyelvvben is használatos, ugyanazzal a jelentéssel bíró szavak (*gyorsan, lassan, gyorsítva, lassítva, izgatottan, tetszés szerint, tűzzel, hévvel, vadul, szenvedélyesen, élénken, kényelmesen*); a mindkét helyen, de más-más jelentésben alkalmazott kifejezések (*szélesen, súlyosan, lépve, nyugtatva, csoszogva*), valamint a csak a zenében használt terminusok csoportját. E legutóbbi egységbe a tempójelzések esetében elsősorban idegen szavak tartoznak, melyek magyar fordításai az első két csoport egyikének tagjai lehetnek; ám a zenében előforduló egyéb kifejezések köznyelvvél való kapcsolatának vizsgálatakor olyanokat is ide lehet sorolni, amelyeket valóban csak e szakma képviselői használnak. Ilyen lehet például az „una corda” (egy húr), mely a zongoristák balpedál-használatát jelzi, de ilyen az *Ansatz* vagy a *diszkant* is.

Az előbb említett csoportok közül az első kettő egybe is vonható akár (hiszen az adott szavak a köznyelvi is), tehát egymás „testvérhalmazai” lennének, és közös „szülőjük” lenne a „testvére” az előbb felsorolt harmadik csoportnak.

#### 5.1.4.3. Aktualitás szerinti besorolás

Vannak ma is használatban lévő, és mára már elfelejtett tempójelzések is. Ezeket is külön lehetne választani, vagyis e szerint a besorolás szerint kétfelé oszthatnánk a tempójelzéseket.

Ez esetben két probléma merülhet fel. Egyik az, hogy nem lehet pontosan meghatározni, hogy melyik tempójelzés elavult vagy nem az, hiszen nem tudhatjuk, melyeket nem használja már senki. Nehéz megmondani, hol húzódik a határ, amelynek átlépésétől az „aktuális” címkével láthatjuk el az adott terminust.

Egy valóban elavultnak tekintett vagy tekintendő magyar tempójelzés a *halkal* vagy *halkkal*, mely annyit jelent: 'lassan'. Ez a zenei terminus a 20. században már teljesen ismeretlen.

#### 5.1.4.4. Használati hely szerinti besorolás

Előfordulhat, hogy bizonyos tempójelzéseket csak egyes zenei terület képviselői használnak. Akadnak például olyanok, melyeket pusztán a zenekari partitúrákon olvashatunk, másokat meg szóló hangszerre írt műveknél vagy kamaramuzsikánál írnak csak. Nem a tempójelzések köréből vett példa a *divisi–uniti* páros, mely az amúgy egyazon szólamot játszó hangszerek szétválására, illetve újraegyesülésére utal: például hegedűknél bizonyos akkordokat nem kettős-, hármas- vagy négyesfogással kell játszani, hanem két, három vagy négy, akár egyetlen főből álló csoportnak.

A *generálpauza* (ami szintén nem tempójelzés, bár egy igen tág értelmezésnél még akár közéjük is férhet) azt jelenti, hogy mindenki szünetet tart az adott időben, vagyis olyan művek esetében nem írható ki, melyeket csak egyetlen ember játszik. (Bár talán még e tekintetben is lehet vitatkozni, ha például egy zongoradarab szólamait külön entitásokként értelmezzük.)

#### 5.1.4.5. Keletkezési idő szerinti besorolás

Meg lehet nézni azt is, hogy az egyes terminusok mikor keletkeztek, mikor kerültek be a zenei köztudatba. Ebben az esetben többféle felosztási alternatíva képzelhető el. Egyik ilyen Szabó Zsolt hetes felosztása (Szabó 2000), aki az ókorban, a középkor, majd a reneszánsz alatt, a barokk kor, a klasszika, az azt követő romantika időszaka, végül a 20. század folyamán keletkezett szavakat részletezi.

E szerint a felosztás szerint – Szabó (2000) alapján – görög szó többek közt a *szimfónia*, a *melódia* vagy a *kromatikus*, középkori az *antifóna*, az *alleluja*, a *responzórium*, a *cantus mesurabilis* és *planus*, de ide tartozik a zene is: *musicaként*. A reneszánsz szülte a *pommer* és a *viola da gamba*, a barokké a *szonáta*, az *opera* vagy a *basso continuo*, de ekkor kezdtek az e fejezet tárgyát képező tempójelzések (pl.: *allegro*, *largo*, *adagio*, *presto*, *grave*, *lento*, *vivace*) is kialakulni, valamint rendezetté válni, egységesülni.

A bécsi klasszicizmustól a tempót már – szinte kötelezően – tempójelzésekkel adták meg. A zene „dinamikussá” válásának folyamányaként váltak használatossá például az *accelerando* vagy a *ritardando* tempóelőírások.

A romantika korszaka a 19. században általános nemzeti identitástudati megerősödés következtében az olasz után más nyelvek zenei kifejezések körébe kerülését idézte elő. Német szavak például a *langsam* vagy a *zögernd*, francia a *modéré*, magyar a *lassú* és *friss*. A 20. században a nemzeti nyelvek pedig még inkább előtérbe kerültek a zenei terminológiában.

Itt jegyzem meg, hogy Szabó az egyes korokban és népeknél keletkezett kifejezéseket – helytelenül – ugyanolyan eredetűnek is tekinti. Pedig a történeti nyelvészetből ismert az idegen szavak vándorlása és ilyen szempontú osztályozásuk: „A szavak egyik nyelvből a másikba való vándorlásának ismeretében különösen fontos leszögeznünk azt a nyelvtudományi tételt, hogy egy nyelvnek idegenből átvett szavai mindig olyan eredetűeknek számítandók, amely nyelvből a kérdéses nyelv közvetlenül kapta őket” (Bárczi et al. 2002/1967: 264). A görögök hangszerre volt a *kithara*, mely – ahogy Szabó utal rá – tovább él mai nyelvünkben: *gitárként* és *citeraként*. „Előbbinek a neve arab, majd spanyol, a másikat latin közvetítéssel került a görögből hozzánk” (Szabó 2000: 35). Ha tehát az eredetről beszélünk, akkor a gitárt spanyol, a citerát pedig latin

eredetű szónak kell mondanunk, és ugyanígy kell eljárunk valamennyi jövevényszó esetében.

#### 5.1.4.6. A jel minősége szerinti besorolás

Fentebb már említettem, hogy nem pusztán nyelvi jelek (szavak, szókapcsolatok) segítségével lehet megadni a tempót, hanem más jelek, szimbólumok felhasználásával is. A szimbolikus tempójelzések csoportja tovább bontható egyéni szimbólumokra, valamint az idő digitalizálása szerinti csoportokra, melyekről az 5.1.2. pontban írok részletesen.

Az előbbieken kívül vannak még olyan – konvencionális vagy nem megegyezésen alapuló – non-verbális zenei jelek (karmesteri, karvezetői kézjelek, gesztusok, mimika), melyek szintén utalhatnak a tempóra.

#### 5.1.4.7. Egy alternatív osztályozási lehetőség – jelentésük alapján

Az én csoportosítási stratégiám egy, az előzőektől eltérő elgondolás mentén halad. Az iménti, viszonylagos távolságból szemlélődő rendszerezési elvek helyett közelebb lép a szavakhoz, megnézi, hogy azok voltaképp mit is jelentenek, jelenthetnek.

Ahogy e fejezet elején említettem, három csoportra osztottam fel a tempójelzéseket: lassító, gyorsító, valamint állandó tempóra vonatkozó tempójelzésekre – ezt a felosztást követik az alfejezetek (5.2.1., 5.2.2. és 5.2.3.). Azonban ahhoz, hogy meg lehessen vizsgálni és össze lehessen hasonlítani az ezekben a csoportokba tartozó elemeket, másféle – de még mindig fogalomalapú – csoportosításra is szükségünk van. Az értekezés e fejezetében ennek a két, fogalomalapú csoportosítási rendszernek a kapcsolódási pontjaira mutatok majd rá (ld. 5.4., 5.11., 5.12. és 5.14. ábrák).

Az „új” terminológiai fa első szintjén itt is a tempójelzés terminusa található, hiszen azt kísérlem meg klasszifikálni. A második szinten négy csoport van. Az elsőbe tartoznak a pusztán csak a tempót érintő szavak, a másodikba a metaforikus kifejezések, a harmadikba a bizonyos dolgokhoz, fogalmakhoz hasonlított egységek, a negyedikbe pedig az egyéb tempójelzések.

## I. tempó

A. változatlan tempó

B. tempóváltozás

a. *abszolút tempóváltozás*

b. *relatív tempóváltozás*

## II. metaforikus kifejezések

A. változatlan tempó

B. tempóváltozás

## III. hasonlított egységek

## IV. egyéb tempójelzések

A következőkben leírom, milyen fajta tempójelzések tartoznak az egyes csoportokba, és hogy miért tartom szükségesnek a látszólag nem a sebességet meghatározó hangulati előírásoknak, valamint a harmadik és negyedik csoportba illeszkedő kifejezéseknek a tempójelzések között való tárgyalását.

Az I. csoportba azok a tempójelzések tartoznak, melyek konkrétan utalnak az előadás sebességére. Kétfélek lehetnek: egy teljes mű vagy műrészlet egészére vonatkozó, természetesen az előadói szabadságot számba vevő, azonos metrumszámot követelő kifejezések; vagy az addigi sebesség megváltoztatására irányuló terminusok.

A tempó változását kívánó szavakat (a terminológiai fa 3. szintje) a fent is látott két alcsoportra oszthatjuk: abszolút és relatív tempóváltozásra (4. szint). A relatív tempóváltozás azokat a gyorsulási vagy lassulási változásokat foglalja magában, melyek egy korábban még nem érzékelt sebességet mutatnak, ezzel szemben az abszolút tempóváltozás kategóriájába soroltak egy már korábban hallott tempóhoz való visszatérést jeleznek. Ezek szerint relatív, illetve abszolút tempóváltozásra utaló terminusok például az *accelerando* 'gyorsítva, fokozatosan gyorsulva', a *slentando* 'ellassulva, lassítva' vagy a *mässiger* 'mértékeltbben', illetve az *a tempo* 'visszatérés az alaptempóhoz', a *tempo ordinario* 'a szokott (előbbi) tempóban', a *Tempo I.* 'az első tempóban', a *wie früher* 'mint korábban', a *wie vorher* 'mint előbb' vagy a *solito* 'a szokásos módon – valamely előírt különleges játékmód megszűnését jelzi'.

A II. halmaz elemei mind egyfajta hangulatra vonatkoznak, de úgy, hogy magukban hordozzák a tempóra való utalást is, vagyis tulajdonképpen (nem peirce-i értelemben) szimbolikus, metaforikus jelzések.

*Morendo* annyit jelent: elhalóan. Mit is jelenthet „elhalóan” játszani? Az biztos, hogy történnie kell valaminek, le kell zajlania egy zenei folyamatnak, amelyet „elhalás”-nak lehet majd nevezni. Hogyan tud elhalni egy zenemű? E történés vége egészen biztosan csend lesz. Hangsúlyozom: nem „meghalás”-ról, hanem „elhalás”-ról van szó – ami nem történhet mintegy varázsütésre: fokozatosan lépünk át a zenei nemlétebe. Tehát lassítunk, és természetesen halkítunk is, míg végül mind a halkuló suttozás, mind a ritkuló léptek megszűnnek. (Akad azonban olyan lexikon is (Darvas 1978), amely csak halkításra vonatkoztatja e szót – álláspontom szerint helytelenül.)

Hasonló, és még szemléletesebb példa az *estinguendo*: ezt ugyanis „elhalóan” mellett „kialvóan”-nak is fordítják, utalva a tűzre, amelyben egyre kisebbek a lángok, és egyre kevesebb van belőlük, végül pedig csak a zsarátnok, majd a hamu marad.

Ellenkező típusú előadást igényelnek az *agitato* jelzéssel ellátott darabok. Ezeket izgatottan, hevesen, szenvedéllyel, mozgalmasan kell játszani, ami inkább gyorsabb tempót von maga után – dinamika (hangerő) tekintetében e szónál nem ennyire egyértelmű a helyzet. (Az *agitato* terminussal kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy noha a leggyakrabban használt zenei terminusok közé tartozik, az amúgy kiváló *Brockhaus–Riemann Zenei lexikon* ezt az előadói utasítást mégsem tartalmazza.)

Mint az I. csoport esetében, itt is fel kell tüntetnünk ugyanazokat a – tartott vagy változó tempóra vonatkozó – alcsoportokat (az előbb részletezett *morendo* például a II. B. részbe tartozik, az *agitato* ellenben a II. A. halmaz egy eleme). Elhagyandó azonban az a. és a b. pont, mert abszolút tempóváltozást csak nem metaforikus kifejezés segítségével hozhatunk létre.

A III. csoport a „hasznított egységek” halmaza. Ide olyan jelzések tartoznak, melyek egy konkrét formára vagy jellegre utalnak, ahhoz hasonlóvá, olyan jellegűvé téve a játszandó művet vagy műrészletet. Ilyen – természetesen csak állandó tempóra vonatkozó – tempóelírások az *a ballata/ alla ballata* ’balladaszerűen’, az *alla zingara* ’cigányosan’, a *ballabile/ tempo di ballo* ’táncszerűen’, az *alla Palestrina* ’Palestrina stílusában’ vagy a *tempo di marcia* ’induló-tempóban’. Mondhatná valaki ellenvetésként, hogy ezek a zenei kifejezések nem tempójelzések (talán a tempót már a nevében is magában foglaló „induló-tempóban”-tól eltekintve), hiszen csak az előadás minőségére vonatkoznak, én viszont mégis tempójelzésnek tekintem őket, hiszen ha valamit például „balladaszerűen” adunk elő, az biztosan lassabb tempóval jár együtt, a

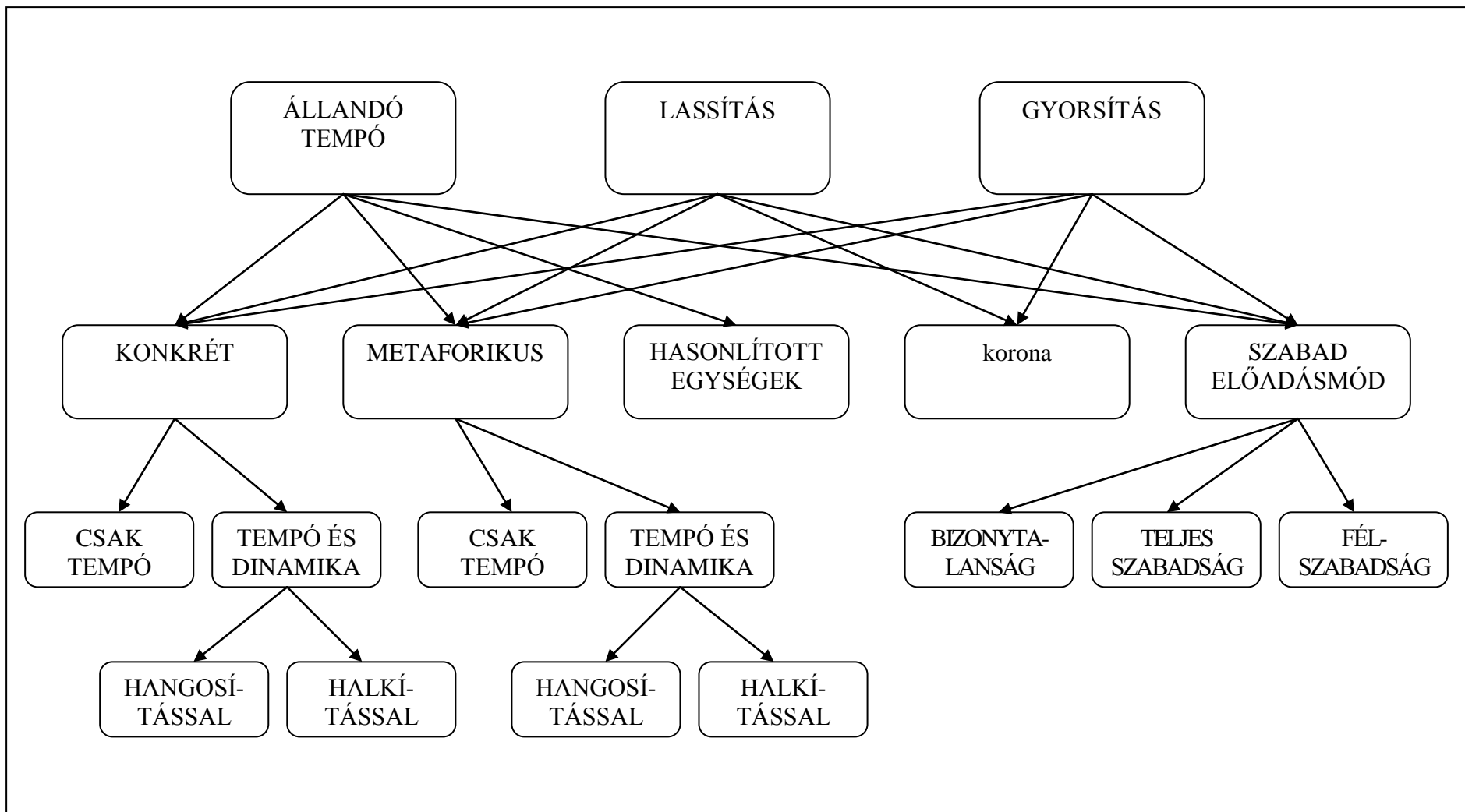


„táncszerűen” és a „cigányosan” is meghatároz egy tempót (a zenétől függően gyorsabbat vagy lassabbat), a „Palestrina stílusában” előadott mű pedig sosem lehet túlzottan sebes.

A IV. részt azok a tempójelzések alkotják, melyek – véleményem szerint – a fent felsorolt kategóriák egyikébe sem illenek bele. Ezek az „egyéb” tempójelzések. Mindenképp ide kell sorolni azokat az előírásokat, melyek a legnagyobb, és pont ellenkezőleg: a lehető legkisebb szabadságot engedélyezik az előadónak a játék sebességére vonatkozóan: *a bene placito*, *ad libitum*, *a senza misura*, *senza tempo*, *a suo arbitrio*, *a piacere*, *a plaisir*, illetve az *a volonte* ’tetszés szerint, kedve szerint, szabadon’.

A terminológiai fáknaál – így itt is – igaz, hogy akadnak olyan osztályozandó egyedek, melyek egyszerre több csoport jegyeit is magukon hordozzák, így azok mindegyikébe beletartozhatnak. Jó példa erre az igen sokszor előforduló *allegro*, amely egyszer jelent „gyorsan”-t, másszor – és a szó eredeti jelentését tekintve is – „vidáman”-t, így pedig az I. és a II. (a tempóra vonatkozó, valamint a metaforikus egységeket egybefoglaló) halmaz elemeként is besorolható.

Az eddig ismertetett két terminológiai fát, valamint az azokban elképzelhető valamennyi lehetséges szintet mutatja az 5.4. ábra.



5.4. ábra A zenei tempójelzések terminológiai fája

Az 5.4 ábrán látható terminológiai fa első szintjén a vizsgált háromféle tempójelzéscsoport jelenik meg: az állandó tempóra vonatkozó tempójelzések, a lassításra utaló tempójelzések, valamint a gyorsító tempójelzések. A második szinten vannak a már fentebb is tárgyalt alosztályok: konkrétan a tempóra utaló terminusok, a metaforikus tempójelzések, a hasonlított egységek, valamint az egyéb kategóriába tartozó szabad előadásmódra vonatkozó előírások és a korona.

A második szinten megjelenő halmazok az első szinten lévők részhalmazai. Ám nem minden egyes, első szinten lévő csoportból sorolhatók elemek valamennyi, második szinten lévő csoportba. A konkrét tempójelzések lehetnek mind állandó, mind lassító és gyorsító elemek; ugyanez érvényes a metaforikus tempójelzésekre és a szabad előadásmódra vonatkozó előírásokra is, de a korona csak a lassító és a gyorsító elemekkel létesít kapcsolatot, a hasonlított egységek közé pedig csak állandó tempót indukáló zenei terminusokat sorolhatunk. Azt is meg kell jegyezni, hogy egy adott tempójelzés egyszerre több csoportba is tartozhat: a szabad előadásmódra vonatkozó elemek mindegyike egyszerre állandó, lassító és gyorsító tempójelzés (Erről bővebben ld. 5.2. alfejezet.). Ez is mutatja, hogy a zenei kifejezések nem egyszerűen önmagukban létező, csupán egy szint magukban rejtő szavak vagy szókapcsolatok, hanem – mint az emberi gondolatvilág maga is – tarkák és komplexek.

A konkrétan a tempóra vonatkozó, valamint a metaforikus tempójelzések feloszthatók további két-két ugyanolyan részre, az alapján, hogy az adott terminus csak a tempóra, vagy azon kívül még a dinamikára (hangerőre) is kihatással van-e; és ha igen, akkor az a dinamikai változás a hangerő fokozását, avagy mérséklését jelenti-e. Hangsúlyozom, hogy ez a rendszer a lehetséges tempójelzéseket tartalmazza, de nem feltétlenül kerül mindegyik csoportba elem. Például olyan metaforikus terminust, mely a tempó mérséklését a dinamika fokozásával társítja, nem találtam – az elhelyezés lehetőségét azonban biztosítani akartam számára a rendszerben.

A szabad előadásmódon belül három újabb alcsoportot tartottam elkülönítendőnek: a „bizonytalanság”, a „teljes szabadság”, valamint a „félszabadság” nevekkel elhatárolt szavak halmazát. Elsőbe azok a tempójelzések tartoznak, melyek bizonytalan, hezitáló, habozó előadásmódra vonatkoznak, a második azoké a kifejezéseké, melyek kimondásával az előadónak megadjuk azt a lehetőséget, hogy úgy játsszon, ahogy szeretne, a harmadik egység pedig a szabad játékra utaló, ám azt

bizonyos korlátok közé szorító játékmódot kiváltó jelzések számára van fenntartva. E három kisebb halmaz mindegyikébe tehát olyan zenei terminusok tartoznak, melyek kimondásával/leírásával az előadás hol gyorsabbá, hol lassabbá válik. Amikor hezitálunk, akkor egyszer elindulunk, majd kicsit visszafogjuk magunkat, nem tudjuk, hogyan lépünk tovább, aztán újból gyorsabban kezdünk járni vagy cselekedni, majd ismételten megtorpanunk. Ha teljhatalmat (vagy félszabadságot) kapunk bizonyos cselekedetünkben – mint kötetlen munkaidőben –, egy ideig pihenhetünk, aztán meghúzzuk a gyeplőt, majd újból nyújtózunk egyet. Tulajdonképpen a hezitálás és a szabadság hasonló jellegű cselekvést eredményez, csak más a kiváltó tényező.

A második szinten álló negyedik csoportnak, mely szintén kapcsolatban áll a gyorsítással is, egyetlen tagja van: a *korona*. A koronát (5.5. ábra) a zenészek általában úgy ismerik, mint egy olyan jelet, mely arra szolgál, hogy meghosszabbítsa annak a hangnak vagy szünetnek az értékét, amelyre vonatkozik, de a szótárak és lexikonok szerint nem feltétlenül megnyújtja azokat, hanem hosszukat bizonytalanná teszi: vagyis akár meg is rövidítheti értéküket. Éppen ezért került a *fermata* mind a lassítással, mind a gyorsítással kapcsolatban álló egységek közé.



5.5. ábra Korona szünetjel fölött

Meg kell említenem, hogy vizsgálatom csupán a lexémákkal jelölt tempójelzésekre terjed ki, vagyis kimaradnak belőle a szimbólumokkal megadott terminusok. Noha a korona sem nyelvi típusú jelzés, azért vontam be mégis a tempójelzések körébe, mert teljes képet kívántam nyújtani erről a témáról – a többi, szimbólumok segítségével megadott tempójelzés ugyanis mind már amúgy is meglévő csoportba tartozik. (Nem-nyelvi zenei terminusokról bővebben ld. Bérces 2009a, 2009b, illetve 7. és 8. fejezet.)

Sokszor nyilvánvaló, hogy ugyanarról a tempójelzésről van szó, de kicsit más formában van leírva a szóalak vagy a meghatározás (pl. *rubato* és *tempo rubato*), azonban ragaszkodtam ahhoz, hogy mindig pontosan a szótár(ak) tartalmazta ekvivalenst adjam meg.

## 5.2. Konkrét tempójelzések

Mindezek után felsorolom a tempójelzéseket, aszerint, hogy melyik (előbb felsorolt) csoportok tagjai. Csoportok szerint haladok, előbb a konkrétan a tempóra, és csak a tempóra vonatkozó tempójelzéseket írom le, majd ezt követik a konkrétan a tempóra vonatkozó, dinamikai változással (halkítással vagy hangosítással) együttjáró tempójelzések, ezután sorolom fel a metaforikus tempójelzéseket (külön jelölöm itt is a dinamikai változást), majd a szabad előadásmód három alcsoportja következik. Az előbbi kilenc csoport mindegyikét jelölöm mind a három fajta tempójelzésnél – a hasonlított egységek halmazát azonban (tizedik, (j) pontként) csak az állandó tempót jelző terminusoknál veszem fel.

### 5.2.1. A lassításra vonatkozó tempójelzések

a) Konkrétan a tempóra, és csak a tempóra vonatkozó tempójelzések: *allentando* 'visszatartva, lassítva', *ampliando/elargissant* 'szélesedve', *lento* 'ellassulva, vontatva', *slento* 'ellassulva, lassítva', *lento* 'vontatva', *stesso moto* 'elnyújtott mozgással', *rallentato* 'hátramaradva, lassítva', *rallentamente* 'késleltetve, lassítva, hátramaradva, lazítva, visszatartva', *rallentando/rallentir* 'késleltetve, lassítva, hátramaradva, tempót csökkentve, visszatartva', *rattenendo/ rattenuto* 'késleltetve, hátráltatva, visszatartva', *tardando/tardo /tardantamente* 'késleltetve, lassítva', *tardantamente* 'késleltetve', *langsamer* 'lassúbb, lassabban', *largando* 'fokozatosan lassuló, szélesedő tempóban', *rilasciando* 'lassítva', *ritenuto/zamedlyaja* 'visszatartva, (le)lassítva', *nachlassend/ritenente/stendando/stentato/ zögernd/ zurückhaltend/ trattenuto* 'visszatartva', *stesso* 'nyújtva', *raffrettando/raffrenando* 'a tempót fékezve', *reprender* 'visszavenni – pl. tempót, hangszeret', *retenent* 'hirtelen visszatartani (a tempót)', *ritardando/zagyerzsivaja* 'késleltetve, lelassulva, visszatartva', *siroko* 'szélesen, elnyújtva', *stentando* 'nehézkesen, erőltetetten, vontatottan', *stirando/stirato* 'nyújtva, szélesedve', *protyázšno* 'szélesen elnyújtva'.

Az imént tehát azokat a tempójelzéseket soroltam fel, melyek arra utasítanak, hogy mérsékeljük a sebességet, és ezt nem metaforikusan, hanem konkrét értelemben tesszük. Mégis találunk itt olyan szavakat, mint *szélesedve* vagy *visszatartva*. Azért döntöttem mégis úgy, hogy ezeket nem számítom metaforikusnak, mert a zene világában annyira bevettek, hogy erőltetettnek hatna a metaforák közé való sorolás.

b) Konkrétan a tempóra vonatkozó, halkító tempójelzések: *deficiendo* 'a hangerőt és a tempót (egy időben) csökkentve'.

c) Konkrétan a tempóra vonatkozó, dinamikai erősítéssel járó tempójelzések: *allargando/slargando/slargandosi/raszsirjaja* 'lelassulva, ellassulva, elszélesedve, gyakran hangosabban is; lassuló, szélesedő tempóban'.

Mielőtt rátérek a következő csoportok jelzéseire, megemlítek egy problémát, amellyel szembekerültem a csoportosításkor: az előbb a c) csoportba sorolt *allargando* terminusra vonatkozó szótári értelmezések kuszaságát. Mint ahogy a tempójelzések zömét, így ezt is több lexikonban, illetve szótárban megnéztem. Böhm (2000/1961) *Zenei műszótára* a „lelassulva, elszélesedve” értelmezését adta meg ennek a szónak. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (Szabolcsi–Tóth 1965) szintén meglassulást, szélesedést írnak, Darvas Gábor (Darvas 1978) is csak lassúbbodást említ. A zenei *SH atlasz* szerint az adott kifejezés: „lassulva, szélesítve (gyakran hangosabban is)” (Michels 1994?). A *Brockhaus–Riemann Zenei lexikon* (Dahlhaus et al. 1983-1985) véleménye, hogy egyértelmű a dinamikai erősítés, és e munka szinonimaként idesorolja a *slargando* előírást, valamint a *ritardandót* és a *rallentandót* is, ha az szintén együtt jár hangosítással.

Amikor egy lexikon szinonimitásról szól, nem kerülhetjük el, hogy fellapozzuk az összes kiadványt, melyeket eddig segítségül hívtunk: vagyis meg kell néznünk a *slargando* szó különböző helyeken megadott jelentéseit. (A *ritardando* és a *rallentando* szavakat figyelmen kívül hagyhatjuk, hiszen azokkal csak a dinamika erősítése mellett helyettesíthető az *allargando*.)

A *slargandóval* kapcsolatban Böhm László és az *SH atlasz* csak tempómérséklésről beszél, Szabolcsi és Tóth szintén (itt már megemlítve az *allargandót* mint szinonimát), a *Brockhaus–Riemann Zenei lexikon* pedig az *allargando* címszóhoz irányít bennünket. (Darvasnál *slargando* címszó nem szerepel.)

Vagyis nincs egyetértés abban, hogy az *allargando* csak a tempó csökkentésére, avagy a hangerő növekedésére is vonatkozik-e – én e jelzést a hangerő növelését is indukáló tempójelzések közé vettem fel, és – a rokonértelműséget alapul véve – így tettem a *slargandóval* és *slargandosival* is (ez utóbbi külön lemmaként, mégis szinonimaként van kezelve a Böhm-féle szótárban), valamint az *allargando* orosz megfelelőjével, a *raszszirjajával*.

d) Metaforikusan a tempóra vonatkozó tempójelzések: *calmandosi* 'nyugtatva', *calmando/calmato* 'nyugodtan, (meg)nyugtatva', *con morbidezza* 'elomlóan', *svanendo* 'elpárologva, eltűnve', *ersterbend* 'elhalóan', *diluendo* 'elfoszlóan, szétfoszlóan', *zerfliessend* 'szétfoszlóan'.

e) Metaforikusan a tempóra vonatkozó, halkító tempójelzések: *calando* 'dinamikában és tempóban egyaránt elhalóan'; ezen kívül végső soron ide lehet sorolni a d) pontban felsorolt zenei terminusokat is, mert annak ellenére, hogy a szótári definíciókban nem szerepel konkrétan a dinamika módosítása, mégis beleérthetjük azt a magyarázatokba, köszönhetően azok metaforikus jellegének.

f) Metaforikusan a tempóra vonatkozó, dinamikai erősítéssel járó tempójelzések: nem találtam.

g) A bizonytalan játékmódra vonatkozó tempójelzések: *vacillando* 'habozva, ingadozva, támolyogva', *irresoluto* 'határozatlanul, tétovázva', *hésitant/esitando* 'tétovázva, ingadozva', *indeciso* 'határozatlanul', *morando* 'tétovázva, habozva', *mutlos* 'bátortalanul', *raddolcendo* 'ellágyulva, szelídebbé válva', *angosciosamente/angoscioso* 'szorongva'.

h) Teljes szabadságot biztosító tempójelzések: *libero/ liberamente/ librement/sciolto/svelto* 'szabadon', *libre* 'szabadon, szabad előadással', *senza tempo* 'szabadon, szigorúan kötött ütem(mérték) nélkül', *tempo rubato/stolen time/geraubtes Zeitmass/gestohlenes Zeitmass* 'szeszélyes tempóban, csapongó tempóban', *rubato/irregular measure/sans mesure/nye sztrogo v tyempe/svobodno* 'csapongva, nem egyenletes tempót tartva', *ungebunden* 'kötetlenül, szabadon', *nach Belieben/optional/optionally/ad libitum/a bene placito/a piacere/al piacere/a piacermento/po zselanyiju/v szvobodnom tyempe* 'tetszés szerint', *a volonte* 'tetszés szerint, kedve szerint', *capriccioso/capricciosamente/a capriccio/ ghiribbizzoso* 'szeszélyesen', *volubilmente* 'változékonyan, szeszélyesen'.

i) Fél szabadságot engedélyező tempójelzések: *ondeggiante* 'hullámzóan', *con alcuna licenza* 'bizonyos szabadsággal'.

Azért tettem az előbbi két terminust a „fél szabad”-ok közé, mert a hullámzás maga után von egyfajta kötelező, rendszeres időközönként való visszatérést, vagyis nem önállósíthatjuk magunkat teljesen, ha elhangzik ez a terminus, valamint a „bizonyos szabadsággal” meghatározás voltaképp egybevágó a csoport nevéül szolgáló „fél szabadság” szóval.

Akadnak olyan zenei előírások, melyek közelebbi ismerete nélkül nem lehet eldönteni, hogy azok egyáltalán tempójelzések-e. Ilyen az *abbassamento/abbassamente* 'gyengülve' vagy a *debilitando* 'erőtlenedve, gyengülve'. Mondhatnánk azt, hogy ezek olyan terminusok, melyek metaforikusan vonatkoznak a tempó mérséklésére és a dinamika gyengítésére, de nem tehetünk így, mert létezik egy ezeknél ismertebb jelzés, a *diminuendo*, melynek jelentése: 'fogyó erővel' (vagyis voltaképp egy, az előzőekével azonos fordítás), ez pedig csak halkítást jelent.

Ugyanígy rálehetünk a zenei előírások egy hasonló, de az előbbitől mégis eltérő csoportjára. Ide a következő terminusok tartoznak: *perdendo, perendosi, mancando, mancante, morendo, moriente, mourant, smorzando, smorzato, smorendo, scemando, espirando, espirante, espiramente, estinguendo* és *estinto*. E felsorolt terminusokkal az a baj, hogy nem lehet róluk pontosan tudni, vajon az előadás sebességén változtatnak-e, azaz voltaképp tempójelzéseknek tekinthetők-e, mert különféle szótárakban más és más módon értelmezik őket.

A *moriente, mourant, smorendo, scemando, espirando, espirante* és *espiramente* szavak nagyjából ugyanúgy fordíthatók: 'elhalóan', nem tudni azonban, hogy csak a dinamikára, vagy a tempóra is vonatkozik-e az elhalás, ugyanis van, ahol ezek egymás szinonimájaként jelennek meg, az *estinguendo*val együtt, amelynél az egyik szótár azonban az elhalkulást hangsúlyozza.

A *perdendo, perendosi, morendo, smorzando, smorzato, mancando* és *estinto* szavak összetartoznak a szótárak szerint, mivel egymáshoz vannak irányítva utalókkal, illetve szinonimákként vannak megnevezve.

A *perdendo* a *perendosi* egyenrangú társa, bár akad lexikon, amelyik utóbbit a leghalkabb pianissimóként interpretálja, előbbinél pedig hangerőcsökkentést jelöl meg, tehát expliciten csak az első terminus esetében jelenik meg a hangerőmérséklés.



Mindegyik szótár csak a hangerő megváltoztatására vonatkoztatja ezeket a terminusokat, tehát azt gondolhatnánk, hogy nem kell őket tempójelzésnek tekintenünk. Csakhogy akad szótár, amelyik ugyanezekre a *morendo* és a *smorzando* (*smorzato*) rokon értelmű szavaként utal, ez utóbbiakat azonban, de a *morendót* mindenképpen, sokszor tempót is módosító jelzésként értelmezi. Azaz három lehetőség van: az első, hogy ez utóbbi szinonimitás nem igaz, tehát a *perdendo* és a *perdendosi* terminusok nem tempójelzések, de például a vele így nem szinonimnak tekintett *morendo* igen; a második, hogy mindegyik tárgyalt terminus változtat a tempón, tehát tempójelzés; a harmadik lehetőség pedig az, hogy egyik vizsgált terminus sem számít tempójelzésnek.

A helyzetet az is bonyolítja, hogy van szótár, amelyik a *morendót* azonosnak nevezi meg mind az *estintóval* és a *mancandóval*, mind pedig a *diluendóval* és a *calandóval*. Ezek közül az első nem feltétlenül jelent tempóváltozást a szótárak szerint, de a korábban jelzett szinonimitásra történő utalások itt is zavart okoznak; a *mancando* azonban okozhat tempócsökkenést, tehát ismételten oda lyukadtunk ki, ahonnan elindultunk. Ha pedig megnézzük a két utolsó szót: a *diluendót* és a *calandót*, akkor rájövünk, hogy velük sem oldódik meg a problémánk: ezeket ugyanis már elhelyeztük fentebb, a tempóváltozásra metaforikusan utaló zenei terminusok közé.

Most már tényleg látszik, hogy mekkora a káosz a zenei terminusoknak ezen a csöppnyi területén is.

Az előbb tárgyalt utasításokon kívül vannak olyan – tulajdonképp – szókapcsolatrészletek, melyekkel ellátva a tempóelőírások (vagy egyéb zenei kifejezések) egyikét-másikat, a zeneszerző vagy hangsúlyozottabbá teheti szándékát (ha eleve egy változást jelölő jelzéshez kötötte a szót), vagy – egy korábban (például tempót) nem módosító kifejezéssel való egybekötés esetén – azt változást okozóvá minősítheti át. Ilyenek a következők: *più* 'több', *meno/minder/menyeje* 'kevésbé', *molto/sehr/très/assai/ocseny/veszma* 'nagyon', *plus* ('-bb': fokozás), *po'/poco/nyemnogo/nyeszkyolyko* 'kissé, nem nagyon', *poco a poco/ponyemnogu/posztyepenno* 'mindjobban, mindinkább', *un peu* 'egy kevésbé, nem nagyon', *weniger* 'kevesebb', *pochissimo/csuty/jedva* 'nagyon kevésbé'. Néhány példát hozva: *più lento* 'lassabban', *meno mosso* 'valamivel lassúbb tempóban (mint előbb), kevésbé mozgalmasan', *molto meno mosso* 'sokkal lassabban, mint előzően', *minder schnell* 'kevésbé gyorsan', *molto ritenuto* 'nagyon visszatartva', *poco a poco accelerando* 'fokozatosan gyorsítva', *allegro assai* 'nagyon gyorsan'.

### 5.2.2. A gyorsításra vonatkozó tempójelzések

a) Konkrétan a tempóra, és csak a tempóra vonatkozó jelzések: *accelerando/uszkorjaja* 'gyorsítva, fokozatosan gyorsulva'; *affrettando* 'gyorsítva, gyorsulva, nekiiramodva, sietve'; *affrettato* 'meggyorsulva, gyorsítva, gyorsulva, gyorsuló, gyorsított'; *affrettoso* 'gyorsulva'; *calcando* 'fokozatosan gyorsulva'; *con slancio* 'lendülettel, nekiiramodással'; *doppio movimento/vdvoje szkoreje/bisztreje* 'kétszeres tempó – pontosan kétszer olyan gyors, mint az előző'; *drive* 'szubjektív gyorsulásérzet – jazz'; *eilend* 'sietve, siettetve, hirtelen felgyorsulva'; *en pressant* 'siettetve'; *precipitato/precipitamente* 'felgyorsulva, elhamarkodva'; *precipitando* 'felgyorsulva, elhamarkodva, nekieredve, „előretörve”, hirtelenül meggyorsulva'; *precipitoso* 'felgyorsulva'; *frettando* 'sietséggel, sietősen'; *frettolosamente* 'sietve, kapkodva'; *incalzando* 'sürgetve, siettetve, sietősen (az előadás tempójára és jellegére is vonatkozhat)'; *istante* 'sürgősen'; *pressante* 'sürgetve'; *ravvivare il tempo* 'tempót élénkíteni'; *schneller* 'gyorsabban'; *sollecitato* 'sürgetve, siettetve'; *serrando/serré* 'gyorsítva'; *spiegando* 'kiterjeszkedően, növekedve (tempóban v. hangerőben)'; *stretto* 'gyorsítva, gyorsított, sürgős'; *stringendo/uszkorjaja* 'a tempót szorítva sietve, gyorsítva, gyorsulva, egyre gyorsulva, egyre sebesebben, torlódó irammal, siettetve, azaz fokozatosan gyorsítva'; *con fretta* 'sietve'.

b) Konkrétan a tempóra vonatkozó, halkító tempójelzések: nem találtam.

c) Konkrétan a tempóra vonatkozó, dinamikai erősítéssel járó tempójelzések: nem találtam.

d) Metaforikusan a tempóra vonatkozó tempójelzések: *animato* 'lelkesen, lelkesülten, élénken, megélénkülve (az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat)'; *avvivando/rianimato* 'felélénkülve'; *delirante/con delirio* 'örjögve'; *matto* 'eszeveszetten, eszelősen'; *exalté* 'felindultan, izgatottan'; *fremebondo* 'felbőszülten, szenvedélytől remegve'; *ravvivato/réanimé* 'felélénkítve'; *ravvivando* 'felélénkítve, élénkítve, újjáéledve (átmeneti lassítás után visszatérés az eredeti tempóhoz), újraélénkülve (előadási utasítás, amely átmeneti lassítás után az eredeti gyorsabb tempó visszatérésére utal)'; *con esaltazione* 'felindultan'; *focoso* 'hevesen, lobbanékonyan'; *frenetico* 'tombolva'; *impaziente/impazientemente/ungeduldig* 'türelmetlenül'; *impazzata* 'eszeveszetten, örülten'; *lebhafter* 'élénkebben'; *impetuosamente* 'dühödten'; *smaniante/smanioso* 'dühöngve, örülten, örjögve'; *rabbioso/rabbiosamente* 'dühvel'; *furibondo* 'dühvel, vadul, örülten, örjögve'; *furioso/Jarosztno/Nyeisztovo* 'dühvel,

dühödten, vadul, hevesen, örülten, örjögve'; *risvegliato* 'újjáéledve, feléledve, frissen, felélénkülve, megélénkülve'; *con irruenza* 'hevességgel, erőszakkal, féktelenséggel'; *fiero* 'durván, féktelenül, erőszakosan'; *fieramente* 'durván, féktelenül, büszkén'.

e) Metaforikusan a tempóra vonatkozó, halkító tempójelzések: nem találtam.

f) Metaforikusan a tempóra vonatkozó, dinamikai erősítéssel járó tempójelzések: a szótári definíciók explicit módon nem tartalmazzák a hangerő megváltoztatását, de azok metaforikus jellege megengedi, hogy a d) pontban felsorolt tempójelzéseket olykor a hangerő növekedését is eredményező előírásokként kezeljük.

Mind a konkrét, mind a metaforikus tempójelzések közé besorolhatjuk a szótárak fordításai alapján a *belebter* 'lelkesebben, vidámabban, élénkebben (d/f), mozgalmasabban (a/c)' és a *bewegter* 'izgatottabban (d/f), mozgalmasabban (a/c)' szavakat, de valószínű, hogy az első a metaforikus, a második pedig a konkrét tempójelzések közé veendő inkább fel.

g) A bizonytalan játékmódra vonatkozó tempójelzések: megegyezik a lassításra vonatkozó tempójelzéseknél ugyanezen pontban leírtakkal (5.2.1. alfejezet).

h) Teljes szabadságot biztosító tempójelzések: megegyezik a lassításra vonatkozó tempójelzéseknél ugyanezen pontban leírtakkal (5.2.1. alfejezet).

i) Félszabadságot engedélyező tempójelzések: megegyezik a lassításra vonatkozó tempójelzéseknél ugyanezen pontban leírtakkal (5.2.1. alfejezet).

Csakúgy, mint a lassító tempójelzések esetében, gyorsítást előidézhetünk szókapcsolatokkal is: ezek vagy eredetileg is gyorsításra vonatkozó szót tartalmaznak (pl. *poco a poco accelerando* 'fokozatosan gyorsítva, folyvást gyorsítva', *stringendo* 'a tempót nagyon fokozni, gyorsítani'), vagy csak azután váltak gyorsító tempójelzésekké, miután szókapcsolattá alakultak (pl. *più presto* 'még gyorsabban, nagyon gyorsan', *plus vif* 'élénkebben', *un poco più mosso* 'kicsit élénkebben').

Akadnak vitás esetek: ezekről nem lehet, vagy igen nehéz eldönteni, hogy vajon tempónövekedést indukál(hat)nak-e, sőt egyáltalán vonatkozhatnak-e a tempóra: *accresciuto* 'felnagyítva, felnövekedve', *accroissant* 'felnövekedve, felfokozva', *increasing* 'növekedve, fokozva', *repentement* 'váratlanul, hirtelen, hevesen', *improvvisamente* 'váratlanul', *verdoppeln* 'megkettőzni'.

### 5.2.3. Az állandó tempóra vonatkozó tempójelzések

a) Konkrétan a tempóra, és csak a tempóra vonatkozó tempójelzések: *adagiato* 'meglehetősen lassan, az adagiónál egy árnyalatnyival gyorsabb tempóra utaló, ritkábban használt tempójelzés'; *adagio di molto, lento assai, lento di molto, lento molto, adagio pesante, très lent* 'nagyon lassan'; *molto lento* 'nagyon lassan, a lentónál is lassabban'; *sehr langsam* 'nagyon lassan, molto lento'; *lentement* 'nagyon lassan, largo'; *adagio assai, adagio molto* 'nagyon lassan, igen lassan'; *un poco adagio, poco lento* 'kissé lassan'; *adagio ma non tanto* 'nem túlságosan lassan'; *allegretto* 'gyorsacsckán, kissé gyorsan'; *un peu animé* 'kissé gyorsan'; *ozsivlyenno* 'kissé gyorsan, allegretto'; *allegro moderato, mässig geschwind, mässig schnell* 'mérésékelt gyorsasággal'; *allegro molto, très rapide, ocseny bisztro* 'nagyon gyorsan'; *allegro non tanto, allegro ma non tanto* 'nem nagyon gyorsan'; *allegro assai* 'nagyon gyorsan (jelent gyorsítást, lassítást is)'; *allegriissimo* 'a leggyorsabban, legnagyobb gyorsasággal'; *allegro risoluto* 'határozott gyorsasággal'; *presto possibile* 'amilyen gyorsan csak lehet, (a) lehető leggyorsabban'; *so schnell als [!] möglich* 'amilyen gyorsan csak lehet'; *prestissimo* 'legnagyobb sebességgel, leggyorsabban, nagyon gyorsan'; *prestissimo possibile* 'a lehető leggyorsabban'; *prestissimamente* 'legnagyobb sebességgel, a leggyorsabban'; *rapido, rapide, rapidamente, con celerità, veloce, con velocità* 'gyorsan, sebesen'; *bisztro* 'gyorsan, sebesen, allegro'; *velocemente* 'sebesen'; *celere* 'gyorsan, hamar'; *con molto, con moto, podvizsno* 'mozgalmasan'; *mobile* 'mozgalmasan, mozgékonyan'; *con slancio* 'lendülettel, nekiiramodással'; *schwungvoll* 'lendülettel'; *allegro giusto* 'közepes gyorsasággal, feszes, kötött tempó és ritmus, giusto'; *giusto* 'feszes, kötött tempó és ritmus, a tempo giustóból önállósult utasítás normáltempóra, jelentése hasonló a tempo ordinarióhoz, valamint az a tempóhoz, a népzenei lejegyzésben a giusto a rubato ellentétéként kötött ritmusú előadásra utal, kötetlen ritmus vagy tempó (rubato) után a szabályos, egyenletes mértékhez való visszatérést jelzi'; *exact time* 'feszes tempóban'; *fast, geschwind, prestamente, schnell, vite, vitement* 'gyorsan'; *szkoro* 'gyorsan, allegro'; *presto* 'gyors, gyorsan, nagyon gyorsan, sebesen, sietve'; *vite presto* 'gyors, nagyon gyorsan, sebesen, sietve'; *presto assai, presto molto* 'nagyon gyors'; *sehr schnell* 'nagyon gyorsan, presto assai'; *presto ma non troppo, presto ma non tanto* 'nem túlságosan gyors'; *lesto* 'fürgén'; *tosto* 'szaporán, hirtelen, sietve, gyorsan, sebesen'; *pronto* 'fürgén, pontosan, gyorsan, szaporán'; *prontamente* 'gyorsan, szaporán'; *halkal, halkkal, szpokojno* 'lassan, adagio';

*posément* 'lassan'; *slow, langsam* 'lassú, lassan'; *lento* 'lassan, largo'; *tempo giusto* 'határozott, feszes, egyenletes tempóban, szorosan megtartott, feszes tempóban éneklendő vagy játszandó'; *im gemessenen Schritt* 'határozott, feszes, egyenletes tempóban'; *uguale movimento* 'egyenlő, egyenletes mozgás'; *ugualmente* 'egyformán, ugyanúgy, egyenlően'; *im Takt* 'ütemben: az ütemmértéket szigorúan betartva'; *in battuta* 'a megadott ütemmértékben'; *taktfest* 'pontos ütemben'; *taktmässig* '„ütemszerűen”: az ütemmértéket pontosan betartva, tehát a rubato ellenkezője'; *in strict time, streng im Tempo* 'az ütemmértéket szigorúan betartva'; *al rigore di tempo* 'szigorúan az ütem szerint'; *in time* 'a megadott ütemben'; *même mesure* 'ugyanabban az időmértékben'; *même temps* 'ugyanabban az időmértékben'; *stessa misura* 'ugyanabban az időmértékben, ugyanabban az időmértékben'; *même mouvement* 'ugyanabban a mozgásban'; *le même mouvement, mouvement semblable* 'ugyanabban a tempóban'; *medesimo tempo* 'ugyanabban a tempóban, ugyanakkor, ugyanaz a tempó'; *medesimo moto* 'az előbbi mozgásban, ugyanabban a mozgásban'; *l'istesso movimento* 'ugyanabban a mozgásban, tempóban (mint előbb)'; *l'istesso tempo, tot zse tyemp, v tom zse tyempe* 'ugyanabban a tempóban, mint előbb, ugyanabban a tempóban maradvá, ugyanaz a tempó (mint addig)'; *lo stesso tempo* 'ugyanaz a tempó, ugyanabban a tempóban'; *mässig, smorfioso, temperamente* 'mérsékelt'; *umerenno* 'mérsékelt, moderato'; *moderato* 'mérsékelt, mérsékelt gyorsasággal, mérsékelt tempóban, allegro moderato'; *molto moderato* 'nagyon mérsékelt, a moderatónál is mérsékeltbben'; *modéré* 'mérsékelt tempóban, allegro moderato'; *moderamente* 'mérsékelt, mérsékelt gyorsasággal'; *mässiger* 'mérsékeltbben'; *mässig langsam* 'mérsékelt lassúsággal, nem túl lassan'; *mässig bewegt* 'mérsékelt mozgással'; *misurata* 'kimérten, az ütem szerint'; *misurato* 'kimérve, ütemben, azonos jelentésű az a battutával'; *nel tempo, nel battere tempo* 'ütemesen, ütemben'; *nel misura* 'ütemben'; *ritmico* 'ütemesen'.

b) Konkrétan a tempóra vonatkozó, halkító tempójelzések: nem találtam.

c) Konkrétan a tempóra vonatkozó, dinamikai erősítéssel járó előírások: nem találtam.

d) Metaforikusan a tempóra vonatkozó tempójelzések: *acciaccato* 'hevesen, erőszakosan, zordonul'; *accomodo* 'kényelmesen'; *acquietandosi, quieto, paisible, ruhig* 'nyugodtan'; *aequo animo* 'nyugodtan, lelkinyugalommal, egykedvűen'; *tranquillo, tranquillamente* 'nyugodtan (az előadás tempójára is, jellegére is

vonatkozhat); *placido* 'nyugodtan, csendesen'; *agevole* 'könnyedén'; *agilmente* 'élénken, könnyen'; *agitamento* 'nyugtalanul, izgatottan'; *agitato con passione* 'izgatottan és szenvedélyesen, szenvedélyes mozgással'; *animato, voodusevljenno* 'lelkesülten, lelkesen, élénken, megélénkülve'; *entusiastico* 'lelkesülten'; *animando* 'lelkesülten, lelkesen'; *con emozione* 'lelkesülten'; *allegro giocoso* 'vidám-játékos'; *allegro irato* 'víg-haragos'; *andante vivace* 'élénken menő tempó'; *molto vivace* 'nagyon élénken, a vivacénál is élénkebben'; *vivace ma non troppo* 'élénken, de nem túlzottan'; *très vif* 'nagyon élénken'; *sehr lebhaft* 'nagyon élénken, molto vivo'; *avec fureur* 'haragosan, izgatottan'; *con devozione* 'áhítattal'; *pietoso* 'áhítattal, kegyelettel, szánalommal, részvéttel, áhítatosan'; *religiosamente* 'áhítatosan'; *religioso* 'áhítatosan, áhítattal'; *vaneggiando* 'álmodozva'; *fiacco, fioco, enroué* 'bágyadtan'; *malincinoso, malinconoso* 'bánatosan'; *malincolico* 'bánatosan, búskomoran, mélabúsan'; *malinconicamente, malinconico* 'bánatosan, búskomoran, mélabúsan, szomorúan'; *malinconioso* 'búskomoran, mélabúsan, szomorúan'; *mesto, peccalno* 'búsan, szomorúan'; *lugubre, mracsno* 'bánatosan, gyászosan, komoran'; *luttosamente, luttuosamente, luttuoso, funebre, traurig* 'gyászosan, szomorúan'; *luttoso* 'gyászosan, szomorúan, panaszosan'; *pacato, pacatamente, con pacatezza* 'békésen, nyugodtan'; *brioso* 'frissen, élénken, tüzesen'; *doloroso* 'búsan'; *dolente* 'búsan, panaszosan'; *calmo* 'nyugodtan (az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat), csendesedve'; *calmato* 'nyugodtan (az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat), békésen'; *tempo comodo* 'kényelmes tempóban'; *comodamente* 'kényelmes tempóban, kényelmesen'; *comodo, commodo* 'kényelmesen (mind az előadás jellegére, mind a tempóra vonatkozhat)'; *accomodato, con lenezza* 'kényelmesen'; *con agitazione* 'nyugtalanossággal, nyugtalanul'; *con allegrezza, giojoso, giocoso, lustig* 'vidáman'; *con fierezza, con impeto* 'vadul'; *con fuoco* 'tűzzel, hévvel, hevesen'; *con gioia* 'derűsen, vidáman'; *con gravità* 'súlyosan, súllyal'; *con gravita* 'tekintéllyel'; *ponderoso* 'súlyosan'; *vazsno* 'súlyosan, grave'; *con inquietudine, inquieto, unruhig* 'nyugtalanul'; *affanato* 'nyugtalanul, fájdalommal'; *con irruenza* 'hevességgel, erőszakkal, féktelenséggel'; *afflito, con affezione, con afflizione, triste, con dolore, tristement* 'szomorúan'; *con tristezza* 'szomorúan, gyásszal'; *con amarezza, melancolico* 'szomorúan, bánatosan'; *con vigore* 'élénken, erőteljesen'; *con zelo, eccitato, esaltato* 'izgatottan'; *exalté* 'izgatottan, felindultan'; *con esaltazione* 'felindultan'; *concitatissimo* 'nagyon izgatottan'; *concitato* 'izgatottan, ingerülten'; *sdegnoso* 'felháborodottan, ingerülten'; *strisciando, strisciato* 'csoszogva, csúszva'; *leno* 'csüggedten, erőtllenül, szelíden'; *con*

*morbidezza, mansuetemente* 'szelíden'; *delirante, con delirio* 'őrjöngve'; *smaniante, smanioso* 'őrjöngve, dühöngve, örülten'; *festevole* 'derűsen'; *sereno* 'derűsen, tisztán, nyugalmasan'; *divoto, devoto* 'áhitattal, áhitatosan, komolyan'; *doloroso* 'fájdalmasan, búsan'; *schmerzhaft* 'fájdalmasan, panaszosan'; *tonando* 'dörgedelmesen'; *risvegliato* 'derűsen, jókedvűen, újjáéledve, feléledve, frissen, felélénkülve, megélénkülve'; *svelto* 'elevenen, szabadon, gyorsan'; *pensieroso* 'elmélyedve, elmerengve'; *raccoglimento* 'elmélyedve'; *debile, debole, schwach* 'erőtlenül'; *matto* 'eszélősen, eszeveszetten'; *con vivezza, lebhaft, vif* 'élénken'; *lesso* 'élénken, vígan'; *spirituoso* 'élénken, lelkesen'; *spiritoso, con spirito* 'élénken, lelkesen, tüzesen'; *gai, giocondo* 'jókedvűen, vidáman'; *gaio, veszelo* 'jókedvűen, vidáman, vígan, élénken'; *gaiamente, gaiement, gajamente* 'vidáman, élénken'; *stanco* 'fáradt, fáradtan'; *miude* 'fáradtan'; *faticoso* 'fáradtan, nehezen'; *fiacco* 'fáradtan, nehezen, bágyadtan'; *fanatico* 'rajongva, fanatikusan', *febrile* 'lázasan', *minaccioso* 'fenyegetően', *paventato/paventoso* 'félelmetesen', *fremebondo* 'felbőszülten, szenvedélytől remegve'; *feroce* 'vadul, hevesen'; *festivamente* 'ünnepelve, ujjongva'; *festoso* 'ünnepélyesen, vidáman, örvendezően'; *solenne, solennemente, solennemento, con solennità, festivo, con festività, pomposo, fastoso, torzsasztvenno* 'ünnepélyesen'; *feurig* 'izzón, tüzesen'; *fiero* 'féktelenül, durván, erőszakosan'; *fieramente* 'féktelenül, durván, büszkén'; *focoso* 'hevesen, lobbanékonyan'; *fraîchement, frescamente, fresco, munter* 'frissen, vidáman'; *frenetico* 'tombolva'; *svegliato* 'élénken, frissen'; *fuoco* 'tűzzel'; *fuocoso* 'tüzesen'; *furibondo* 'dühvel, vadul, örülten, őrjöngve'; *furioso, Jarosztno, Nyeisztovo* 'dühvel, dühödten, vadul, hevesen, örülten, őrjöngve'; *gaudioso* 'örvendezve, örömmel'; *gaudiosamente* 'örömmel telve, örömujjongással'; *giubilante* 'örömujjongva, örömujjongással'; *giubiloso* 'örömujjongva, ujjongással'; *giulivamente, lieto* 'vidáman, örvendezve'; *plaisant* 'vidáman, kellemesen'; *lietissimo* 'nagyon vidáman'; *un peu gai* 'kissé vidáman'; *gravissimo* 'a lehető legsúlyosabban, nagyon komolyan'; *gravità* 'súllyal, méltósággal'; *molto grave* 'nagyon súlyosan, a gravénál is súlyosabban'; *pesante* 'súlyosan, nehézkesen, az ünnepélyes, patetikus előadás jelzése, az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat'; *grandioso* 'hatalmasan (az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat)'; *heftig, veemente* 'hevesen'; *con brio* 'hévvel, tűzzel'; *zeloso, zelosamente* 'hévvel, tűzzel, tüzesen, buzgósággal'; *impaziente, impazientemente, ungeduldig* 'türelmetlenül'; *impazzata* 'eszeveszetten, örülten'; *impeto* 'hevesen, durván'; *impetuoso* 'szenvedélyesen, hevesen, viharosan'; *orageux, tempestoso, tempestosamente* 'viharosan'; *tumultueux* 'viharosan, zajosan'; *tumultuoso* 'viharosan,

zajosan, izgatottan'; *impetuosamente* 'szenvedélyesen, dühödten'; *violento* 'indulatosan, hevesen'; *innig, intimo* 'bensőségesen'; *umoristico* 'jókedvűen'; *largamente* 'szélesen (az előadás tempójára is, jellegére is vonatkozhat)'; *ocseny protyazsno* 'largemente'; *poco largo* 'kissé szélesen'; *molto largo* 'nagyon szélesen, a largónál is szélesebben'; *très large* 'nagyon szélesen'; *sehr breit* 'nagyon szélesen, molto largo'; *letargico* 'kábultan, letargikusan'; *poco allegro* 'kissé élénken'; *nicht schleppen* 'nem vonszolni, nem elnyújtani'; *protyázsno, siroko* 'szélesen, elnyújtva'; *steso* 'nyújtva'; *ninnando* 'ringatva, ringatóan, dajkálva'; *ondeggiante* 'ringatóan'; *pateticamente* 'pátosszal, erőteljes ritmizálással'; *patetico, patetyicsno, Vzvolnovanno* 'patetikus, szenvedélyes, pátosszal, erőteljes ritmizálással, hévvel, szenvedélyesen'; *pathétique* 'patetikus, szenvedélyes, pátosszal, patetikusan, hévvel, szenvedélyesen'; *pregando* 'könyörögve, imádkozva'; *supplicando* 'könyörögve'; *sonnolento* 'álmosan, álmatagon'; *stentando* 'nehézkésen, erőltetetten, vontatottan'; *strasciato* 'vontatottan'; *tirato, trascinando, trainé* 'vontatottan, vontatva'; *strascicato* 'vonszolva, vontatottan'; *strascinando* 'vonszolva, vontatottan (mind az előadás jellegére, mind a tempójára vonatkozhat), ellassítva'; *lento, lestando* 'vontatva'; *stentato* 'visszatartva, kissé súlyosan'; *teatralmente* 'színpadiasan, pózolva'; *trafelamente* 'lihegve, zihálva'; *elegiaco* 'panaszosan, elégikusan'; *languente, languidamente, languido* 'érzelmesen, epedve, ellágyulva, sóvárogva, bágyadtan'; *languendo* 'érzelmesen, epedve, ellágyulva, sóvárogva, bágyadtan, vágyakozóan'; *appenato* 'szenvedően'.

e) Metaforikusan a tempóra vonatkozó, halkító tempójelzések: *calmo* 'nyugodtan, csendesedve'.

f) Metaforikusan a tempóra vonatkozó, dinamikai erősítéssel járó tempójelzések: nem találtam.

g) A bizonytalan játékmódra vonatkozó tempójelzések: megegyezik a lassításra vonatkozó tempójelzéseknél ugyanezen pontban leírtakkal (5.2.1. alfejezet).

h) Teljes szabadságot biztosító tempójelzések: megegyezik a lassításra vonatkozó tempójelzéseknél ugyanezen pontban leírtakkal (5.2.1. alfejezet).

i) Félszabadságot engedélyező tempójelzések: megegyezik a lassításra vonatkozó tempójelzéseknél ugyanezen pontban leírtakkal (5.2.1. alfejezet).

Válaszolnom kell arra az esetlegesen felmerülő kérdésre, hogy a g), a h) és az i) csoportba tartozó elemeket miért nem csak a lassító és a gyorsító tempójelzések közé



vettem fel. A h) csoportba tartozó elemek vannak a legkönnyebb helyzetben a válaszadás szempontjából, hiszen azok esetében teljesen mindegy, hogy milyen tempóban játszunk, nem is kell feltétlenül gyorsítanunk vagy lassítanunk – egy állandó: általunk szabadon választott tempóban maradunk végig. A g) és az i) csoport elemeinek esete kicsit más: itt a darab vagy műrészlet egészét (amire az adott tempójelzés vonatkozik) kell tekintenünk: itt pedig állandó hezitálást vagy félszabadságot tapasztalunk.

A gyorsításra vonatkozó zenei előírásoknál mindössze két olyan terminus akadt, amelyet – szócikkbeli magyarázata okán – mind a konkrét, mind a metaforikus tempójelzések közé besorolhattunk. Az állandó tempóra mutató terminusok esetében, egy külön csoportot kell létrehoznunk, mert sok ilyennel találkozhatunk: *adagio* 'kényelmesen, nyugodtan, lassan, igen lassan'; *molto adagio* 'igen lassan, nagyon lassan, nagyon nyugodtan, az adagiónál is nyugodtabban, lassabban'; *agitato* 'izgatottan, hevesen, szenvedéllyel, mozgalmasan'; *allegro* 'vidáman, gyorsan, frissen'; *allegro con brio* 'élénken, hévvel, hevesen, tüzesen (gyakran gyorsítás értelmű), gyorsan, erőteljes gyorsasággal, élénk, tüzes allegro, élénk gyorsasággal'; *allegro vivace* 'igen gyorsan és élénken, élénk gyorsasággal'; *vivace* 'élénken, gyorsan, mint tempójelzés kb. a. m. allegro, elsődlegesen karaktermegjelölés'; *volante* 'repülve, gyorsan (az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat)'; *affettuoso, affettuosamente* 'megindítóan, érzéssel, érzelmesen, bensőségesen, kifejezéssel, „mérsékelt lassú mozgás, középütt Adagio és Andante között” (H. Chr. Koch 1802)'; *andante, dovolno medlenno* 'lépkedve, lépést járva, lépve, járva, lépegetve, lassan, közepes, higgadt, nyugodt mozgást jelez, amelyet sem gyorsnak, sem lassúnak nem érzünk'; *schrittmässig* 'lépésben, lépésszerűen'; *più andante* 'mozgalmasabban, tehát gyorsabban, mint az andante'; *meno andante* 'kevésbé mozgalmasan, azaz lassabban, mint az andante'; *andantino* 'lépkedve, lassacskán (valaki lassabbnak, valaki gyorsabbnak tartja, mint az andantét)'; *mosso* 'mozgalmasan, élénken'; *grave* 'komoly, súlyos, súlyosan, igen lassan, largo'; *gravemente* 'súlyosan, nagyon lassan'; *vivo* 'elevenen, élénken, gyorsan, mint tempójelzés kb. a. m. allegro, elsődlegesen karaktermegjelölés'; *largo, large* 'szélesen (a leglassúbb tempóra utaló jelzés/megjelölés), lassan'; *larghetto, nye ocseny medlyenno* 'kissé szélesen, lassacskán, largo és andante között álló tempójelzés, az andantinónál valamivel lassúbb tempóra utaló jelzés, a largónál élénkebb tempó, a largótól a könnyedebb, folyamatosabb előadás különbözteti meg'; *larghissimo* 'a lehető

legszélesebben, leglassabban'; *largo assai, largo di molto* 'nagyon lassan, nagyon szélesen'; *vivacissimo* 'legnagyobb gyorsasággal, nagyon gyorsan, nagyon élénken'; *velocissimo, velocissimamente* 'nagyon gyorsan, száguldva, nagyon sebesen'.

Mint ahogy említettem az 5.2. alfejezet elején, a hasonlított egységek halmazát – (j) pontként – csak az állandó tempót jelző terminusoknál veszem fel, hiszen ennek elemei csak itt értelmezhetők.

j) A hasonlított egységek: *tempo ordinario* 'a szokott (előbbi) tempóban, a barokk zenében kb. allegro molto moderato tempót jelöl (Händel gyakran használja), a barokk zenében közepes gyorsaságú (mészkelt allegro jellegű) tempót jelölnek vele (különösen Händel használja ebben az értelemben)'; *tempo di Marcia, tyemp marsa* 'induló ütemben'; *tempo di marcia* 'induló-tempóban'; *alla Marcia, marziale* 'indulószerűen'; *marschmässig* 'indulótempóban, indulószerűen'; *tempo di Minuetto, tempo di menuetto, tyemp menueta* 'menüett-tempóban'; *tempo di Polacca, tempo di polacca, alla Polacca, tyemp polonyeza* 'polonéz tempóban (polonéz-tempóban)'; *tanzmässig, tempo di ballo* 'táncszerűen, tánctempóban'; *walzermässig* 'keringőszerűen'; *Tempo di Valse* 'tyemp valsza'.

Csakúgy, mint a gyorsító és lassító terminusok esetében, itt is láthatjuk, hogy vannak olyan terminusok, melyek egyetlen szóból állnak, de ezekhez kapcsolódhatnak egyéb szavak, melyek fokozzák vagy finomítják az eredeti tempójelzés jelentését, pl. *presto* 'gyors, gyorsan, nagyon gyorsan, sebesen, sietve' és *presto assai, presto molto* 'nagyon gyors', vagy *lento* 'lassan, largo' és *molto lento* 'nagyon lassan, a lentónál is lassabban'.

Mivel a most vizsgált zenei terminusok egy adott tempót határoznak meg vagy írnak körül, egy zenemű meghatározott részére, de akár magára az egész műre is vonatkozhatnak (nem így a gyorsító és lassító kifejezések, melyek a darab játzsása közben irányítják az előadót), ezért nem furcsa, hogy darabok vagy tételek címeként is szerepelhetnek (pl. Sosztakovics 1. zongoraversenyének (op. 35 c-moll) tételcímei: I. Allegro moderato, II. Lento, III. Moderato és IV. Allegro con brio).

Egyes terminusokról nehéz eldönteni, hogy állandó tempóra vonatkoznak-e, vagy esetleg növelik a tempót. Ilyenek például a következők: *delirante, con delirio* 'örjöngve', *furioso, Jarosztno, Nyeisztovo* 'dühvel, dühödten, vadul, hevesen, örülten, örjöngve' vagy *fremebondo* 'felbőszülten, szenvedélytől remegve'. Ezeket korábban

bevettem a gyorsulásra metaforikusan vonatkozó tempójelzések közé, de úgy gondolom, hogy a most tárgyalt kategóriába is beletartozhatnak. Amikor ilyen ambivalenciába ütközünk, akkor kell, hogy eszünkbe jusson, hogy végső soron egy művészeti terület terminusait vesszük számba, és az adott zenei alkotástól, az előadó személyiségétől, pillanatnyi lelkiállapotától és hangulatától függ, hogy miként értelmezi ezeket a nyelvi jeleket.

Van egy másik típusa is azoknak a terminusoknak, melyekről nem lehet eldönteni egyértelműen, melyik tempójelzés-típusba tartoznak. Ilyenek a következők: *allegro assai* 'nagyon gyorsan (jelent gyorsítást, lassítást is)'; *animato*, *voodusevljenno* 'lelkésülten, lelkesen, élénken, megélénkülve'; *risvegliato* 'derűsen, jókedvűen, újjáéledve, feléledve, frissen, felélénkülve, megélénkülve'; *strascicato* 'vonzolva, vontatottan', de *strascinando* 'vonzolva, vontatottan (mind az előadás jellegére, mind a tempójára vonatkozhat), ellassítva'. Tehát egy tempójelzés egyszer lehet lassító és gyorsító is, állandó és gyorsító, de állandó és lassító is – szótártól függően, de olykor egy definíció belül is.

A lassító előírásoknál megállapítottam, hogy vannak köztük olyanok, melyek egyben dinamikai (tehát a hangerőre vonatkozó) jelzések is, ilyen a gyorsító terminusoknál nem volt. Jelen esetben két olyan szót találtam, mely mind a tempóra, mind a dinamikára vonatkozik: *calmo* 'nyugodtan (az előadás jellegére is, tempójára is vonatkozhat), csendesedve' és *placido* 'nyugodtan, csendesen'. (A *placido*-t a metaforikusan a tempóra vonatkozó, állandó tempót jelentő tempójelzések közé vettem fel (c pont), mert a tempójelzések dinamikával való kapcsolatát a hangerő csökkenésére vagy növekedésére vonatkoztattam. Ez az egyetlen olyan tempójelzés, amely egyben állandó dinamikai utasítás is. (A *placido* említésre kerül majd az 5.3.4. alfejezetben is, a tempó és a dinamika összefüggéseinek tárgyalásakor.))

Az állandó tempóra utaló jelzések meghatározásainál feltűnően gyakran történik utalás más tempójelzésekre is: azoknak a segítségével magyarázzák meg az általában ritkábban használtakat (pl. *larghetto*, *nye ocseny medlyenno* 'kissé szélesen, lassacskán, largo és andante között álló tempójelzés, az andantinónál valamivel lassúbb tempóra utaló jelzés, a largónál élénkebb tempó, a largótól a könnyedebb, folyamatosabb előadás különbözteti meg), és olykor szinonimaként megjelölve különböző (persze jellegében hasonló) terminusokat (pl. *zsivo* 'allegro, élénken, gyorsan, vivace'). Ezek az egyéb tempójelzésekre való utalások felkínálják annak a lehetőségét, hogy egy skálán

helyezzük el az állandó tempójelzések egy részét. Darvas szótárában a **tempójelzés** szócikkben (Darvas 1978: 233) találunk erre példát: „**tempójelzés:** az időmérték meghatározása a zeneművekben. A hagyományos *notáció*ban erre olasz szavak szolgálnak; a leggyakrabban előforduló tempójelzések, sorrendben a lelassabbtól a leggyorsabbig: *largo – lento – adagio – andante – andantino – moderato – allegretto – allegro – vivace – presto – prestissimo.*”

### 5.3. A tempójelzések vizsgálatáról általában

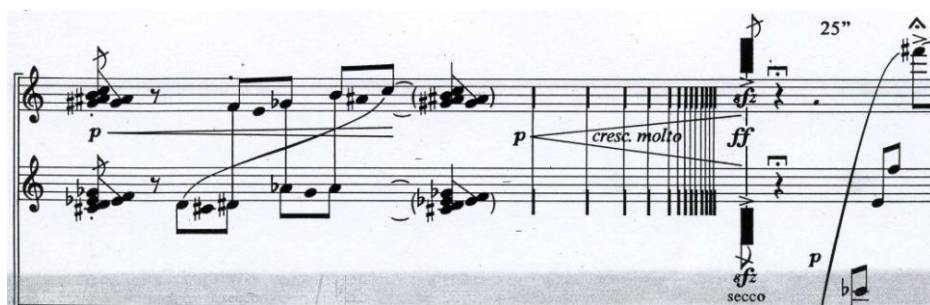
Globalizálódó világunkban egyre nagyobb az igénye annak, hogy a különböző kultúrákból, illetve területekről érkező emberek ugyanúgy meg tudják érteni egymást, mint az azonos kultúrájúak és lakóhelyűek. Az élet valamennyi területén így van ez: legyen szó a szórakoztató iparról (televízió, különféle programok, de ide sorolhatjuk az internetet is, ahol könnyedén felvehetjük a kapcsolatot a világ bármely pontján élőkkel), a különféle tudományterületekről vagy a művészetekről. A szépirodalmi alkotások közvetítésének terhe a fordítók vállát nyomja: nekik meg kell oldaniuk a fogalmi rendszerek különbözőségéből fakadó problémák mellett a kultúrák közötti eltérésekből eredőket is – az adott mű esztétikai értékét, hangulatát, mondanivalóját is szem előtt tartva. A vizuális művészetek közvetítése ütközik talán a legkisebb akadályba, hiszen egy szobrot vagy egy festményt meg kell néznünk, és azt interpretáljuk magunk – értelmezésünket persze befolyásolhatja a mű címe, illetve az is, amit az alkotó mondott róla.

A művészeti ágak közül jelen értekezés a zenét emeli ki. Mondhatnánk, hogy a zenénél is ugyanaz a helyzet, mint a vizuális művészeteknél, de valójában nem. Egy szobor létezik, meg lehet tapintani, mindenki ugyanazt látja, amikor szemlélődik (eltekintünk a megvilágítás minőségétől, valamint a befogadó fiziológiai sajátosságaitól), sőt ebben a tekintetben a versek és regények is közelebb állnak a vizuális művészeti alkotásokhoz, mert egy regény is voltaképp létezik egy formában (itt pedig tekintsünk el a különböző fordításoktól és a mű keletkezésének körülményeitől, pl. ha több változata is készült – vegyük a legegyszerűbb esetet), el lehet olvasni. Még a drámák állnak legközelebb a zenei alkotásokhoz, de azokat is el lehet olvasni – egy zenemű azonban az előadóművészek által válik elérhetővé a hallgató számára. Van ugyan kotta, de hogy abból zene legyen: az az előadók feladata. És hogyan tudjuk felismerni mégis, hogy ugyanarról a darabról van szó? Itt lép be a zenei lexikológia és

terminológia a képbe. Vannak ugyanis egyezményes jelek a kottákban, melyeket a zenészek ugyanúgy értelmeznek. Már a vonalrendszer is ebbe a körbe sorolandó, a hangokkal, szünetjelekkel, kulcsokkal, ütemmutatókkal és előjegyzésekkel, de vannak egyéb zenei terminusok, melyek körülölelik az előbbieket – és ezek nem teljesen azonos értelmezései hozzák létre az eltérő előadásokat. Ilyen zenei terminusok a tempójelzések is: az 5. fejezetben ezeket vizsgáltam.

A vizsgálat a nyelvi jelekkel kifejezett terminusokra koncentrált, de ízelítőként álljon itt néhány szimbólum is, előre jelezve azt az irányt, melyben folytattam, bővítettem a zenei terminusok vizsgálatát (bővebben ld. Bérces 2009a, 2009b, illetve 7. és 8. fejezet).

A példák, melyeket kiválasztottam, kortárs művekből valók, és az iménti vizsgálat tárgyát képező tempójelzésekhez kapcsolódnak. Az 5.6. ábrán egy kubai zeneszerző, Harold Gramatges *Movil I* című zongoraművéből láthatunk egy részletet: a tempó növekedését a hangjegyek egyre sűrűbbé válása mutatja.



5.6. ábra Gyorsító tempójelzés: a hangjegyek egyre sűrűbbé válása

A következő kotta (5.7. ábra) kétféle módon is rámutat a tempó növelésére, illetve csökkentésére: egyrészt – mint ahogy azt az 5.6. ábrán már láthattuk – a gyorsítást a hangjegyek sűrűsödése jelzi, míg a lassítást értelemszerűen annak ellentéte, a hangjegyek ritkulása mutatja. A másik mód pedig a hangjegyszáraknál mutatkozik: ha azok szétnyílnak, akkor növelnünk kell a tempót, ha visszazáródnak, akkor csökkenteni.



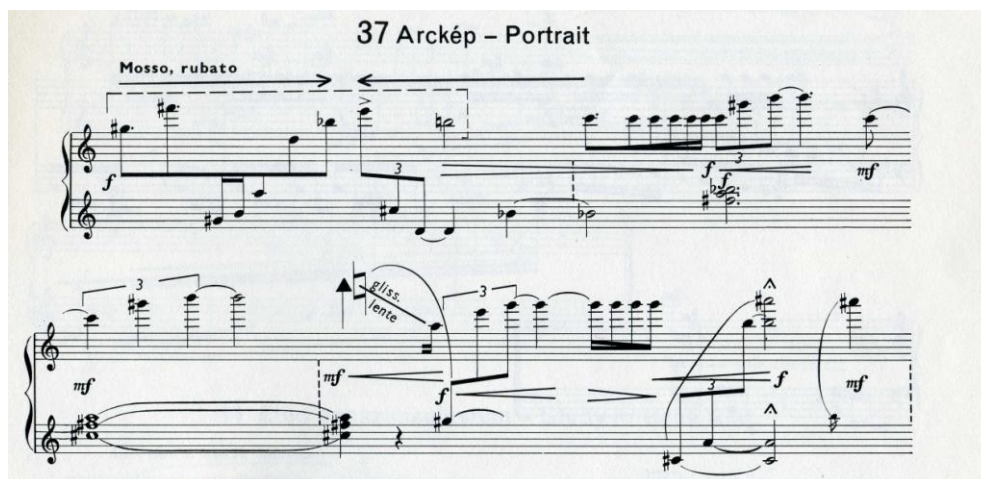
5.7. ábra Tempójelzés: a hangjegyszárak szétnyílása és visszazáródása

Az 5.8. ábrán egy újabb jelet (jelpárt) találhatunk: az előre (jobbra) mutató nyíl a tempó növelésére, a hátra (balra) mutató pedig a tempó mérséklésére utal.



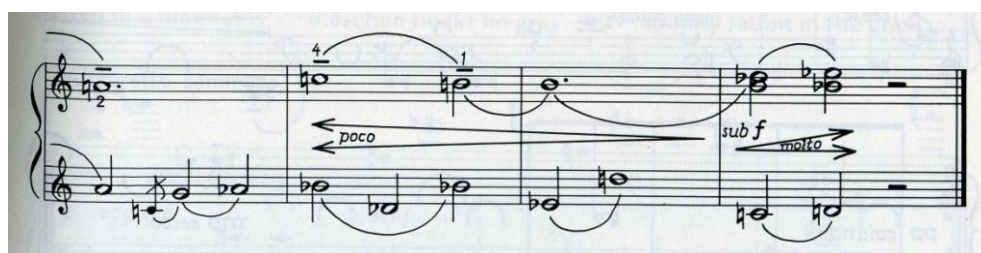
5.8. ábra Tempójelzés: jobbra, illetve balra mutató nyilak

Az 5.9. ábrán is megtaláljuk az iménti nyilakat – ugyanabban a jelentésben. Régóta használatos, közhírt szimbólum a hangerő növelésére, illetve csökkentésére utaló szimbólum, a szétnyíló, illetve összezáruló vonalak („kacsacsőrök”), melyekkel mindkét sorban találkozhatunk.



5.9. ábra Tempójelzés: jobbra, illetve balra mutató nyilak; dinamikai jelzés: szétnyíló, illetve összezáruló vonalak

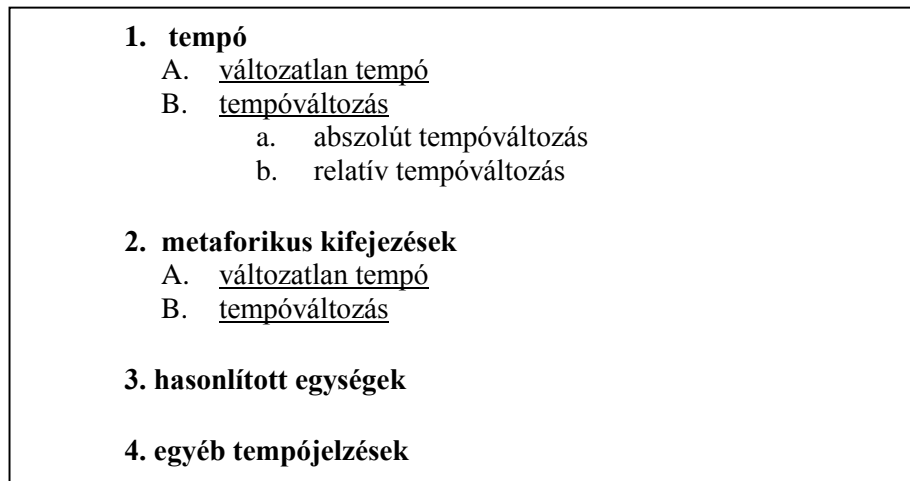
A már többször bemutatott, a tempó növelésére vagy csökkentésére használatos nyilak, valamint az 5.9. ábrán is látható, gyakorta használatos „kacsacsőr” kombinációjára is akad példa (5.10. ábra).



5.10. ábra Tempójelzés és dinamikai jelzés: a nyilak és a szétnyíló, illetve összezáruló vonalak kombinációja

### 5.3.1. A nyelvi tempójelzések vizsgálatáról

A nyelvi tempójelzések vizsgálatakor a releváns helyen (5.1.4.7. alfejezet) bemutatott klasszifikálási rendszert használtam. Most idézzük fel azt táblázatos formában (5. 11. ábra).



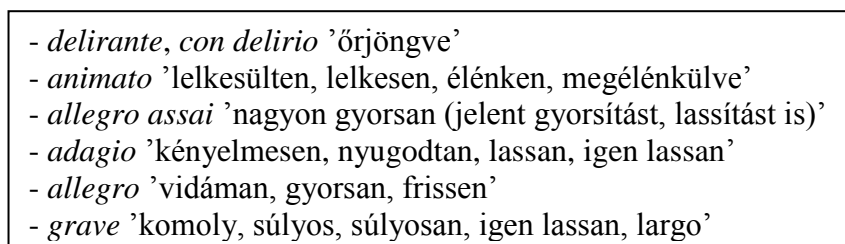
5.11. ábra A tempójelzések jelentés alapján történő csoportosítása

Ezeket a tempójelzéstípusokat feleltettem meg a tempójelzések legalapvetőbb három kategóriájának: a lassításra (5.2.1. alfejezet), a gyorsításra (5.2.2. alfejezet), valamint az állandó tempóra (5.2.3. alfejezet) vonatkozó tempójelzéseknek.

### 5.3.2. Problémák

Az eredmények ismertetése során már többször említettem, hogy noha egyszerűnek tűnhet a tempójelzések elhelyezése a fenti rendszerben (az esetek túlnyomó részében valóban könnyű is volt a dolgom), de akadtak problémák is. Említettem, hogy egyrészt annak ellenére, hogy úgy tűnhet — és nem csupán a zenészek, hanem a laikusok (vagy kvázi-laikusok) számára —, hogy a tempójelzések rendszere tiszta, világos, rendezett, a helyzet egészen más; másrészt kevés olyan zenész akad, aki tisztában lenne valamennyi tempójelzéssel.

Problémát jelentett az is, hogy vannak olyan tempójelzések, melyek egyszerre több csoportba is beletartoznak vagy beletartozhatnak a szótári definíciók alapján. Erre mutatok néhány példát a következő (5.12.) ábrán.



5.12. ábra Egyszerre több csoportba tartozó tempójelzések



Az első szópár besorolható mind az állandó tempóra vonatkozó, mind pedig a gyorsító terminusok közé, hiszen lehet őtjöngeni akár *egy* – de semmiképpen sem lassú – tempóban, de úgy is, hogy növeljük a tempót. Az *animato* tartozhat az állandó tempóra vonatkozó zenei kifejezések közé is (a 'lelkesülten, lelkesen, élénken' fordítás erre utal), de jelenthet gyorsítást is ('megélénkülve'). Az *allegro assai* terminus magáért beszél: láthatjuk a zárójelben, hogy jelenthet gyorsítást és lassítást is, a zárójelen kívüli rész ('nagyon gyorsan') alapján azonban inkább a változatlan tempóra vonatkozó kifejezések közé sorolnánk.

A következő három terminus felfogható konkrétan a tempóra vonatkozóként is, de mondhatjuk rájuk azt is, hogy metaforikusak. Az *adagio* metaforikus, ha „kényelmesen”-t vagy „nyugodtan”-t mondunk rá, de konkrét, ha „lassan”-nak vagy „igen lassan”-nak fordítjuk. Az *allegro* metaforikus, ha a „vidám” vagy a „frissen” jelentését vesszük, de konkrétan a tempóra utaló, ha egyszerűen „gyorsan”-nak tekintjük. A *grave* első három meghatározása ('komoly, súlyos, súlyosan') alapján metaforikus jelzés, de ha „igen lassan”-t mondunk rá, akkor rendszerünk első csoportjába tartozik.

Vannak olyan zenei előírások is, amelyekről önmagában nem lehet eldönteni, hogy tempójelzések-e, ezeket csak az 5.2.2. alfejezet végén említettem meg, de nem vettem fel őket a tempójelzések közé: *accreciuto*, *accroissant*, *increasing*, *repentement*, *improvisamente*, *verdoppeln* (A szótári definíciók az említett fejezet végén olvashatók.).

### 5.3.3. A tempójelzések szinonimitásáról

A *gravénál* láthattuk, hogy azt egy másik zenei kifejezéssel, a *largo*val is értelmezik szótárak. Sok ilyen, tempójelzések közötti utalással találkozhatunk a szótárakban (ld. még 5.2.3. alfejezet) – ez voltaképp azt jelenti, hogy az érintett terminusok szinonimaként vannak kezelve ezekben a munkákban. (Nem ismeretlen, hogy a szaknyelvekben léteznek szinonimák – erre Arntz et al. (2009) is felhívja a figyelmet, és úgy határozza meg, hogy szinonímia akkor fordul elő, ha ugyanahhoz a fogalomhoz több megnevezés tartozik, és ezek felcserélhetők egymással; Czékmán (2010) pedig a matematikai terminusok vizsgálata során mutatta ki a szinonimákat.)

Nézzünk meg egy példát, melyben viszont nem a szótárak, hanem a kotta mutat két lexémát egyenértékűnek.

Az *accelerando* a következő módokon van definiálva a négy, általam vizsgált szótárban: 'gyorsítva, fokozatosan gyorsulva', a *stringendo* pedig így: 'a tempót szorítva sietve, gyorsítva, gyorsulva, egyre gyorsulva, egyre sebesebben, torlódó irammal, siettetve, azaz fokozatosan gyorsítva' – vagyis a két terminus jelentése hasonló, de nincsen a szócikkekben utalás egyiknél sem a másikra, vagyis a szótárak e két tempójelzést nem tekintik egyértelmű szinonimának. Az 5.13. ábra *Bergson* (é.n.) egy darabja klarinétra és zongorára való átíratának egy részletét mutatja. Láthatjuk, hogy a gyorsításra való utasítás a zongoránál (alsó két sor) a *stringendo*, míg a klarinét szólamában (legfelső sor) az *accelerando* terminussal van jelezve, tehát a két terminust a szerző azonosnak tekinti.



5.13. ábra Tempójelzések szinonimitása

Az imént elmondottak megmutatják a vizsgálatok kibővítésének egy újabb útját – a fentebb már említett irány, a szimbólumokkal jelölt terminusok áttekintése mellett (ld. Bérces 2009a, 2009b, illetve a 7. és a 8. fejezet) –, jelesül a kottákban használt zenei előírások rendszerbe foglalását, és összehasonlítását a szótárakban találtakkal.

#### 5.3.4. A tempó és a dinamika összefüggése

A tempójelzések vizsgálati lehetőségeinek bemutatásakor (5.1. alfejezet) és a konkrét terminusok leírásakor (5.2.1., 5.2.2., és 5.2.3. alfejezetek) is említettem, valamint a tempójelzések fogalmi összefüggési rendszerét bemutató terminológiai fán (5.4. ábra) is láttuk, hogy a zenei tempójelzések terminológiai rendszere és a zenében használt dinamikai (hangerővel kapcsolatos) előírások terminológiai rendszere között

kapcsolat van: akad néhány tempójelzés, mely nem egyszerűen csak az előadás sebességét szabályozza, hanem egyben dinamikai előírás is. Ezeket a terminusokat a 5.14. ábrán mutatom be.

<b>Tempó→</b> <b>Dinamika↓</b>	Változatlan	Gyorsítás	Lassítás
Változatlan	<i>Placido</i>	-	-
Hangosítás	-	-	<i>Allargando</i> <i>slargando...</i>
Halkítás	<i>Calmo</i>	-	<i>Deficiendo</i>

5.14. ábra Tempó és dinamika – a két rendszer kapcsolódási pontjai

A három oszlop a háromfajta tempójelzést mutatja: a változatlan tempóra vonatkozó, a gyorsító és a lassító tempójelzéseket; vízszintesen, a sorokban pedig a dinamikai előírásokat látjuk: vannak változatlan hangerőre vonatkozó zenei terminusok, olyanok, amelyek a hangerő mérséklésére vonatkoznak, és olyanok, amelyek dinamikai fokozást írnak elő.

Ami elsőre szembetűnik, az az, hogy nincs olyan gyorsító tempójelzés, amely egyben dinamikai előírás is lenne (Itt hangsúlyoznom kell, hogy csak a nyelvi jelekkel kifejezett terminusokról teszek állítást, mert ha nem tenném, akkor előző mondatomat már az 5.10. ábrán látott jelzés is megcáfolná.), de – mint ahogy azt már az 5.2.2. alfejezetben az f pontnál megemlítettem – a metaforikusan a tempóra vonatkozó, gyorsító tempójelzések bármelyike járhat a hangerő növekedésével, éppen metaforikus jellege miatt.

Az állandó tempóra vonatkozó tempójelzések között egy olyan van, amelyik egyben változatlan dinamikára vonatkozó jelzés is, ez a *placido* 'nyugodtan, csendes'; és egy olyan, amelyik halkítást is jelent, ez pedig a *calmo* 'nyugodtan, csendesedve'. Hangosító terminust itt nem találunk.

Végül a lassító kifejezéseket tekintem át. Látható, hogy nem találunk olyan lassító kifejezést, amely egyben változatlan hangerőre vonatkozó utasítás is lenne. Lassító és hangosító zenei terminus az *allargando*, a *slargando*, valamint a táblázatban

nem szereplő, de a szótárak által tartalmazott *slargandosi* és *raszsirjaja* 'lelassulva, ellassulva, elszélesedve, gyakran hangosabban is, lassuló, szélesedő tempóban'. Egy terminusunk maradt még, a lassító és halkító *deficiendo*.

Az 5. fejezetben bemutattam egy látszólag egyszerűnek tűnő fogalomkörbe, a tempójelzések közé sorolható zenei terminusok rendszerét, fogalmi oldalról történő (onomasziológiai) vizsgálattal. Rávilágítottam arra, hogy nem is olyan egyszerű csoportosítani a tempójelzéseket; sőt az sem állapítható meg sokszor biztosan, hogy mi számít tempójelzésnek (a metaforikus terminusok közül többet nem feltétlenül kell ide sorolnunk). Ráműtattam arra is, hogy a zenei tempójelzések terminológiai rendszere kapcsolatban áll a zene dinamikai rendszerével; mindezek mellett pedig kijelöltem a vizsgálatok két következő irányát: a szimbólumokkal kifejezett zenei terminusok vizsgálatát (ld. 7. és 8. fejezet), valamint a kottákban található jelzések és a szótári definíciók összehasonlító elemzését, amelynek megvalósítását tervezem a jövőben.

## 6. A zongoraalkatrészek elnevezéseinek vizsgálata

Az 5. fejezetben a nyelvi jelekkel megadott zenei tempójelzéseket vizsgáltam terminológiai szempontból. Jelen fejezetben a zongorát alkotó elemek elnevezéseinek funkcionális-szemantikai és lexikális-morfológiai vizsgálatára kerül sor, egy korábbi, gyógynövénynevekre alkalmazott rendszer (Vörös 2008) módosított változatának felhasználásával.

Ebben a fejezetben – csakúgy, mint az 5. fejezetben – szintén peirce-i (Peirce 2004, eredeti: 1975, 1932) értelemben vett szimbólumokat vizsgállok: nyelvi jeleket. Jelen vizsgálatban a hangszerészet területéről vett terminusokat tekintek át, egy hangszer, a zongora alkatrészeinek elnevezéseit vizsgálom. Azzal, hogy egy körülhatárolható terület terminusait elemzem, kirajzolódik az azok között meglévő nyelvészeti (lexikális-morfológiai és funkcionális-szemantikai) kapcsolat, amiből pedig – helyesen megalkotott terminusok esetén – az alkatrészek közötti fogalomalapú kapcsolatra is következtetni lehet, tehát a zenei terminológiai rendszer egy újabb szeletét lehet feltérképezni ezzel a vizsgálattal.

Gát Józsefnek (1964) a zongora történetéről szóló könyve elavult elnevezéseket tartalmaz, így – későbbi magyar szakirodalom hiányában – a John-Paul Williams, angol hangszerész könyvében (Williams 2003) található alkatrésztérminusokat vizsgáltam. Mivel ez a könyv fordítás, így a zenei helyesírás területéhez is adalékul szolgál a jelen fejezetben ismertető vizsgálat, hiszen nem magyar nyelvű nyelvi terminusok „magyarításához”, fordításához elengedhetetlen mind a zenei helyesírási szokások, mind a magyar helyesírás szabályainak ismerete.

A 2.3. alfejezetben említettem, hogy egy valóban helytálló terminus megalkotásához mind dologismeret, mind nyelvészeti ismeret szükséges, hogy az adott terminus be tudjon illeszkedni egyrészt a tudomány vagy szakma – esetünkben a hangszerészet – terminológiai rendszerébe, másrészt idomuljon a magyar nyelv hangtani, morfológiai és szintaktikai adottságaihoz. John-Paul Williams könyvét Forgács Eszter és Mácsai János fordította. Mind a ketten zenészek, Mácsai híres

zenetörténész, zenekritikus és hangszerész, tehát a fordításhoz szükséges szakmai kompetencia adott volt a fordítás elkészítéséhez. Ahhoz, hogy a lefordított terminusokat helyesírás szempontjából értékelhessük, be kell őket mutatni. Ezt teszem meg a következő vizsgálatban, utána pedig értékelni fogom a fordítást ortográfiai szempontból.

### **6.1. A vizsgálat korpuszának kiválasztása**

A vizsgálatba a zongora alkatrészeinek elnevezéseit vontam bele. E hangszer megválasztásának háttérében elsősorban az áll, hogy a zongora (annak nem digitális változatáról beszélek) rengeteg alkotórésze, legyen az bármilyen kicsi, külön névvel rendelkezik (kb. 150 alkotórész-elnevezést találtam Williams (2003) munkájának segítségével), és így ennek a hangszernek a részeire vonatkozó elnevezések jó alapot szolgáltathatnak egy részletekbe menő vizsgálathoz. A Williams könyvében található alkatrész-elnevezéseket tekintetem át és osztályoztam az alább megadott szempontok szerint.

A *zongora* szót tág értelemben használom: értem alatta ugyanis mind a szárnyzongorát, mind a pianínót. Azért lehetséges ez az általánosítás, mert a két hangszerben a mechanika „alkatrészeinek funkciója (és elnevezése is) legtöbbször megegyezik” (Williams 2003: 54). Egy különbség van: a gyors egymásutánban következő egyazon hangok megszólaltatására, a repetíció felgyorsítására a szárnyzongorában egy külön alkatrészt használnak, amely azonban nincs meg a pianínóban: a *repetíciós emelőtagot*, más néven „*híd*”-at.

### **6.2. A zongorát alkotó elemek elnevezéseinek vizsgálata**

A zongorát alkotó elemek elnevezéseinek vizsgálatához Vörös Éva gyógynövénynévrendszert hívtam segítségül (Vörös 2008). E rendszer egyrészt a növénynevek szerkezetét elemzi (funkcionális-szemantikai és lexikális-morfológiai elemzés), másrészt a nevek etimológiájával is foglalkozik. Az ebben a fejezetben bemutatásra kerülő vizsgálat elsősorban a zongoraalkatrészek elnevezéseinek szerkezeti elemzését tűzte ki célul: előbb azok funkcionális-szemantikai elemzésére kerül sor, ezután a névrészek és névelemek alapján történő klasszifikáció következik, melyet egy morfológiai elemzés követ. Zárásképpen szót ejtek néhány zongoraalkatrész

elnevezésének történeti változásáról, valamint felvázolom az elnevezéseknek a deiktikus és az intrinzikus nézőponttal való kapcsolatát.

### 6.2.1. *Funkcionális-szemantikai vizsgálat*

A zongoraalkatrész-nevek funkcionális-szemantikai vizsgálatához szükségünk van a *funkcionális névrész* fogalmának meghatározására. Funkcionális névrész a név „hangsorának minden olyan egysége, amely a névkeletkezés szituációjában a megjelölt denotátummal kapcsolatos bármiféle szemantikai jegyet kifejez (...) A névrészek névelemekből (lexémák és toldalékmorfémák) állnak” (Vörös 2008: 18), ez az alapja a lexikális-morfológiai vizsgálatnak.

A gyógynövények funkcionális-szemantikai elemzésében funkció lehet a növény fajtája (amikor az adott névrész tájékoztat a növény fajtájáról), előfordulási helye (pl. mezei sülyfű), valamilyen speciális ideje, életmódja, hatása (pl. bolondítófű), felhasználása stb. (i.m: 18–22).

A zongoraalkatrészeknél a következő funkciókat különítettem el.

#### **1. Rendeltetés**

#### **2. Hely**

- a. *viszonylagos*
- b. *konkrét*
- c. *metonimikus*

#### **3. Tulajdonság**

- a. *anyag*
- b. *alak*
- c. *méret*
- d. *mozgás*

Hangsúlyozom egyrészt, hogy a fenti funkciók egy *lehetséges* felosztási mintát jelentenek: elképzelhetőnek tartom ezen elnevezéseknek másféle funkciókban való elrendezését is, az elemzés elméleti háttérének megtartásával; másrészt megjegyzem, hogy az egyes elnevezések több csoportba is tartozhatnak, csakúgy, mint ahogy – egy

másfajta, onomasziológiai megközelítésben – a terminológiai fákban több helyütt is megjelenhet ugyanazon terminus (ld. pl. az 5. fejezet vizsgálata).

A funkciók első csoportjába azok az elnevezések (terminusok) tartoznak, amelyek arról nyújtanak információt, hogy az adott alkatrésznek mi a rendeltetése, milyen fajta munkát lát el a hangszer működésében. Ebbe a csoportba tartozik a *hangolótőke*, a *billentyűfedél*, a *zárléc*, a *kottatartó* vagy a *tetőkitámasztó*. A *hangolótőke* a zongora hangolásánál kerül előtérbe; a *billentyűfedél* rendeltetése lefedés, betakarás, eltakarás; az említett további három elem pedig záró, tartó, illetve támasztó funkcióval rendelkezik. A csoport többi tagja: *mechanika*, *zongoramechanika*, *zongoratest*, *burkolat*, *gerendázat*, *rezonánslap*, *stég*, *felső tető*, *oldalfal*, *játékasztal-oldal*, *oldalfal*, *konzol*, *konzoltartó*, *zárléc*, *hosszú oldal*, *hajlított oldal*, *rövid oldal*, *nagytető*, *kistető*, *tetőkitámasztó*, *kis kitámasztó*, *láb*, *bal láb*, *jobb láb*, *hátsó láb*, *pedálkitámasztó*, *kottatartó keret*, *hangolószög*, *hátsó duplexláb*, *elülső duplexláb*, *húrkiakasztó szög*, *kiakasztó lap*, *kiakasztó keret*, *öntvényperem*, *hátsó öntvényperem*, *húrhatároló láb*, *stégszög*, *hangolószögek helye*, *a basszusstég helye*, *öntvénymeresztő*, *mechanikabak*, *mechanikatartó bak*, *meckanikabak-tartócsavar*, *bakrögzítő csavar*, *tompítófej*, *tompítószűz*, *tompítóbaba*, *tompítószár*, *tompítószár-kapszli*, *tompító-kapszli*, *tompítóglied-kapszli*, *tompítóemelőtag-kapszli*, *tompító-ütközőléc*, *tompító-vezetőléc*, *tompító-gerinléc*, *tompító-léc-emelőkar*, *tompító-emelőléc*, *tompítótag*, *tompító-emelőtag*, *tompítóglied*, *tompítórugó*, *tompító-állítócsavar*, *tompítókanál*, *tompító-emelőkanál*, *fékező*, *fékező-ellendarab*, *fékezőfej*, *fékezőszár*, *lökőnyelv*, *lökőnyelv-ütközőpárna*, *lökőnyelv-ütközőléc*, *lökőnyelvállító csavar*, *lökőnyelvállító baba*, *lökőnyelvállító ütközőkanál*, *lökőnyelvkapszli*, *zengetőpedál-emelőkar*, *kiváltásállító csavar*, *kiváltásállító baba*, *húzószalag*, *húzószalag-akasztószár*, *emelőtagkapszli*, *pianínó-emelőtag*, *zongora-emelőtag*, *zongoragliednyereg*, *zongoraemelőtag-nyereg*, *zongoraemelőtag-nyeregfilc*, *nyomófilckarika*, *pianínóglied-nyereg*, *kehely*, *középső vezetőszög*, *billentyűborítás*, *feketebillentyű-borítás*, *fehérbillentyű-borítás*, *elülső billentyűbélelés*, *elülső vezetőszög*, *középső vezetőszög*, *kalapácsnyél*, *zongorakalapácsnyél*, *kiváltóbaba*, *kiváltóbabaléc*, *kieséscsavar*, *híd*, *hidállító csavar*, *ismétlőrugó*, *prolongációs emelőrúd*, *prolongációs emelőcső*.

A második csoportba tartozó elnevezések arról tájékoztatnak, hogy azok a hangszer melyik területén helyezkednek el. Ez a hely lehet viszonylagos (*felső előlap*, *oldalfal*, *alsó előlap*, *hátsó rész*, *előléc*, *felső tető*, *elülső duplex*, *hátsó duplex*, *elülső*



*duplexláb, hátsó duplexláb, hátsó öntvényperem, felső gerincléc, alsó gerincléc, alsó mechanika-gerincléc, középső vezetősög, elülső vezetősög, billentyűelőlap, elülső billentyűbélelés, klaviatúrákeret-elülsőléc, klaviatúrákeret-hátsóléc, jobb láb, bal láb, hátsó láb, bal pedál, jobb pedál, középső pedál); konkrét, amikor pontosan meg van határozva, hogy a zongora mely részéhez közel helyezkedik el az adott elem (játékasztal-oldalfal, klaviatúrapakni, tetőkitámasztó, pedállíra, pedálkitámasztó, billentyűfedél, konzoltartó, kottatartó, lábvég, lábfej, kottatartókeret, kottatartólap, hátsó duplexláb, elülső duplexláb, húrkiakasztó szög, öntvényperem, hátsó öntvényperem, húrgyűrű, hangolósöglyük, húrnyomóléc, húrhatároló láb, stégszög, hangolósögek helye, öntvénymerevítő, öntvénynyílás, öntvényrögztőcsavar-lyuk, gerendaösszekötőcsavar-lyuk, a basszusstég helye, kalapácsfej, kalapácsnyél, fejpárnaléc, diórugó, fékező-ellendarab, fékezőfej, tompító-emelőkanál, tompítóglied, tompítógliedkapszli, tompító-emelőtag, tompítóemelőtag-kapszli, tompító-ütközőléc, tompítószűly, tompító-léc-emelőkar, tompító-emelőléc, tompítógerincléc, tompító-kapszli, tompítószárkapszli, dió-kapszli, lökönyelv-ütközőpárna, lökönyelv-ütközőléc, lökönyelvállító csavar, fékezőszár, zengetőpedál-emelőkar, tompító-állítócsavar, gliedkapszli, emelőtagkapszli, lökönyelvkapszli, pianínóglied, pianínó-emelőtag, pianínóglied-nyereg, billentyűborítás, fehérbillentyű-borítás, feketebillentyű-borítás, billentyűelőlap, elülső billentyűbélelés, klaviatúrákeret-elülsőléc, klaviatúrákeret-hátsóléc, kalapácsnyél, zongorakalapács-nyél, kalapácsnyélkapszli, kalapácsnyél-gerincléc, kiváltóbabaléc, mechanikatartó bak, lökönyelvállító baba, lökönyelvállító ütközőkanál, híd, hídállító csavar, zongoraglied, zongora-emelőtag, zongoragliednyereg, zongoraemelőtag-nyereg, zongoraglied-nyeregfilc, zongoraemelőtag-nyeregfilc, fejpárnafilc); vagy metonimikus (körömléc). A metonímia hagyományos értelmezésben érintkezésen, ok-okozati, idő- vagy térbeli kapcsolaton alapuló névátvitel: a körömléc a körmökhöz, az ujjakhoz, a zongorajátékos kezéhez van közel, a billentyűk végében. A metonímia kognitív nyelvészeti megközelítésben – csakúgy, mint a metafora – fogalmi természetű, a fogalmi metonímiák megtestesítői metonimikus nyelvi kifejezések. Ebben az értelmezésben az általam hozott példa (a *körömléc*) A RÉSZ AZ EGÉSZ HELYETT típusú metonímiák közé sorolható (Kövecses 2005: 149).*

Egy alkatrész elnevezése magán hordhatja annak valamilyen tulajdonságát. Jelezheti anyagát (pl. *vasöntvény, fagyűrű, zongoraglied-nyeregfilc, zongoraemelőtag-nyeregfilc, nyomófilckarika, fejpárnafilc*), alakját (pl. *mancs, szárnyzongora, hajlított*

*oldal, pedállíra, hangolászög, rezonánslap, felső előlap, alsó előlap, pedál, jobb pedál, bal pedál, középső pedál, zárlec, körömléc, láb, jobb láb, bal láb, hátsó láb, kottatartólap, húrkiakasztó szög, kiakasztólap, húrgyűrű, fagyűrű, hangolászöglyük, húrnyomóléc, húrhatároló láb, stégszög, öntvénynyílás, öntvényrögztítőcsavar-lyuk, gerendaösszekötőcsavar-lyuk, mechanikatartó bak, mechanikabak-tartócsavar, bakrögztítő csavar, tompítószár, tompító-ütközőléc, kalapácsnyél, fejpárnaléc, felső gerincléc, tompítórugó, diórugó, lökőnyelv-ütközőléc, lökőnyelvallító csavar, fékezőszár, zengetőpedál-emelőkar, tompító-állítócsavar, alsó gerincléc, alsó mechanika-gerincléc, lökőnyelv, kiváltásállító csavar, húzószalag, húzószalag-akasztószár, tompítókanál, spirálrugó, pilótacsavar, kehely, elülső vezetősög, középső vezetősög, mérlegléc, billentyűelőlap, klaviatúrameret-elülsőléc, klaviatúrameret-hátsóléc, nyomófilckarika, kalapácsnyél-gerincléc, kiváltóbabaléc, lökőnyelv, kieséscsavar, lökőnyelvallító csavar, lökőnyelvallító ütközőkanál, hidállító csavar, ismétlőrugó, kalapácsnyél, zongorakalapács-nyél, tompító-vezetőléc, tompító-emelőkanál, tompítóléc-emelőkar, tompító-emelőléc, tompító-gerincléc, prolongációs emelőrud, prolongációs emelőcső), méretét (pl. hosszú oldal, rövid oldal, nagytető, kistető, kis kitámasztó) vagy mozgását (pl. billentyűzet, görgő, pedál, jobb pedál, bal pedál, középső pedál).*

A zongoraalkatrész-nevek állhatnak egy vagy több részből, azaz a nevekben egy vagy több funkció is kifejeződhet, attól függően, hogy a denotátumról egy vagy több dolgot mondanak el – ezek a névelemek számával kombinálódva a következő csoportokat eredményezték a vizsgálatban: 1. egyrészes és egyelemű nevek, 2. egyrészes, de többelemű nevek és 3. többrészes nevek.

Az első csoportba egyszerű tőszavak vagy toldalékkal ellátott szavak tartoznak, bennük egyetlen funkció jelenik meg. Ilyenek a következők: *mechanika, láb, klaviatúra, görgő, stég, dió, kehely* stb. A második csoport tagjai szintén egyetlen funkciót jelölnek, de több elemből állnak, összetett szavak (*hangolótőke, klaviatúrapakni* stb.). A többrészes nevek több funkciót megmutató összetett szavak vagy jelzős kifejezések: *bal pedál, szárnyzongora, húrgyűrű, zengetőpedál-emelőkar, lökőnyelv-ütközőpárna, nyomófilckarika* stb.

## 6.2.2. Morfológiai vizsgálat

A morfológiai vizsgálatban a zongoraalkatrész-elnevezéseket alaktani oldalról közelítem meg. Már a funkcionális-szemantikai vizsgálatban is utaltam egyszerű és összetett szavakra, de az elemzés ezen része ott pusztán segítséget nyújtott a névrészek csoportosításához. Az alaktani elemzés a következő csoportokat sorakoztatja fel:

### 1. Egyszerű szavak

- a. *tőszavak*
- b. *képzővel ellátott szavak*

### 2. Alárendelő szerkezetek

- a. *birtokos*
- b. *jelzős*
- c. *tárgyas*
- d. *határozós*
- e. *kombinált*

### 3. Egyéb

Az egyszerű tőszavak közé olyan zongoraalkatrész-elnevezések tartoznak, mint pl. a *mechanika*, a *stég*, a *mancs*, a *konzol*, a *pedál*, a *görgő*, a *láb*, a *dübli*, az *agráf*, a *kehely*, a *híd*, a *rollni* vagy a *dió*. Képzővel ellátott elnevezések a *billentyűzet*, a *burkolat*, az *öntvény*, az *öntvénymerevítő*, a *tompító*, a *fékező* vagy a *gerendázat*. Az alárendelő szerkezetek csoportja öt alcsoportra oszlik. Birtokos szerkezetű elnevezések: *zongoratest*, *zongoramechanika*, *billentyűfedél*, *lábvég*, *lábfej*, *stégszög*, *kalapácsnyél*, *zongorakalapács-nyél*, *kalapácsnyélkapszli*, *öntvénynyílás*, *mechanikabak*, *kalapácsfej*, *diórugó*, *fékezőfej*, *fékezőszár*, *tompítófej*, *tompítóbaba*, *tompítószár*, *tompítókanál*, *tompító kapszli*, *tompítószárkapszli*, *diókapszli*, *zongorag lied*, *zongorag liednyereg*, *pianínógl ied*, *pianínógl ied-nyereg*, *billentyűborítás*, *tompítórugó*, *gl iedkapszli*, *spirálrugó*, *tompító súly*; jelzős szerkezetűek: *hangolótőke*, *vasöntvény*, *felső tető*, *felső előlap*, *alsó előlap*, *oldalfal*, *hosszú oldal*, *hátsó rész*, *hajlított oldal*, *rövid oldal*, *nagytető*, *kistető*, *kis kitámasztó*, *előléc*, *zárléc*, *hangolós zög*, *fagyűrű*, *kiakasztó lap*, *basszusstég*, *emelőtag*, *rezonáns lap*, *jobb pedál*, *bal pedál*, *középső pedál*, *jobb láb*, *bal láb*, *hátsó láb*, *elülső duplex*, *hátsó duplex*, *kiakasztó keret*, *tompító tag*, *tompító gl ied*, *lökőnyelv*, *húzószalag*, *középső vezetős zög*, *elülső vezetős zög*, *kiváltóbaba*, *ismétlőrugó*,

*prolongációs emelőrud, prolongációs emelőcső; tárgyasak: konzoltartó, kottatartó, tetőkitámasztó, pedálkitámasztó, öntvénymeresztő; határozósak: körömléc, klaviatúrapakni, szárnyzongora, pedállira, húrgyűrű, kieséscsavar; végül kombináltak: pl. húrnyomóléc, húrhatároló láb, húrkiakasztó szög, húrvezető lyuk, bakrögztítő csavar (tárgyas + jelzős); pl. elülső öntvényperem, hátsó öntvényperem, hangolószöglyuk (birtokos + jelzős); pl. öntvényrögztítőcsavar-lyuk, gerendaösszekötőcsavar-lyuk, mechanikabak-tartócsavar (tárgyas + jelzős + birtokos). A kombináltak alcsoportjába tartoznak még: fejpárnaléc, fejpárnafilc, tompítófej, tompítóbaba, tompítószár, tompító-ütközőléc, tompító-emelőléc, tompítógliechkapszli, tompítóemelőtag-kapszli, tompítógerincléc, tompító-vezetőléc, tompító-léc-emelőkar, tompító-emelőkanál, tompító-emelőtag, tompítótag, tompítórugó, tompító-állítócsavar, játékasztal-oldalfal, kottatartó keret, kottatartólap, elülső duplexláb, hátsó duplexláb, hangolószögek helye, a basszusstég helye, felső gerincléc, alsó gerincléc, alsó mechanika-gerincléc, fékező-ellendarab, lökönyelv-ütközőpárna, lökönyelv-ütközőléc, lökönyelvkapszli, lökönyelvállító csavar, zengetőpedál-emelőkar, kiváltásállító csavar, kiváltásállító baba, húzószalag-akasztószár, emelőtagkapszli, fehérbillentyű-borítás, feketebillentyű-borítás, billentyűelőlap, elülső billentyűbélelés, klaviatúrameret-elülsőléc, klaviatúrameret-hátsóléc, kalapácsnyél-gerincléc, kiváltóbabaléc, mechanikatartó bak, lökönyelvállító baba, lökönyelvállító ütközőkanál, hidállító csavar, zongora-emelőtag, zongoraemelőtag-nyereg, zongoragliech-nyeregfilc, zongoraemelőtag-nyeregfilc.*

A harmadik –„egyéb” – csoportba azok az elnevezések tartoznak, amelyekről nem dönthető el egyértelműen, hogy melyik fenti csoportba soroljuk őket. Ilyen a *kapitaszter (capo d'astro)*, amely attól függően, hogy az eredeti jelentését belelátjuk-e a szóba, lehet birtokos összetétel vagy egyszerű szó; de ide sorolhatjuk akár a *kapszlit*, a *düblit* vagy a *paknit* is, melyek a -li, illetve -ni kicsinyítő képzőt (a bajor-osztrák kicsinyítő képző „magyar változatát”) hordják magukban, ám nem feltétlenül kell képzős alaknak vennünk őket.

Jelen fejezet elején említettem, hogy mivel fordított anyagból dolgoztam, az abban megjelenő és vizsgált terminusokat érdemes ortográfiai szempontból is elemezni. A 6.2.1. és a 6.2.2. alfejezetekben az alkatrész-elnevezések a magyar helyesírás szabályainak megfelelően lettek feltüntetve. Ezen változatok azonban sok esetben nem egyeznek meg azzal az alakkal, amelyet Williams könyvének magyar kiadása tartalmazott, ott ugyanis gyakorta helytelen alakok szerepeltek. Néhány példát hoznék a

változtatásra és azok okára. A *kieséscsavar* különírva, „kiesés csavar”-ként jelent meg a munkában. Ennek a különírása azért helytelen, mert alárendelő, határozós, jelöletlen szóösszetételről van szó, tehát a szó egybeírható. A *hidállító csavar* helyes alak a „hidállító csavar” helyett a tárgyas, jelöletlen alárendelések helyesírási szabálya miatt írandó egybe. A kötőjel semmiképp nem indokolt. A „tompító-léc emelőkar” alak helytelen egyrészt az alárendelő összetételek helyesírási szabálya miatt, másrészt a többszörös összetételekre vonatkozó alapszabály (hat szótag és három összetétel fölött kötőjelet alkalmazunk) miatt, ezek figyelembe vételével *tompító-léc-emelőkar* formában írandó.

Következetlenségek is vannak a fordított alakok között: míg például „tompítófej”-et olvasunk a könyvben, tehát egybeírt, lehetséges helyes alakot, addig az ettől morfológiailag nem különböző *tompítószár*, illetve *tompító súly* „tompító-szár”, illetve „tompító-súly” alakban van írva. A *tompítószár* és a *tompító súly* alakokat külön is írhatnánk, hiszen a helyesírási szabályzatban előfordulnak különírt jelzős alakok: ezek egybeírása mellett azért döntöttem, mert a könyvben az említett *tompítófej* terminust a fordító egybeírta – az egyik lehetséges helyes megoldást alkalmazva. A 6.2.1. és a 6.2.2. alfejezetekben bemutatott – helyes – alakok a Williams-könyv egy későbbi kiadásához szolgálhatnak mintául.

A zenei helyesírás másik része – mint ahogy azt a 2.4. alfejezetben írtam – az idegennyelvi zenei terminusok hagyományos vagy kiejtés alapján történő lejegyzése. A zongoraalkatrészeknél ilyenre kevés példa akadt, de azok megfelelnek a 2.4.2. alfejezetben megállapítottaknak. Van olyan, hogy az idegen alakot eredeti formában használjuk (*capo d'astro*, *glied* – a *pizzicato* mintájára), de használatban van a magyaros írásmód is, amikor az íráskép a kiejtéshez igazodik (*kapitaszter* – a *szvit* mintájára) (Szabó 2000).

### 6.2.3. A zongoraalkatrészek történeti változásai

A 6. fejezetben eddig a ma használatos alkatrészneveket elemeztem. Fontosnak tartom azonban ezen elnevezések történeti változásának bemutatását is. Azzal, hogy a *kapitaszter*, a *kapszli*, a *dübli* vagy a *pakni* szavakat fentebb az „egyéb” kategóriába soroltam, már utaltam a diakrónia jelentőségére.

Gát József *A zongora története* (1964) című munkája bemutatja a mai zongora(mechanika) kialakulását a kezdetektől. Sokféle modellt mutat be, azokat

képekkel-rajzokkal illusztrálva. Ennek a munkának a segítségével vettem össze a különféle alkatrész-elnevezéseket. Különbségek vannak a modellek között, nem ugyanazokat az alkotórészeket tartalmazzák, ha pedig meg is találjuk több modellben ugyanazt az elemet, akkor sem biztos, hogy mindegyiknek teljesen azonos a funkciója – mégis tehetünk néhány megállapítást. A mai *lökőnyelv* terminus Cristofori 1726-os zongorájában a kicsinyítő képzős *nyelvecskével* jelenik meg; Schröter modelljében erre az alkatrésze egy másik igéből képzett alak, az *ugró* használatos. Ezek a változások mind funkcionálisan, mind alaktanilag megváltoztatták az erre az alkatrésze vonatkozó terminust. A ma használatos terminusban két funkciót találunk, az egyik annak rendeltetésére vonatkozik („lökő”), a másik pedig az alakjára („nyelv”); a *nyelvecske* szintén kétfunkciós terminus, de itt ezek a funkciók az alakra és a méretre vonatkoznak; a harmadik változatban, az *ugróban* azonban már csak egy funkciót találunk. A morfológiai osztályok közül a *lökőnyelv* a jelzős alárendelő összetett szavakhoz tartozik, a *nyelvecske* és az *ugró* pedig az egyszerű, képzővel ellátott szavak közé sorolható.

A schröteri modellben a *kapitaszter* a nem idegen eredetű *támasztóvas* terminussal, a *glied/emelőtag* pedig a *terelő* szóval mutatkozik. Cristofori modelljében a mai *fékező* a régiesebb *visszafogó* alakban jelenik meg (i.m.: 42–50). A mai *pedálok* szerepét *húzó*k és *térdemelők* töltötték be korábban, de ezek csupán szerepükben egyeznek: működésük típusa határozta meg elnevezésüket (i.m.: 61–65). A zengető pedál a mai zongorákon a jobb oldalon van, a 19. század első felében ez még a bal oldalon helyezkedett el (Gát 1964: 62), vagyis a *bal pedál* nem ugyanazt jelentette 150 évvel ezelőtt, mint amit ma. A funkcionális-szemantikai és alaktani eltérések ezeknél az elnevezéseknél is jól láthatóak.

#### 6.2.4. Zongoraalkarészek és nézőpontok

Érdeemes megnézni, milyen nézőpontokat fedezhetünk fel a zongora alkatrész-elnevezéseiben. Amikor térbeni viszonyokat írunk le, ki kell választanunk egy nézőpontot. Ez három lépésből áll (Levelt 2003 alapján). Először ki kell választani egy referenst, amelynek a térbeni helyzetét meg kívánjuk adni; másodsor a relátum kijelölése a feladat, amihez képest megadjuk a referens helyzetét; harmadszor szükségünk van egy vonatkoztatási rendszerre, amelyben gondolkodva alkalmazni tudunk bizonyos nyelvi elemeket. Háromféle vonatkoztatási rendszer létezik: az abszolút rendszerre az égtájak szerinti behatárolás a jellemző; a deiktikus rendszer a

megfigyelő nézőpontját tartja előtérben, és ehhez igazítja a megfelelő, térbeni elhelyezkedést pontosító nyelvi elemeket; a harmadik az intrinzikus rendszer, mely egy, a megfigyelőtől független dologba vetíti ki a viszonyítási pontot (Levelt 2003: 129–158).

A zongora alkatrészeinek elnevezéseiben értelemszerűen nem találkozunk az abszolút nézőponttal – nincsen például „északi vezetősög” –, de a másik két vonatkoztatási rendszer, a deiktikus és az intrinzikus megjelenik. Ha a zongorának a billentyűzettel bíró oldala az eleje, akkor tudjuk, hogy merrefelé keressük a *hátsó részt*, a *hátsó lábat*, az *előlécet*, az *elülső* és *hátsó duplexet* vagy *duplexlábát*, az *elülső* és a *hátsó öntvényperemet* stb. Ha a játékos nézőpontjából tekintünk a dolgokra, azaz egy deiktikus nézőpontból figyelünk, megállapíthatjuk, melyik a *jobb*, s melyik a *bal pedál*, és érdekes módon ugyanez a nézőpont érvényes – az előbb említett hátsó láb kivételével – a zongora lábaira is: a játékos bal, illetve jobb oldalán helyezkedik el a szárnyzongora *bal*, illetve *jobb lába*. A vertikális tengelyben elhelyezett elnevezések (pl. *felső tető*, *oldalfal*, *alsó gerinléc*) mindkét nézőpontba beleillenek.

A 6. fejezetben még mindig olyan zenei terminusokat vizsgáltam, amelyek nyelvi jelekkel vannak kifejezve: a zongora (a szárnyzongora és a pianínó) alkatrészeinek elnevezéseit tekintettem át funkcionális-szemantikai és morfológiai oldalról. Néhány alkatrész-elnevezés történeti változásáról adtam számot, végül a vizsgált elnevezések bizonyos nézőpontokkal való összefüggéseire mutattam rá.

A zongora alkatrészeit jelölő terminusok funkcionális-szemantikai és morfológiai vizsgálatára kisebb módosításokkal adaptálhattam Vörös Éva (2008) gyógynövénynevekre alkalmazott rendszerét. Megállapítható, hogy a zongora alkatrészeinél is megtalálhatóak azok a funkciók, melyek alapján azokat osztályozni lehet. A kialakított nyolc csoport, illetve alcsoport valamelyikébe (sokszor több csoportba egyszerre) elhelyeztem valamennyi vizsgált terminust. A zongoraalkatrész-elnevezések alaktani vizsgálata során kiderült, hogy ezen elnevezések morfológiai szempontból is igen változatosak, nyolc csoportot állíthattam föl, melyek kombinálódnak is egymással.

A zongoraalkatrészek elnevezései többször változtak a zongora különböző modelljeinek megjelenésével. A változás érintheti az elnevezések különböző funkcióit, valamint a terminusok alaktani változásával is járhatnak.

A zongoraalkatrészek nézőpontok szerint történő csoportosításából megállapítható, hogy bennük megjelenik mind a deiktikus, mind az intrinzikus nézőpont – aszerint, hogy az alkatrész-elnevezésben a megfigyelő (vagy játékos), avagy a hangszer szempontja a meghatározó.



## 7. A kortárs zenei jelek szemiotikája

Mind a zenei tempójelzések vizsgálatakor (5. fejezet), mind a zongoraalkatrészek elnevezéseinek áttekintésekor (6. fejezet) a zenében használt nyelvi terminusokkal foglalkoztam. A 7. fejezet a klasszikus zenében a legutóbbi időben (a 20. század második felében) megjelent nem-nyelvi jeleket tekinti át, bemutatva azt az „ikonikus fordulat”-ot, amely ezt a területet jellemzi. A szemiotika sokféle jelmeghatározása közül a peirce-i jeldefiníciót választottam: Peirce második jeltrichotómiáját hívom segítségül jelen téma bemutatásához, de felhasználok Saussure elméletét is.

### 7.1. A peirce-i és a saussure-i jelelmélet

A szakirodalmi bevezetőben (2.2. alfejezet) részletesebb kifejtést kaptak különféle szemiotikai elméletek és fogalmak, azonban csak utalás történt a jelen fejezetben vizsgálandó területre: az ikon–index–szimbólum hármasságnak a kortárs zenei jelekkel való kapcsolatára – ennek bővebb kifejtése a 7. fejezet feladata.

Peirce a következőképp határozza meg a jelet: „az, ami valamit valaki számára valamely tekintetben vagy minőségben helyettesít” (Peirce 2004: 24, eredeti: 1975, 1932). Ez a jel pedig – a második trichotómia szerint – lehet ikon, index vagy szimbólum. Az ikon „olyan jel, mely az általa jelölt tárgyra pusztán saját jellemzőivel utal... Bármely minőség, létező egyed vagy törvény valaminek az ikonja, ha hasonlít arra a valamire és annak jeleként szokás használni” (Peirce 2004: 29, eredeti: 1975, 1932). Az index olyan jel, melyre hatást is gyakorol, amire vonatkozik, ok-okozati, térbeli, illetve időbeli kapcsolatban áll vele (a füst mint a tűz jele; a gögicselés egy baba közellétét jelzi; egy bizonyos fajta, sűrűn ismétlődő, csattanó hang tapsoló tömeget jelez stb.). A szimbólum viszont mint jelölő nincs semmilyen kapcsolatban jelöltjével: megegyezésen alapul a használata (ilyen a nyelvi jelek többsége).

A 7. fejezetben elsősorban Peirce jeltipológiáját használom, de alkalmazom a *jelölt* és a *jelölő* fogalmakat is. Nem gondolom, hogy a saussure-i és a peirce-i

jelelmélet ily módon összekeveredne, de azért tisztázom, milyen értelemben használom az egyes terminusokat. Saussure (1997, eredeti 1967, 1931) jelfelfogása diádikus, nála a jel két, egymástól el nem választható részből tevődik össze: *jelölő*ből (hangalak, ennek is pszichikai lenyomata) és *jelölt*ből (fogalom). Peirce triádikus elméletében a „jel” a jeltestre vonatkozik (hangalak, vagy egyéb is, hiszen Peirce már nem csupán nyelvi jelekről beszél), van egy *jeltárgy* (amit a jel („helyettesítő”) helyettesít), és van az *interpretáns* (értelmező), vagyis az, ami a jelet felfogó elméjében az adott jellel kapcsolatban megjelenik. Ugyanígy mást jelent a *szimbólum* Saussure-nél, és mást Peirce-nél: szinte éppen az ellenkezője az egyik fogalomhasználat a másiknak. E fejezetben *jelölt* és *jelölő* alatt a saussure-i terminológia szerinti fogalmakat értem, a *jelet*, valamint az *ikon*, *index* és *szimbólum* típusokat pedig peirce-i értelemben használom (Peirce 2004, eredeti: 1975, 1932; Saussure 1997: 91–95., eredeti: 1967, 1931).

## 7.2. A zenei jelek csoportosítása

A zenei jeleket többféleképpen lehet csoportosítani. Az 5.1.4. alfejezetben a tempójelzések csoportosítási lehetőségeit mutattam be, most *általában* beszélek a zenei jelekről. Háromféle csoportosítási lehetőséget sorolok fel.

Egyrészt a zenei jelek lehetnek auditív vagy vizuális jelek, melyek – mint ahogy Peirce-nél vagy Saussure-nél (jelölt + jelölő) (Peirce 2004, eredeti: 1975, 1932; Saussure 1997: 91–95., eredeti: 1967, 1931) is találjuk – jelentéssel bírnak: helyettesítenek valamit, avagy egy fogalom jelölői. Az egyes zenei frázisok, motívumok (auditív jelek) jelentéseiről számos, zenéről szóló munkában olvashatunk (pl. Bernstein 1979; Hamoncourt 1988, idézi Hollókői 2006; Tagg 1999), de ezek részletezése most nem feladatunk.

A vizuális zenei jelek kétfélék. Ide tartoznak a non-verbális kommunikáció jelei (kézjelek, cheironómia, gesztusok, mimika), melyek egyrészt konvencionálisak, másrészt esetlegesek: a karvezetők és a karmesterek hagyományosan a jobb kezükkel mutatják a metrumot, közben pedig bal kezükkel jelzik a hangerő változását és fejeznek ki különböző érzelmeket – ez utóbbit akár előadásonként más és más módon, tehát esetlegesen. A vizuális jelek másik csoportjába tartoznak a fejezet tárgyát képező kották, a zenei notáció.

A zenei jelek lehetnek nyelviak vagy nem-nyelviak. Nyelvi jelek például az olasz *allegro* ('vidáman, gyorsan'), *diminuendo* ('halkítva'), *crescendo* ('fokozatos erősítés') és *largo* ('szélesen, lassan'), nem-nyelviak pedig a kulcsok, a hangjegyek, a *crescendo* nem-nyelvi párja, és nem-nyelvi zenei jelek az ebben a fejezetben bemutatandó kortárs jelek is.

A zenei jelek a harmadik felosztási lehetőség szerint, és egyben a Peirce-i második jeltrichotómiát is követve, lehetnek ikonok vagy szimbólumok. Az indexikus zenei jeleket azért nem tárgyalom, mert voltaképp minden zenei jel indexikusnak (is) tekinthető (Karbušický 1986, idézi Tagg 1999; Tagg 1999: 4, 24, 26). Ikonikus a hangmagasság jelölése az esetek túlnyomó többségében (az oktáv váltás jele vagy a különböző kulcsokban való lejegyzés változást okozhat ebben a tekintetben), de a nem-nyelvi jelek többsége is ebbe az alcsoportba sorolható. Hogy a hangmagasság jelölése ikonikus, Falk Géza több mint 70 éve megjelent *Zenei kis lexikonjában* (Falk 1938) is megtaláljuk (persze nem a szemiotika terminusait használva), ahol a **hangjegyzés** definíciójában a következőt olvashatjuk: „[a hangjegyzés] a hangoknak könnyen felismerhető, emelkedő és eső vonalaiból valóban szemléltetendővé tehető leírási módja. A mély hangokat mélyen, a vonalrendszer alsó részére írjuk és onnan kezdve fokként, hangonként emelkedik a lejegyzés vonala. Így a dallam emelkedő és eső hangjai már a lejegyzés grafikonjából is kivehetők” (i.m.). A zenei szakszavak (nyelvi jelek) szimbólumok, de szintén szimbólum a hangjegyek fejének formája és fekete vagy fehér színe is, hiszen ezek is konvencionálisak.

### **7.3. Az írott zenei jelek változása**

Tekintsük át, hogy a különböző korokban – a barokktól a 20. századig – a kották milyen (típusú) zenei jeleket tartalmaztak.

#### *7.3.1. Barokk*

A barokk kotta elég redukált jelölésrendszerű: a vonalrendszeren, a hangjegyeken, a kulcsokon, az előjegyzésen és az ütemmutatón kívül – eltekintve az olykor megjelenő díszítések jeleitől – nemigen tartalmaz jeleket (7.1. ábra). Nincsenek dinamikai (hangerőre vonatkozó) jelzések, sem tempójelzések. Ez utóbbiakat hangjegyértékekkel mutatták meg: a hosszabb értékű hangokkal lejegyzett darabok

lassabbak, a rövidebbekkel lejegyzettek pedig gyorsabbak voltak (Löblich 1982, Szabó 2000). Ez onnan ered, hogy a 13. században, amikor a menzurális, azaz időmértéket is jelölő hangjegyzés elterjedt, az alaphang hossza, melyhez a többi hang időbeli hosszát viszonyították, megegyezett a „tactus” (érintés) mozdulatának hosszával. Ennek az érintésnek az ideje pedig „az az idő volt, amíg az énekkari tag az előtte álló énekesnek a vállát megérintette, s kezét visszahúzta” (Pongrácz 1971: 24).



7.1. ábra Barokk kotta

### 7.3.2. Klasszika

A bécsi klasszicizmus időszakában megjelennek a dinamikai, valamint a tempóra vonatkozó zenei jelek. Ezek elsősorban nyelvi jelek, tehát szimbólumok. A dinamikai jelzések közül a *crescendónak* (’fokozatos erősítés’) és a *decrescendónak* (’fokozatos halkítás’) van már nem-nyelvi jele is: az első egy jobbra, a második pedig egy balra nyíló, nyújtott „kacsacsőr” – ez a jel ikonikus, hiszen a szétnyílással, tehát a nagyobb térrel jelzi a nagyobb hangerőt, ennek ellentettjével pedig a halk játékot. Bizonyos játékmódoknak (pl. a *staccato*: ’szaggatott előadásmód’; hangsúlyos hangok) is megvannak a maguk nem-nyelvi jelei.

### 7.3.3. Romantika és impresszionizmus

A romantika és az impresszionizmus is sokkal gazdagabbá tette a zene jelrendszerét, ám elsősorban nyelvi jelekkel. A nem-nyelvi jelek száma megegyezik az előző korszakéval.

7.2. ábra Romantikus kotta

A 7.2. ábra részlet egy, a romantika korában írt zongoradarabból. Látható, hogy a legalapvetőbb írásjeleken kívül (hangjegyek, kötőívek, pedáljelek a sorok alatt stb.) egyetlen nem-nyelvi jellel találkozunk: a *decrescendo* záródó jele látható az első sor harmadik ütemében. (A *decrescendo*hoz hasonló, de nem nyújtott, záródó „kacsacsőrök” a második és harmadik sor bal kézzel játszandó, tehát alsó vonalrendszerében: hangsúlyjelek.) A többi megjelenő jel nyelvi jel – teljesen kiírt vagy rövidített formában. Megjelenik a hangerőt szabályozó *crescendo* nyelvi változata, de megtaláljuk a halkító *diminuendó*t is (első sor). A második sorban található a *smorzando* terminus, melynek pontos jelentéséről (halkító és/vagy lassító terminus) nincs megegyezés a zenei szótárakban (bővebben ld. Bérces 2006a, 2006b, illetve 5.2.1. alfejezet); ehhez a zenei jelhez kapcsolódik a ’kicsit lassítva’: *poco ritenuto* kifejezés. A hangerőt szabályozza a *fortissimo* megszokottan rövidített jele (*ff*), és a tempóra vonatkozik az előlött megjelenő *animato* (’lelkesülten, lelkesen, élénken, megélénkülve’). Az utolsó sorban jelzi a zeneszerző, hogy még mindig *fortissimón* kell játszani (*sempre ff*), és emellett ’hangsúlyosan, nyomatékosan’ is (*marcato*).

#### 7.3.4. Huszadik század

A huszadik században a nyelvi jelek mellett (és sokszor helyett is) egyre több – ikonikus – nem-nyelvi jel fordul elő. Ez jelenti az „ikonikus fordulatot” a kortárs zenében. Ez a változás azonban semmiképpen sem nevezhető általánosnak: egyrészt zeneszerzőnként, illetve darabonként íródhat egy darab hagyományos, avagy újfajta lejegyzési rendszerrel, másrészt a jelek sem teljesen ugyanolyanok a különböző szerzőknél. (bővebben ld. Bérces 2009a, illetve 8. fejezet)

A kortárs nem-nyelvi zenei jeleket három csoportra oszthatjuk. Az első csoportban foglalnak helyet az *idővel kapcsolatos jelek* (pl. az ütemmutatók variánsai vagy a nem-nyelvi tempójelzések), a második csoportot képezik a *díszítés- és játékmódjelek* (pl. arpeggio, preparált zongora), az utolsó csoportot pedig az *egyéb jelek*: ilyenek az improvizáció jelei vagy a különféle színek használata (bővebben ld. Bérces 2009a, illetve 8. fejezet).

Fontos, hogy az általam bemutatott kottarészletek 1945 után keletkezett zongoraművekből valók. (Ugyanilyen kottákon végzett terminológiai vizsgálat eredményeit ismertetem a 8. fejezetben.) A korábban bemutatott kottákban a zongoradaraboknál két, egymás alatt megjelenő és franciakapoccsal egybekötött vonalrendszer mutatta, mit kell játszania a jobb (felső vonalrendszer), és mit a bal kéznek (alsó vonalrendszer). A most tárgyalt műrészletekben olykor három vagy négy vonalrendszer is megjelenik, és ezek vannak összekapcsolva. Éppen ezért egy „sor”-nak nevezem a franciakapocsos egészt, az egyes „vonalrendszerek”-et pedig a nekik megfelelő jelzővel illetem (pl. felső vonalrendszer, középső vonalrendszer).

The image shows a musical score for piano, titled 'Poco vivo' by Soproni József. The score is written for two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Poco vivo'. The score includes dynamic markings such as *ff*, *niente*, *mf*, and *mp*. A horizontal line is drawn across the staves, indicating a time-related non-verbal musical sign. The score also includes a 'Ped.!' marking and a 'rall.' marking. The name 'SOPRONI József' is written in the top right corner.

7.3. ábra Idővel kapcsolatos, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: időbeli egybeesések (vízszintes vonal)

#### 7.3.4.1. Idővel kapcsolatos ikonikus zenei jelek

Az idővel kapcsolatos jelek közé tartoznak az időbeli egybeeséseket mutató jelek. Ha a zeneszerző pontosan meg akarja határozni, meddig tartson egy hang időben, akkor azt megteheti úgy, hogy az adott hangból egy vízszintes vonalat húz, amely addig tart, ameddig a hangnak szólnia kell. Ilyen jel látható a 7.3. ábrán: a legfelső vonalrendszer harmadik harmadában, valamint a köztes vonalrendszer közepén. A felső vonalrendszerben egy szár nélküli, a köztes vonalrendszerben pedig egy egyzászlós hangból indul a vonal, és egy rövid függőleges vonalkával záródik mind a két esetben. Ez a jel ikonikus: nem konvencionális hangjegyértékkel operál, mint ahogy azt a hagyományos lejegyzés tette, hanem pontosan megmutatja nekünk a hang időbeli hosszát. Ezen a kottán „látszik”, hogy meddig kell szólnia az ezzel a jellel ellátott hangoknak.

The image shows a musical score for piano with three systems of staves. The tempo is marked "Molto rubato, con slancio". The first system includes dynamic markings "sub. pppp" and "poco rinf.". The second system features a bracketed instruction "[eco] [misterioso]" and a "7:3" ratio. The third system includes "sonore", "più f", and "[come prima]". Vertical dashed lines and horizontal lines connect notes across staves, indicating time relationships. Some notes have stems without flags, and some have stems with flags, illustrating the time-related notations discussed in the text.

7.4. ábra Idővel kapcsolatos, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: időbeli egybeesések (függőleges, szaggatott vonal)

Az időbeli egybeesések pontos megmutatására alkalmas és használatban lévő jel a függőleges, szaggatott vonal is. A 7.4. ábrán két ilyen jel található. Ezek az első, illetve a negyedik vonalrendszer egy-egy hangjának megszólalási idejét adják meg a második vonalrendszer hangjaihoz viszonyítva a harmadik ütemben: a kétfászlós háromvonalas „b<sup>e</sup>” (első vonalrendszer) az egyvonalas „c” és „h” (második vonalrendszer) között hangzik el, illetve az ezen „h” utáni „a”-t követi a negyedik vonalrendszerben ábrázolt kontra „gisz”.

Ezen az ábrán látható még egy megoldás, mely szintén ikonikus, de kevésbé észrevehető. Ahogy láthatjuk, a dallam egy sora itt négy vonalrendszerbe van lejegyezve. A második ütemben a szerző csak a legfelső és a legalsó vonalrendszert használja, pedig alkalmas lenne a lejegyzésre a második/harmadik és a negyedik vonalrendszer is. Mégis a két legszélső vonalrendszerbe ír. Ezt pedig azért teszi, hogy láttassa, vizuálisan is érzékeltesse a nagy távolságot a kezek között: ugyanis mindkét kézben az oktáv váltás jelét (8-as szám szaggatott vonallal) használja, a jobb kézben felfelé, a bal kézben lefelé tolva a kezet, mely azt eredményezi, hogy a zongora legfelső és legalsó hangjait kell megszólaltatnia az előadónak.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a long horizontal line with a box at the end, and a dynamic marking of *pp*. The second staff has a bass clef and contains a dynamic marking of *mp*, followed by a measure with a dynamic marking of *ff*. The third staff has a bass clef and contains a dynamic marking of *p* and the instruction "(Ped.!)". The fourth staff has a bass clef and contains the instruction "(senza pedale)". The second system also consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a dynamic marking of *mf*, followed by a measure with a dynamic marking of *pp*, and another measure with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a bass clef and contains a dynamic marking of *mf*. The third staff has a bass clef and contains a dynamic marking of *pp*. The fourth staff has a bass clef and contains a dynamic marking of *mp* and the instruction "(Ped.!)".

7.5. ábra Idővel kapcsolatos, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: szünetek („lélegzetvétel”)

Az idővel kapcsolatos jelek közé tartoznak a szünetek is. Ezek ábrázolására többféle ikonikus jelet használ a kortárs klasszikus zene; egyet láthatunk az 7.5. ábrán. A felső sor alsó vonalrendszerének végén négy, az alsó sor első vonalrendszerének végén pedig egy, a vesszőhöz hasonlító „lélegzetvétel”-jelet láthatunk. Ez a jel az énekes és a fúvós kottákban megszokott, ám a zongorakották is alkalmazzák már, rövidebb szünetek jelölésére. Az pedig, hogy az első sor végén négy ilyen jel jelenik meg egymás mellett, mutatja, hogy valóban hosszú – négy lélegzetvételnyi – szünetet igényel a darab. Sokkal ikonikusabb ez a megoldás annál, mint hogy egy újabb jelet találjunk ki a hosszabb lélegzetvételre: úgy hajlamosabbak lennénk hamarabb folytatni a darabot, itt viszont végigmegy a szemünk ezeken a jeleken, és azt látjuk, hogy még mindig nem mehetünk tovább, még mindig nem, és még mindig nem. Majd csak akkor,



ha végigszámoltuk a szüneteket. És mindeközben végig szól a jobb kézben (felső vonalrendszer) tartott akkord – láthatjuk ezt a 7.3. ábránál tárgyalt egyik időbeli egybeesés-jel (vízszintes vonal) jelenlétéből.

A tempóváltozásra két ikonikus jelet mutatok be (7.6. és 7.7. ábra). Ha gyorsítunk, akkor a hangok időben hamarabb követik egymást, ha lassítunk, akkor ennek pont az ellenkezője történik, tehát azok távolodnak egymástól. Ugyanígy jelzi – csak épp térben – a 7.6. ábrán látható jel, hogy gyorsabban kell játszani.



7.6. ábra Idővel kapcsolatos, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: tempóváltozás (közelebbi-távolabbi hangok)

A nyilak, akárhol látjuk is őket, irányt jeleznek, mutatnak valamerre. A kottában a dallamot balról jobbra jegyzik le, tehát a darab későbbi része lesz jobbra, a korábbi része pedig balra. Ha jobbra mutató nyilat látunk a sor fölött, akkor az gyorsító jelzésként funkcionálhat – mint ahogy funkcionál is –, hiszen azt mutatja, hogy minél hamarabb el kell érni ahhoz a részhez, amire a nyíl mutat. Ha pedig balra mutat a nyíl, akkor az előző művelet inverzét kell végrehajtanunk: minél tovább maradni az éppen játszott résznél, illetve minél később eljutni a nyíl másik végéhez – azaz lassítani (7.7. ábra).



7.7. ábra Idővel kapcsolatos, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: tempóváltozás (nyilak)

Ezek a nyilak kombinálódhatnak a korábban már említett, a hangerőt módosító *crescendo* vagy *decrescendo* jelével, avagy az akkordtörésre vonatkozó díszítő jellel (az akkord melletti függőleges, hullámos vonal), az *arpeggióval* (7.4. ábra, első ütem).

#### 7.3.4.2. Artikulációs és díszítő, ikonikus zenei jelek

Igen sok, díszítésre, illetve játékmódra vonatkozó jel született a kortárs zenében. Ezek közül néhányat a 7.8. ábrán láthatunk (részletesebben ld. 8. fejezet.). Ezen jelek mindegyike szinte lerajzolja, milyen alakja van annak a testrészünknek, mellyel a zongora billentyűit kell lenyomnunk vagy leütnünk.

vii

**A**

(ököljáték 1) (faustspiel 1) (fist play 1)

(ököljáték 2) (faustspiel 2) (fist play 2)

(játék alapelemekkel) (spiel mit grundelementen) (playing with basic elements)

**Felkar-keresztzéssel; a két könyök minél távolabbra érjen**  
**\*Mit Kreuzen der Oberarme, wobei die beiden Ellbogen möglichst weit reichen sollten**  
**\*\*By crossing the upper arms; the two elbows should reach as far as possible**

**\*\*tenyer-glissando**  
**\*\*Handflächen-glissando**  
**\*\*palm-glissando**

Z. 8377

7.8. ábra Díszítésre, játékmódra vonatkozó nem-nyelvi kortárs zenei jelek: ököl-, alkar- és tenyérjelek

Kurtág György *Játékok* című sorozatában használja a 7.8. ábra jeleit. Az első két sorban élére állított ököllel kell játszani, ami – ha ökölbe szorítjuk a kezünket és fölülről ránézünk – valóban rombusz alakú: csúcsait a csuklóízület, a hüvelykujj és a mutatóujj kézközépcsontja és (felső) ujjperccsontja közti ízület, valamint a mutatóujj felső és középső ujjperccsontja közti ízület alkotják.

A harmadik sort fektetett ököllel kell játszani: ha előlről nézünk rá fektetett öklünkre, akkor pedig trapézformát látunk, csakúgy, mint a kottában használt jelen.

A negyedik sor elején használt vastag vonalak az alkarjáték jelei: az alkarunk is voltaképp egy vastag vonal. Utoljára a negyedik sor második felében fekete köröket látunk: ezek a tenyérjelek – tenyerünk is kör alakú.

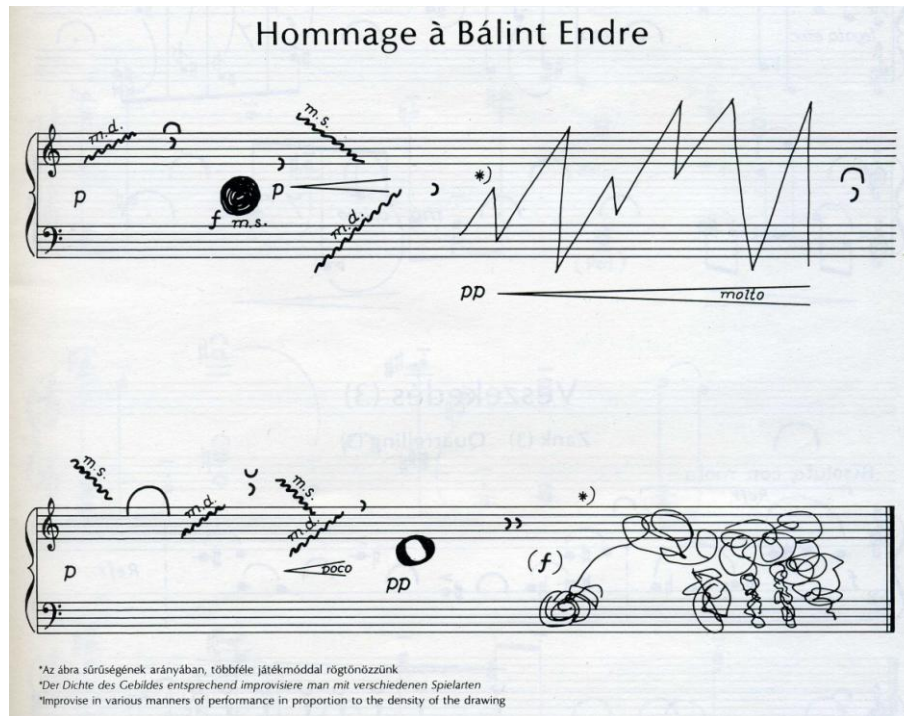
#### 7.3.4.3. Improvizációra vonatkozó, ikonikus zenei jelek

Végül az előadó kreativitását megcélzó, három lépcsős jelrendszerről fogok szólni. Az első lépcső a megadott előzményből következő improvizáció: az előzményhez hasonló dallam, illetve ritmus kitalálásának jele hullámos vonal, általában vízszintesen, különböző amplitúdóval a kottában (7.9. ábra).



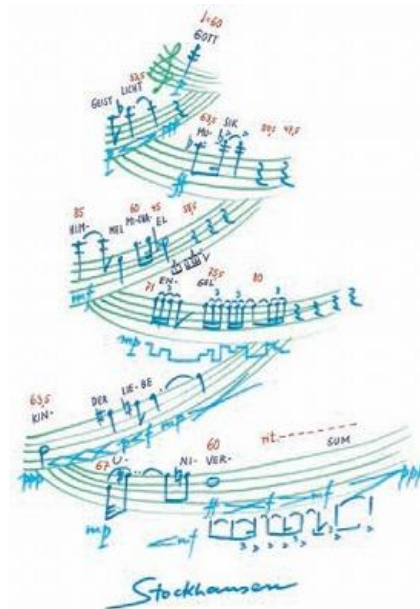
7.9. ábra Improvizációra vonatkozó, ikonikus nem-nyelvi zenei jelek: megadott előzményből következő improvizáció

Előzmény nélküli improvizációnál egy képszerű jelből vagy nonfiguratív ábrából kell kigondolnia az előadónak, mit is játsszon (7.10. ábra).



7.10. ábra Egyéb, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: improvizáció és zenei grafika között – Kurtág György: Játékok II (részlet)

Az utolsó lépcsőfok a már csak épphogy kottának, inkább képnek mondható műalkotások a zenei grafika világából. Karlheinz Stockhausen 7.11. ábrán látható alkotása ennek a műfajnak egy sajátos példája.



7.11. ábra Egyéb, nem-nyelvi kortárs zenei jelek: zenei grafika

Összefoglalva: a bécsi klasszicizmustól a 20. századig – az alapvető zenei íráselemek felül – a nyelvi jelek dominanciája volt a jellemző a klasszikus zenében. A 20. században történt azonban egy ikonikus fordulat: egyre több nem-nyelvi, többségében ikonikus jel született meg. Ezeket mutattam be – a teljesség igénye nélkül – ebben a fejezetben.

Az ikonikus jelek, illetve a piktografikus rendszerek előnye, hogy nyelvtől függetlenek, tehát bármilyen nyelvet beszélők számára világosak lehetnek (természetesen bizonyos határokon belül) (pl. Lyovin 1997). Bár a zenei terminusokat jelölő lexémák legtöbbször olasz, és ezt a szaknyelvet a zenét tanulóknak általában el kell sajátítaniuk, mégis fontosak az imént bemutatott jelek az oktatásban. Mint ahogy az általános iskolákban is a más nyelvi környezetből érkező gyerekeknél (korlátozott kód – kidolgozott kód; határon túli magyarok stb.) az a célravezető, ha a saját nyelvről fokozatosan térnek át a többség nyelvére az oktatásban (vernakuláris elv), ugyanúgy a kis, zenét tanuló, olvasni még csak kicsit, azt is magyarul tudó gyerek számára is a legmegfelelőbb egyfajta zenei oktatásban történő vernakularitás: az általuk jól ismert és gyakorta használt rajzok, képek felhasználása a zenetanításban<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Hagyományosan a vernakuláris elvet verbális közlésen belülinek tekintik. Ezt az elvet én a szokásostól eltérően kiterjesztem a *képi* és az *írott verbális* kettősségére. A gyerekek korábban használnak képeket, mint betűket, így számukra nem az *írott verbális*, hanem a *képi* a vernakuláris.

## 8. Kortárs zongoradarabok kottáinak terminológiai elemzése

Az 5. fejezetben is utaltam a nem-nyelvi zenei jelekre, és mutattam ábrákat róluk, a 7. fejezet pedig teljes egészében a nem-nyelvi jelek szemiotikájáról szólt. A 8. fejezetben folytatom a kortárs nem-nyelvi zenei jelek vizsgálatát, azonban most terminológiai oldalról közelítek feléjük (tehát fogalmi megközelítésű vizsgálatot mutatok be), csakúgy, mint ahogy tettem azt a nyelvi zenei jelekkel az 5. fejezetben.

A vizsgálatom kortárs zeneművekre terjed ki. „Kortárs” alatt most is az 1945 után keletkezett műveket értem, tehát egy konkrét időponttól sorolom az adott műveket a tárgyalandó zenedarabok közé, és nem stílusbeli kritériumok alapján. Az 1945-től máig tartó (alig több mint 60 éves) periódus megfelel a Rey-Debove (1971) által a lexikológiában *gyakorlati szinkroniaként* megnevezett időszaknak.

A teljes zeneirodalmi anyaghoz képest kevés kottát állt módomban megvizsgálni: részben a speciális művekhez való nehezebb hozzáférhetőségből fakadóan – ez azonban nem jelenti azt, hogy a most bemutatásra kerülő vizsgálat nem átfogó, mert a vizsgált művekben használt jelek általánosan elterjedtek, mind a magyar, mind a külföldi zeneszerzőknél. Döntennem kellett az összeállítandó vizsgálati korpusz méretéről, és ezzel összefüggésben arról is, hogy milyen hangszerre írt művek közül válogatom a kottákat: zongorakották közül válogattam (noha tudom, hogy más hangszeres, (kamara)zenekari vagy vokális művek csak még jobban színesítenék a tárgyalt jelrendszeri palettát), és csak magyar szerzők műveivel foglalkoztam (bár említés szintjén szóba kerülnek külföldi szerzők is). A vizsgált műveket az értekezés végén található *Kottajegyzék* tartalmazza.

### 8.1. Források

A kortárs jelek rendszerét – mint ahogy már említettem – kották vizsgálatával próbáltam felállítani, ugyanis nagyon kevés a konkrétan ezzel a témával foglalkozó szakirodalom: voltaképp egyetlen magyar nyelvű műre bukkanhatunk rá: Pongrácz

Zoltán *Mai zene – mai hangjegyzírás* című könyve járja körül e témát (Pongrácz 1971). A kortárs zenéről, elsősorban annak hangzásáról, a befogadóra gyakorolt hatásáról, vagy éppen szerzőjéről igen sok könyv(fejezet) és tanulmány olvasható, de a most tárgyalt jelekkel ezek a munkák nemigen foglalkoznak. A Peter T. Daniels és William Bright által szerkesztett *The World's Writing Systems* (Daniels–Bright 1996) című monumentális munka egy fejezetet szentel a zenei jelöléseknek (*McCawney, James: Music Notation*) (Daniels–Bright 1996: 847–854), de elsősorban a hagyományos zenei jeleket tekinti át (pl. a hangmagasság, a dinamika vagy az időtartam jelzéseit). A *Modifications* alfejezetben esik szó némely egyéb, többször nem is alternatívának mondható jelről: például a „Sprechstimmé”-ről, azaz énekbeszédéről, (melyet egyébként Pongrácz is említ (Pongrácz 1971: 88)), ahol a ritmus pontosan van jelölve, a hangmagasság azonban körülbelüli.

## **8.2. Általában a kortárs, nem-nyelvi zenei jelek vizsgálatáról**

A zenei jelek: terminusok, vagyis van jelölőjük és jelentésük; vizsgálatukat pedig nem szemaszológiai, hanem onomasziológiai megközelítéssel érdemes végezni (Fóris 2005, Tatarkiewicz 2006: 9–15), tehát a fogalmi oldal felől (tempó, karakter stb.). Ebben a fejezetben a jelölt oldaláról közelíték majd a jelölő felé (pl. megnézem, hogy a gyorsításra milyen új szimbólumok vonatkoznak), szerzőkre lebontva, a különbségekre és azonosságokra rámutatva.

A zenei terminológiának részét képezik azok a fogalmak, melyeket a kottákon jelekkel ábrázolnak; ezek a jelek pedig lehetnek nyelvi és nem-nyelvi egyaránt. Egy festészeti alkotás: az, ami a vásznon jelenik meg; egy szobor is maga az alkotás – a zenében viszont ez másképpen van. A kotta pusztán vizuális reprezentációja magának a (hallgatásra szánt) műnek. Kell hozzá előadó, aki azt bemutatja – és mivel minden előadó (és előadás) más, így nem létezik egy zenemű sem a maga „festészeti” vagy „szobrászati” értelmében. (Kivételt jelenthetnek ez alól régi korok zenedarabjai, melyek csak papíron maradtak ránk: előadásukról csekély ismeretekkel rendelkezőnk.) Mégis vannak közös pontok az előadásokban: fogalmak, melyeket a kottában szereplő terminusok jelölnek. Ha lehet beszélni gyorsításról vagy lassításról, ha léteznek ezekre vonatkozó nyelvi terminusok (pl. *stretto*, *affrettato*; *tardo*, *ritardando*), melyek a kottában is megjelennek (részletesen ld. Bérces 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2008a, illetve 5. fejezet), akkor az ugyanarra a fogalomra vonatkozó nem-nyelvi jelek is

terminusoknak tekinthetők, mivel ugyanazt a funkciót töltik be. (Hogy a zenei nyelvi és nem-nyelvi jelek teljesen egyenértékűek, bizonyítottam a 2.3. alfejezetben.) A *crescendo* (dinamikai erősítés, azaz hangosítás) és a *decrescendo* (halkítás) nyelvi és nem-nyelvi jele ugyanolyan arányban jelent meg a kottákban a bécsi klasszicizmus korától, de a többi, az előadás minőségére vonatkozó jel elsősorban nyelvi formát öltött. A 20. században azonban egy olyan tendenciát tapasztalunk, amely a nem-nyelvi jelek számbeli növekedését mutatja: egyrészt a korábban csak nyelvi alakban megjelenő jelekre nem-nyelvi jeleket is bevezetnek, másrészt új fogalmakra nem-nyelvi jelek lesznek használatosak (bővebben ld. Bérces 2009b, illetve 7. fejezet és Galinski 2007, Galinski–Weissinger 2010, eredeti: 2008).

Ebben a fejezetben a kortárs zenei jelek egy olyan csoportját vizsgálom, amely a hagyományos lejegyzési rendszertől eltér – ez nem jelenti azonban azt, hogy ne lenne ma (vagy a közelmúltban) olyan zeneszerző, aki a megszokott kottairási formát használná. Bánky József, Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Mihály András, Ránki György vagy Szervánszky Endre a konvencionális jelek mellett tör lándzsát, Sári József és Szöllősy András is javarészt tradicionális jelhasználattal él, sőt az újszerű jelek híveinek művei közt is találunk hagyományos jelekkel készületeket. Ilyen például Jeney Zoltán *Ricercare* című alkotása, melynek – valószínűleg – tematikája indokolja hagyományos lejegyzési rendszerét. Kijelenthetjük, hogy az újfajta jelrendszerhasználat nem önkényes: a szerzői szándék, a kifejezés minősége fontos szervező elve, motívuma a jelválasztásnak.

### **8.3. A zenei jelek csoportosítása**

A jeleket – így a zenei jeleket is – többféle szempont szerint lehet felosztani, különböző szempontok alapján különböző osztályokat hozhatunk létre, és egy-egy terminus a terminológiai rendszerben több helyen is előfordulhat (Fóris 2005:39). (Ez ugyanígy igaz a nyelvi terminusokra is: 5. fejezet.) Ebben a fejezetben a kortárs zenei jeleknek természetesen ugyanazon felosztását használom, mint amit a 7. fejezetben is: az első csoportba a tág értelemben vett *idővel kapcsolatos jelek* tartoznak (ütemmutatók; időegységek és szünetjelek; a tempóváltozás jelei; egyéb, időre vonatkozó jelek); a második csoport a különféle *díszítéseket* és *játékmódokat* foglalja magában (pl. néma hangok, arpeggio, glissando, preparált zongora); a harmadik pedig az *egyéb jelzéseket* tartalmazza (pl. az improvizáció jele, színek). Az egyes osztályok és alosztályok



felsorolása után mutatom be a vizsgált kottákban a jeleket. Egy-egy példát olykor ábrával is szemléltetek – a műrészeteket igyekeztem úgy kiválasztani, hogy azok egyszerre minél több vizsgált jelet tartalmazzanak, hogy így egy-egy ábrán egyszerre több jelet is megmutathassak. Az egyes jeleket az ábrákon félkövér arab számok mutatják (egy ábrán, még ha többször is megjelenik esetleg ugyanaz a jel, azt csak egyszer jelölöm meg, a könnyebb átláthatóság kedvéért) – ezeket a számokat a szövegben zárójelben jelzem, a releváns ábrák számával együtt. (Az ábrák alatti szöveg csak a szövegben azzal az ábrával kapcsolatban tárgyalt terminusokat mutatja: a műrészetek megnevezése az értekezés végén lévő *Ábrajegyzék*ben olvasható.)

### 8.3.1. *Idővel kapcsolatos jelek*

#### 8.3.1.1. Ütemmutatók

Az idővel kapcsolatos jeleken belül az első alcsoportot az *ütemmutatók* képezik. Az ütemmutatókat hagyományosan a vonalrendszerre írjuk, úgy, hogy az ütemjelzés számlálója és nevezője az öt vonal vertikálisan lefedett területének egy-egy felét kapja meg. A kortárs kottákban azonban másféle megoldásokkal is találkozhatunk. Lehet az ütemmutató

a) **a két vonalrendszer között** (ezt a jelölést nem kellene feltétlenül a kortárs jelek közé tartozónak tekinteni (pl. Bánky József vagy Sári József hagyományos lejegyzési rendszerében is találkozunk vele), de leginkább a jelen értekezésben vizsgált korszakban fordul elő, ezért vettem fel mégis),

b) **a vonalrendszer fölött,**

c) **az öt vonalon**, ilyenkor azonban a hagyományosnál általában nagyobb számokkal megjelenítve,

d) vagy az ütemmutató **el is maradhat**, ilyenkor pedig – természetesen – ütemvonal sincs.

A két vonalrendszer között megjelenő ütemmutató-típust használja Jeney Zoltán, Láng István, Sári József vagy Soproni József (1: 8.1. és 8.12. ábra), a vonalrendszer fölött elhelyezett ütemmutatókra találunk példát Durkó Zsoltnál, Láng Istvánnál, Orbán Györgynél és Soproni Józsefnél (2: 8.2. ábra), az öt vonalon elhelyezett, ám a hagyományostól némiképp eltérő ütemmutatókat pedig a vizsgált szerzők közül Láng

István és Soproni József használja (3: 8.1. ábra). Az ütemmutatók (és ütemvonalak) elmaradására példák Dubrovay László, Kocsár Miklós, Láng István vagy Sári József művei (8.8., 8.9. és 8.10. ábra).

8.1. ábra ütemmutató két vonalrendszer között: 1; ütemmutató az öt vonalon, nem hagyományosan: 3; szaggatott ütemvonal: 4; ütemvonal két sor között: 5; 5 és 4 egyenlő idejű egységből álló frázis együttes jelenléte: 8; hagyományos korona: 12; szögletes korona: 13; csúcsos korona: 17; hangjegyszárak áthúzása bal oldalon: 24a; hangjegyszárak áthúzása + nyilas arpeggio: 31; egymáshoz közeli hangok „faszerű” lejegyzése: 47a; kottafejek elmaradása: 50

Előfordulnak egyedi megoldások is: Kurtág György például néhol csak azt írja ki, hogy az adott metrikai alapegységből hány van.

Általánosságban elmondható, hogy az ütemmutatókat a kortárs szerzők többféleképpen használják, az előző típusok keveredhetnek akár egy darabon belül, sőt a hagyományos jelölésekkel is (pl. Soproni). Ugyanígy igaz ez az ütemvonalak használatára is: elhagyhatóak, szaggatottak (pl. Orbán vagy Kurtág) (4: 8.1., 8.2. és 8.11., 8.12. ábra) vagy a két sor között jelzettek (pl. Soproni) (5: 8.1. és 8.4. ábra), netán speciálisak (pl. Sári). Láng István *Láncolat* című darabja hol támaszkodik az ütemvonalakra, hol nélkülözi azokat, az *Intermezziben* pedig az ütemvonal-nélküliség a szaggatottütemvonal-használattal keveredik.

### 8.3.1.2. Időegységek

A 20. században terjedt el az időegységek alább tárgyalt formája: a szerzők a darabokban jelölhetnek

- a) **abszolút időegységeket**,
- b) **relatív időegységeket**, vagy
- c) valamilyen jelek segítségével mutathatják az **időbeli egybeeséseket** is, valamint
- d) különféle módon jelölhetik a **szüneteket**.

Az abszolút időegységeknél az idő pontosan, másodpercben vagy percben van megadva (Pongrácz 1971: 90–92) (ilyennel találkozhatunk már Bartók Bélánál is, pl. a *Mikrokozmoszokban*), míg a relatívval csak az egyes egységek közti viszonyt jelzik. Az egybeesések pusztán két (vagy több) frázis, hang(zat), szünet, illetve pedállenymás vagy -felengedés egy időben történésére mutatnak rá. A negyedik csoport áttekintésekor a „csend” alternatív jeleire kell gondolni.

Az abszolút időegységre példa Láng István vagy Sárly László (8.2. ábra, 6: 8.9. ábra), a relatív időegységre Jeney Zoltán, valamint Kurtág György. A 8.2. ábrán Láng István *Intermezzi* című alkotásának részlete látható, ahol a bekarikázott A és B közti szakaszt 15-17 másodperc alatt kell eljátszani.

8.2. ábra ütemmutató vonalrendszer fölött: 2; szaggatott ütemvonal: 4; idő másodpercben megadva (abszolút időegység); „lélegzetvétel” önmagában: 11; hagyományos korona: 12; „mosolygós” korona: 14; „lélegzetvétel” + „mosolygós” korona: 19; „lélegzetvétel” + szögletes korona: 20; nyíl mint a zenei folyamat mutatója: 26; egymáshoz közeli hangok „feszterű” lejegyzése: 47a

Abszolút időegység tekintetében különleges darab Sály László *Koan bel canto* című műve. Itt egy ütemnek a pontos időtartama van megadva (1,666... másodperc); az ütemek elejére, a vonalrendszer fölé kitett számok pedig azt mutatják, hogy az adott taktusban hány, egyenlő hosszúságú hangot kell játszani.

Az egybeesések jelölésére többféle példa van. Vonallal meg lehet mutatni, meddig kell tartania a játékosnak a hango(ka)t (Pongrácz 1971: 90–91); így tesz Dubrovay László és Soproni József (7: 8.4. és 8.8.ábra). A korábbi duola-triola (2, illetve 3 egyforma hosszúságú hang egyazon időintervallumban való eljátszása), esetleg a 3, illetve 4 egyenlő idejű egységből álló frázis együttes jelenléte (pl. Chopin: Esz-dúr noktürn, Op. 9 Nr. 2, 18. ütem) kibővül: ezeket – az arányra utalva – úgy jelzik, hogy a két szám közé kettőspontot tesznek: Durkó Zsolt, Kocsár Miklós, Kurtág György és

Soproni József (8: 8.1. és 8.6. ábra). Az egyidejűségekre lehet egyéb módokon is utalni, például függőleges nyilakkal (Pongrácz 1971: 91) vagy szaggatott vonallal: Durkó Zsolt, Kurtág György, Láng István, Sári József vagy Szöllősy András így tesz (10: 8.6. ábra és 9: 8.9. ábra). Amely szerzőnél nincs jelmagyarázat, ott gyakorta előzetes ismereteinkre, tapasztalatainkra kell támaszkodnunk.

Szüneteket – természetesen a szokásostól eltérő módon – alapvetően háromféleképp lehet jelölni: a „lélegzetvétel”, a fermáta (más néven korona), valamint függőleges vagy ferde vonal(ak), illetve ezek kombinációinak segítségével.

A „lélegzetvétel” jele a fúvós és az énekes kottákban szokványosnak számít, de az általunk vizsgált zongorakottákban nem, noha igen sok szerzőnél előfordul, és még a jelmagyarázatokban sem jelenik meg mindig; sőt találkozunk vele már Bartóknál is, például egyik *Elégiájában* (Op. 8 b; Bartók album zongorára III.: 26).


A korona hang vagy szünet időbeli hosszának bizonytalanná tételére szolgáló terminus (bővebben ld. Bérces 2006a, 2006b, 2007a, illetve 5. fejezet). Vonatkozhat tehát hangra is, de a szünetek közé soroltam: egyrészt mivel szünetjelekkel is kombinálódhat, másrészt mert noha a szünetnek vagy egy akkord kicsengésének a darabokban játszott jelentős szerepét nem vitatom, voltaképp ezek pillanatnyi megszakítást jelentenek az adott helyen.

Kis döntött vonalokról Pongrácz Zoltán is említést tesz (Pongrácz 1971: 92), azokat koronával összekapcsolva: ha az egy vonallal kombinálódik, rövidebb, ha kettővel, közepes, ha hárommal, akkor pedig hosszabb szünetet jelent. Azt is említi Pongrácz, hogy a zeneszerző pontosítja ezeket a szüneteket. Az általam átvizsgált kottákban azonban vajmi kevés a pontos utalás az időtartamra.

Példák az önmagában álló „lélegzetvétel” jelére: Dubrovay László, Jeney Zoltán, Kocsár Miklós, Láng István, Orbán György, Sári József, Soproni József vagy Kurtág György (11: 8.2., 8.3., 8.6., 8.8., 8.9., 8.10., 8.11. és 8.12. ábra). Kurtág Jelmagyarázatában (*Játékok I-IV*) látjuk az áthúzott „lélegzetvétel” előke értékű szünetjelét is, ami azonban a *Nyolc zongoradarabban* is felbukkan. Az egyazon jellel jelölt szünetek nem feltétlenül ugyanolyan hosszúságúak: ezt hangsúlyozza Kurtág a *Pötyögtetésben* (♩ ≠ ♪).

A fermátának a kortárs zenében használt három alapváltozatát Láng István *Intermezz*i című darabjának jelmagyarázata tartalmazza. A régóta használatos korona

szokásos értékének felel meg; ennél rövidebb annak 180°-kal elforgatott, „mosolygó” változata, melyet már korábban is használtak (pl. Liszt Ferenc), de az első típusú fermátával egyenértékű alakként; és hosszabb időegységet reprezentál a szögletes jelforma.

Ezekről a jelektől természetesen el lehet térni: a gömbölyded koronáknál nem minden esetben tesznek ki a szerzők pontot, például Kurtágnál a tradicionális korona és annak szögletes változata ugyanarra vonatkozik. Van, ahol csúcsos korona jelenik meg (ld. alább). Eltérések a jelek használatában korábban is voltak természetesen: a barokk Couperin pl. *La Fileuse* című művében speciális koronát ír ki, de Liszt Ferencnél is találkozhatunk egy széles és lapos koronafajtaival: .

A koronák különböző típusait a vizsgált kottákban a következő szerzőknél találtam meg: a „hagyományos” forma megjelenik Dubrovay Lászlónál, Kurtág Györgynél, Láng Istvánnál, Orbán Györgynél, Sári Józsefnél és Soproni Józsefnél (**12**: 8.1., 8.2., 8.5., 8.8., 8.9. és 8.11. ábra), annak szögletes változata pedig Kurtág György, Láng István, Orbán György, valamint Soproni József műveiben (**13**: 8.1. ábra). Jeney Zoltán ezt a variánst szünetjel helyett használja.

A „mosolygós” koronát csak azon szerzőknél releváns megemlíteni, ahol annak jelentése elforgatott társától explicite eltér, vagyis a szerző azt kimondja: Láng Istvánnál (**14**: 8.2., 8.9. és 8.12. ábra). (Éppen ezért az első ábrán, Soproni József egy művében ezt a formát a hagyományos korona számával, **12**-essel jelöltem.) A pontok nélküli variánsok közül a lefelé nyíló alak felbukkan Kurtág Györgynél és Orbán Györgynél (**15**: 8.5. és 8.11. ábra), de míg az elsónél a Jelmagyarázatban is szerepel, addig az utóbbinál az adott jel semmilyen feloldását nem találjuk – ugyanígy a felfelé nyíló szárú formáét (**16**: 8.5. ábra) sem.

A fentebb már említett csúcsos koronára Kurtág Györgynél és Soproni Józsefnél lelhetünk rá (**17**: 8.1. ábra). Csakúgy, mint az előbb a „levegővétél” esetén, koronánál is van, hogy hangsúlyozni kívánja a zeneszerző, hogy két ugyanolyan jel nem feltétlenül egyenértékű ( $\frown \neq \frown$ ) (Kurtág).

A „lélegzetvétél” jele és a fermáta egyes típusai kombinálódhatnak is. Az aposztrófszerű vonalka együtt állhat a hagyományos koronajellel (Kurtág, Orbán) (**18**: 8.5. ábra), annak elforgatott (Láng) (**19**: 8.2. ábra) vagy pont nélküli változatával

(Kurtág), a szintén pontot elhagyó, felfelé nyíló (Kurtág), de a szögletes (Láng) (20: 8.2. ábra) vagy csúcsos (Soproni) (21: 8.4. ábra), „pontos” formával is.

A szünetek harmadik lehetséges jelölési módja a kis, ferde vagy függőleges vonalkák használata. Ilyeneket Soproni Józsefnél találunk (22: 8.3. ábra).

8.3. ábra „lélegzetvétel” önmagában: 11; szünetjelölés ferde vonalakkal: 22; hangjegyérték-átmenet: 23; cluster + a hangszer legmagasabb hangjának jele: 38; improvizációjel: 58

### 8.3.1.3. A tempóváltozás jelei

Ebbe a csoportba olyan jeleket soroltam be, melyek a tempó megváltoztatására utalnak. (A kétféle, abszolút és relatív tempóváltozásról: Bérces 2006a, 2006b, 2007a, 2008a, illetve 5. fejezet.) Vannak belőlük *egyszerű* és *kombinált* jelek. Előbbiek pusztán a gyorsításra vagy lassításra, tehát egyedül csak a tempóra vonatkoznak, utóbbiak azonban hangerő tekintetében is módosítanak a játékon.

Korábban (5. fejezet) már érveltem amellett, hogy a korona is voltaképp tempójelzés, azt – mint láthattuk – ebben a fejezetben mégis a szünetek közé is besoroltam. Ezt részben megmagyaráztam fentebb (8.3.1.2.), itt azonban hozzá kell tenni, hogy ez a döntésem az onomasziológiai megközelítés lényegéből is fakad, ugyanis itt magát a jelenséget tekintjük, és semmiképpen sem az alaki vagy egyéb formai hasonlóságok számítanak. Ha egy korona szünettel áll együtt, az egy rövidebb-hosszabb csendet jelent, ha azonban egy hosszabb értékű hang fölött (vagy alatt) látjuk,

akkor – legalábbis zongorajáték esetén, a csillapított rezgés jellegéből fakadóan – egy idő után szintén „quasi-csendet” hallunk, tehát a két eset valahol testvérjelenség.

A gyorsításra és lassításra többféle jel utalhat: az egymáshoz közelebb elhelyezkedő hangjegyek időben hamarabb követik egymást, tehát a hangjegyek sűrűsödése gyorsítással is együtt jár (bár Pongrácz szerint más jelnek is meg kell ezt erősítenie, mert „a kottafejek széthúzása például szöveges zenében a sokbetűs szótagok elnyúlásából is eredhet” (Pongrácz 1971: 84)) – ilyenre láthattunk példát az 5.3. alfejezetben az 5.6. és az 5.7. ábrákon. Dubrovay Lászlónál nagyobb szünet tartandó az akkordok között, ha azok nagyobb távolságra vannak egymástól (8.8. ábra).

A zenei terminusok (jelek) mérete is meghatározhatja a tempót, amennyiben a kisebb fejjel ellátott hangok rövidebb értékűek is egyben, pl. Kurtág Györgynél.

Az előbbieket mellett a következő gyorsító, illetve lassító kortárs zenei jeleket sorolhatjuk fel. A hangjegyértékek egymásba való átmenete indukálhatja a gyorsabb vagy lassabb tempót – ha például nyolcadokból harmickettedek lesznek a frázis végére, akkor gyorsítunk, ellenkező esetben pedig meghúzzuk a gyeplőt. A kétféle átmenet nem csupán önmagában állhat, hanem szoros egymásutánban is. A következő szerzőknél találtunk efféle jeleket: Láng Istvánnál és – természetesen a Jelmagyarázatban is feltüntetve – Soproni Józsefnél (23: 8.3. és 8.4. ábra, illetve – számozás nélkül – 5.7. és 5.9. ábra).

A hangjegyszárak áthúzása (néhol a frázisnak nem is az elején) is utalhat tempóváltozásra (Pongrácz 1971: 84). Ha az áthúzás a bal oldalon látható, akkor gyorsításra, ha a jobb oldalon, akkor lassításra vonatkozik (ez utóbbival Soproninál, valamint – jelmagyarázat nélkül – Kocsárnál találkozunk (7.9. ábra)). Fontos megjegyezni, hogy a bal oldali levágást nem minden zeneszerző értelmezi gyorsításként, hanem előkészítően játszandónak tekinti.

Akad olyan zeneszerző, aki használ efféle (és más egyéb, az értekezésben is tárgyalt) jeleket, de azokat egyáltalán nem magyarázza meg. Ilyen például Láng István, akinél az *Intermezzo* kottája csak a korábban említett, három tételes jelmagyarázattal él, de – mint ahogy azt a 8.2., a 8.9. és a 8.12. ábrákon is láthatjuk – rengeteg újfajta jelet alkalmaz, és lábjegyzetben is csak néhány jel feloldása történik meg.



A 8.4. ábrán feltűnik mind a hangjegyértékek átmenetének (23), mind a szarak áthúzásának kétféle típusa (24a – gyorsítás, 24b – lassítás) is. Erre a fajta jelre láthattunk már példát a 7.5. és 7.7. ábrákon is.

The image shows a musical score for piano with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The score includes dynamic markings: *mf*, *f*, *ff*, *f*, and *ff*. Tempo markings include *stringendo*, *Meno mosso, ma vivo*, and *Vivacissimo*. There are several annotations: '21' with a triangle symbol above a note, '23' with a triangle symbol above a note, '24a' with a triangle symbol above a note, and '24b' with a triangle symbol above a note. A horizontal line labeled '7' spans across the middle and bottom staves. A vertical line labeled '5' is positioned between the middle and bottom staves. The score ends with a double bar line and a fermata.

8.4. ábra ütemvonal két sor között: 5; időbeli egybeesések megmutatása vízszintes vonallal: 7; „lélegzetvétel” + csúcsos korona: 21; hangjegyérték-átmenet: 23; hangjegyszarak áthúzása bal oldalon: 24a; hangjegyszarak áthúzása jobb oldalon: 24b

Áthúzást a következő szerzők használtak: Kocsár Miklós – magyarázat hozzáfűzése nélkül (7.9. ábra); az előbb is említett Kurtág György és Láng István; Orbán György, valamint Soproni József (24a: 8.1., 8.5., 8.6., 8.11. és 8.12. ábra; 24a, 24b: 8.4. ábra).

Balról jobbra, azaz az olvasás irányába mutató nyíl szintén jelezhet gyorsítást, az ellenkező irányba mutató pedig lassítást: Dubrovay Lászlónál, Kurtág Györgynél és Soproni Józsefnél jelmagyarázattal együtt, Orbán Györgynél ennek hiányában (25: 8.5. és 8.8. ábra, illetve 5.9. ábra). Valószínűsíthető, hogy a Láng István által használt nyilak pedig pusztán a zenei folyamat mutatói (26: 8.2. ábra).

The image shows a musical score with three systems. The first system has a treble clef and a common time signature. It features a 'Calmo' marking and annotations 12, 15, and 16. The second system has a bass clef and a common time signature, with markings 'più mosso, molto rubato (molto)', 'mp', and 'pp senza colore prestissimo possibile'. It includes annotations 18, 25, 49, and 55a. The third system continues the bass clef line with annotation 54. Various musical notations like slurs, ties, and dynamic markings are present throughout.

8.5. ábra hagyományos korona: 12; lefelé nyíló, pont nélküli korona: 15; felfelé nyíló, pont nélküli korona: 16; „lélegzetvétel” + hagyományos korona: 18; hangjegyszárak áthúzása bal oldalon: 24a; nyíl mint tempójelzés: 25; hangjegyszárak elmaradása: 49; összetartozó egységeket jelző kapocs: 54; dallamút jelzése a kezek között szaggatott vonallal: 55a

Az eddigi, a játék sebességének megváltozására vonatkozó jelölések az *egyszerű* csoportba tartoztak, és számos zeneszerzőnél találkozhattunk velük. **Kombinált**, dinamikai változást is előíró terminusokra a vizsgált kották közül azonban csak Kurtág Györgynél akadtam rá: ezekben az előző bekezdés nyilai kombinálódnak a hagyományos crescendo-, illetve decrescendo-, tehát erősítő (27a), illetve halkító, nemnyelvi jellel (27b) (pl. 8.12. ábra). Irányuk a legkülönbözőbb lehet a dallamvonaltól függően (28: 8.6. ábra, illetve 5.10. ábra), sőt akár arpeggióra (ld. alább) is vonatkozhat.

8.6. ábra 7 és 3 egyenlő idejű egységből álló frázis együttes jelenléte: **8**;  
 időbeli egybeesések megmutatása szaggatott, függőleges vonallal:  
**10**; „lélegzetvétel” önmagában: **11**; hangjegyszárak áthúzása bal  
 oldalon: **24a**; nyíl mint tempójelzés + hagyományos crescendo-jel:  
**28**; arpeggio nyíllal: **30**; nyíl mint tempójelzés + hagyományos  
 crescendo-jel + arpeggio: **31**; szaggatott gerenda: **52**; az egy  
 oktávnyi váltás hagyományos jele: **56**

#### 8.3.1.4. Egyéb jelek

Pongrácz Zoltán zongorakottákban a 8.7. ábrán látható tempómódosító jelölést is  
 említi (Pongrácz 1971: 100). Ilyennel az általam vizsgált kottákban nem találkoztam, de  
 a teljesség kedvéért megemlítem.

A gyakori tempóváltozások újabban nem a szisztéma fölé írt tempójelzésekkel, hanem a szisztéma alatt, az  
 alábbi módokon jelölhetők:

MM	$\text{♩} = 90$	
MM	$\text{♩} = 80$	
MM	$\text{♩} = 70$	
MM	$\text{♩} = 60$	
MM	$\text{♩} = 50$	
MM	$\text{♩} = 40$	

vagy:

Allegro	
Moderato	
Andante	
Adagio	

8.7. ábra Tempóváltozások jelölése a szisztéma alatt

### 8.3.2. Díszítések és játékmódok

A kortárs jelek második nagy csoportjába a különféle díszítések és játékmódok tartoznak. Zongorakották jelrendszerét vizsgáltam, az alábbi három típus az említett hangszeren való előadásra vonatkozik. A jelek érinthetik

- a) a zongora *billentyűin való játékot*,
- b) a *húron történő játékot*, valamint
- c) a *preparáltzongora-játékot*.

Az első két csoporton belül egy jel vonatkozhat egy vagy több hangra. A preparált zongora játékmód külön osztályt képez, mert noha a billentyűkön játszunk, a húrok helyén is változtatásokat hajtunk végre.

#### 8.3.2.1. Billentyűn való játék

Amikor a következő notációs elemeket látjuk, annak ellenére, hogy sokszor nem megszokott, amit a zeneszerző kér tőlünk (vagyis a kortárs zene bevezette újítások közé tartozik), még a hangszer billentyűivel kell operálnunk, tehát a megszokott helyen történik a játék.

Van, hogy a kottában nem is látszik, hogy egy hangot hogyan kell megszólaltatnunk, mert a zeneszerző minden hangra ugyanazt a játékmódot írja elő, és ezt csak a (jel)magyarázatból tudjuk meg. Ilyet találunk Dubrovay Lászlónál a *Felhangok* esetében, vagy Sárosi László *Kotyogó-kő egy korsóban* című alkotásánál, ahol a kottában nincs diakritikus jel a hangok mellett, a magyarázat azonban – mellékjellel – *portato* játékmódot ír elő minden hangra: ez a hangok egymáshoz kötöttsége (*legato*) és azok szaggatott játszási módja (*staccato*) közti átmenetet jelenti.

Már Bartók elkezdte a felhangokkal való játékot. A némán lenyomandó hangot egy élére állított, lyukas rombusz (♠) jelzi, valamennyi szerzőnél: Dubrovay Lászlónál, Kurtág Györgynél és Soproni Józsefnél is (29: 8.8. ábra). Ugyanez a jel Sári József *Postludium*ában szintén nem megszólaltatott hangot jelent, de ott le sem kell nyomni a billentyűket, hanem elég azokat megérinteni, vagy a „rombusz”-t lehet akár szünetként is értelmezni: csak ritmikai funkciója van.

8.8. ábra ütemmutatók (és ütemvonalak) elmaradása; időbeli egybeesések megmutatása vízszintes vonallal: **7**; „lélegzetvétel” önmagában: **11**; hagyományos korona: **12**; akkordok egymástól való távolsága mint tempójelzés; nyíl mint tempójelzés: **25**; némán lenyomandó hangok: **29**; egymáshoz közeli hangok hagyományos lejegyzése: **46**; egymáshoz közeli hangok „farserű” lejegyzése: **47a**; egymáshoz közeli hangok „farserű” lejegyzése + némán lenyomandó hangok: **47b**; maguktól megszólaló felhangok: **48**

Érdeemes megemlíteni egy, Sáriéhoz hasonló funkciójú, Soproninál látható jelet: itt a kottafejek helyett x-ek szerepelnek. Ezeket a hangokat sem szólaltatjuk meg, csak ritmikai szerepük van, de míg Sári esetében lenyomhatnánk őket, addig Soproninál ezt nem tehetjük meg, mert a másik kézben azok le vannak fogva – Soproni a következő utasítást adja: „Billentyűiket határozottan és pontosan kell érinteni.”



Érdemes most a jelek hasonlóságának útján maradni, de persze még mindig a fogalom felől közelítve a terminusokhoz. „X-es” hangok – módosított formában és jelentésben – más szerzőnél is megjelennek: Kurtág Györgynél hozzávetőleges magasságú hangokra vonatkoznak.

Az eddigi, billentyűkön való játékra vonatkozó jelek egy-egy hang jellegét szabták meg. Most tekintsük át azokat, melyek több billentyű lenyomását kívánják. Egy igen régi, a 16. századtól jelen lévő díszítési mód az *arpeggio*, vagyis amikor egy akkord hangjait nem egyszerre, hanem egymás után szólaltatjuk meg. Jelölésmódja(i) a 17. századtól sok változáson ment(ek) keresztül (Böhm 2000/1961: **ARPEGGIO** címszó). Több fajtája van: az akkordot lehet alulról felfelé, vagy épp ezzel ellentétesen törni, de kombinálódhat egyfajta díszítésmóddal: *acciaccatura*val is. A sztenderd változat az alulról felfelé történő törés, ilyenkor nem feltétlenül kell jelezni annak irányát, de akár nyilat is lehet tenni az akkord melletti hullámvonal mellé (Böhm 2000/1961: **ARPEGGIO** címszó). Ilyen jelöléssel már Bartók Bélánál is találkozhatunk, például egyik *Elégiájában*, ott még azonban magyarázattal együtt (Op. 8 b; Bartók album zongorára III.: 44).

Érdemes egy kis kitérést tenni, és elmondani, hogy noha azt gondolhatnánk, csak a modern kották szorulnak jelmagyarázatra, ez koránt sincs így. A korábban is említett Couperin darabjai csak úgy ontják a legkülönfélébb ékesítéseket, és műveinek kiadásakor a kottához magyarázó táblázatot szoktak mellékelni. A barokk művek korabeli előadásánál magától értetődő volt a díszítések használata: noha a kotta nem feltétlenül jelzett ékesítést, a szokás meghatározta azok jelenlétét, sőt így az improvizáció is jelentős szerepet kapott; ma azonban sokszor egyszerűbb és pontosabb jelekkel élni.

Az általam vizsgált kottákban többféle arpeggio-jelöléssel találkozhatunk: van példa a legegyszerűbb, a sztenderd változatra, és a hullámos vonalon vagy afölött elhelyezett nyilas variánsokra is (Jeney, Kocsár, Kurtág, Láng, Soproni) (**30**: 8.6. és 8.12. ábra); sőt ezek között speciális arpeggiók is akadnak, melyek tenyér vagy alkar segítségével szólaltatandóak meg (Láng); de az egymás utáni hangok dinamikai vagy tempóbeli változást is mutathatnak, ha más (akár nyelvi) jelekkel kombinálódnak (Kurtág, Soproni) (**31**: 8.1., 8.6. és 8.12. ábra).

Nézzük meg a szintén régóta, a klasszika korától használatos *glissandót*, vagyis amikor egy hangtól egy másikig „csúszva” jutunk el! Mozart és Beethoven még hangjegyekkel kiírta a „csúsztatást” (Dahlhaus et al. 1983-85: **glissando** címszó), de még Lisztnél is láthatunk olyat, hogy a pontos hangok mellett jelenik meg a „glissando” utasítása.

E játékmód jele Böhm szerint „a kiinduló hangtól a befejező hangig terjedő egyenes (vagy hullámos) vonal, rendszerint *gliss.* felirattal” (Böhm 2000/1961: **GLISSANDO** címszó), de ettől el is térhet a jelölés; Pongrácz Zoltán a mai zongorakották jelölésében egy egyenes, nyilat formázó jelet mutat csak (Pongrácz 1971: 99). Böhm is említi, hogy a klaviatúras hangszereken, így a zongorán is, kétféle glissando lehetséges: fehér vagy fekete billentyűkön (Böhm 2000/1961: **GLISSANDO** címszó), ezt kiegészíti a Brockhaus Riemann lexikon annyival, hogy ezek kombinációja is létezik (Dahlhaus et al. 1983–85: **glissando** címszó), jelükre azonban egyikük sem utal, de ezek megtalálhatóak a kortárs zenei kottákban. Pongrácz a fehérbillentyűs glissandót a nyíl elejére rajzolt feloldójellel () a feketebillentyűset az analóg helyre írt „bé”-vel () jelöli (Pongrácz 1971: 99) – nem szól viszont a most vizsgált kották tartalmazta „keresztes” (#) változatról. Ha a glissando esetén a hangok ki vannak írva, akkor egyértelmű annak kezdete, vége és iránya. Ugyanez érvényes akkor is, ha csak a kezdő- és a befejező hang adott (Kurtág, Láng, Soproni) (**32**: 8.9. ábra). Mindezek ellenére – ahogy azt Pongrácz is említette – olykor nyilat is rajzolnak a zeneszerzők a glissando jelére, legyen az hullámos, avagy egyenes vonal (Kurtág, Láng) (**33**: 8.11. ábra és **34**: 8.9. ábra). Van, hogy csak az első vagy az utolsó hang van megadva, az irány pedig jelölt vagy jelöletlen (Kurtág, Láng) (**34**: 8.9. ábra), de akad, hogy mind a kezdő-, mind a végpont csak hozzávetőleges (Kurtág) (**33**: 8.11. ábra). Ha fehérbillentyűs glissandót ír elő a szerző, akkor azt annak vonala elé vagy mellé tett feloldójellel, ha feketebillentyűset, akkor ugyanoda elhelyezett „#”-tel vagy „b”-vel jelzi (**35**) – ezek kombinációja is létezik (**33**) (Kurtág, Láng, Soproni) (**35**: 8.9. és **33**: 8.11. ábra). Néhol egyéb utasítások is olvashatók a vonal mellett, melyek vonatkozhatnak a glissando tempójára, élénkségére, de arra is, hogy azt melyik kezünkkel játsszuk, netán a tenyerünkkel vagy az alkarunkkal-e (Kurtág, Soproni) (**33**: 8.11. ábra). Előfordul húron játszott glissando is, erről részletesebben a húron történő játéknál írok majd.

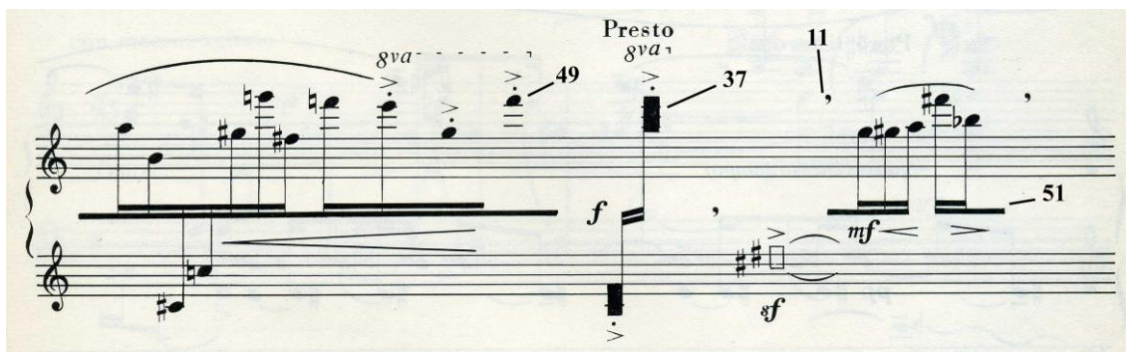
8.9. ábra ütemmutatók (és ütemvonalak) elmaradása; idő másodpercben megadva (abszolút időegység): 6; időbeli egybeesések megmutatása függőleges nyíllal: 9; „lélegzetvétel” önmagában: 11; hagyományos korona: 12; „mosolygós” korona: 14; glissando pontos kezdő- és befejező hanggal: 32; egyenes vonalú glissando nyíllal, pontos kezdőhanggal: 34; glissando módosítójellel: 35; cluster, az alsó és a felső hang abszolút szolmizációval megadva: 36; egymáshoz közeli hangok „faszerrű” lejegyzése: 47a; kottafejek elmaradása: 50; a két oktávnyi váltás jele: 57

A következő, billentyűn való játékra, illetve több hangra vonatkozó jel a *clusteré*. A clustert a GROVE lexikon (Sadie 1980: **cluster** címszó) egyszerre megszólaló szomszédos hangok egy csoportjaként definiálja, mely különösen a klaviatúras hangszereken használatos, ott ugyanis könnyen lefogható ököllel, tenyérrrel vagy alkarral. Pongrácz Zoltán is említést tesz a clusterekről – „halmaz”-nak nevezi általában őket (Pongrácz 1971: 93–96).

A clustert jelölő szögletes vagy kerek formák lehetnek fehérek vagy feketék, ez azonban – Pongrácz (1971: 99) állításával ellentétben – nem a billentyűk színére vonatkozik, hanem pusztán az adott hangcsoportok időbeli értékére. Ez azoknál a zeneszerzőknél is könnyen bebizonyítható, akik nem mellékelnek jelmagyarázatot darabjukhoz. Kocsár Miklós *Improvvisazioni* című művéből való a következő részlet (8.10. ábra). Ha az első megjelenő clusternél még nem is tudnánk eldönteni, hogy azt fehér vagy fekete billentyűn kell-e játszani, az utána következő halmaz egyértelműsítene azt megjelenő módosítójellel, ami a feketebillentyűs játékmódra utal:



vagyis az első két cluster tizenhatod értékű hangokat (kétzászlós, befeketített fejű hangjegy) jelöl, a harmadik pedig egész hangot (üres fejű, szár nélküli hangjegy).



8.10. ábra ütemmutatók (és ütemvonalak) elmaradása; „lélegzetvétel” önmagában: **11**; cluster, az alsó és a felső hang hangjegyekkel mutatva: **37**; hangjegyszárak elmaradása: **49**; túlnyúló gerenda: **51**

Ugyanaz érvényes tehát a clusterre is, mint ami a glissandóra volt: a feloldójel a fehér, a módosítójelek pedig a fekete billentyűk hangjaira mutatnak. Ezek kombinációira is akad példa. A halmaz hangjait a szerzők csupán körülbelülre (Soproni), részben pontosan (pl. Kurtágnál a cluster egyik szélső hangja adott, a másik szélső a játékos alkarjának hosszától függ alkaros játéknál), vagy teljesen pontosan is megadhatják. Ez utóbbit többféle módon tehetik: abszolút szolmizációval: ábécés hangok szolmizációs hangokkal történő jelölésével (Kalmár, Láng) (**36**: 8.9. ábra); világosan látszik a „hangcsomó” legalsó és legfelső tagja (Kocsár, Kurtág, Soproni) (**37**: 8.10. ábra); de akad, hogy annak ellenére, hogy leolvasható a két szélső hang, a szerző máshogy is jelzi, hogy halmazról van szó, pl. négyzet alakú hangjegyfejjel (Kurtág). A halmazok megjelenési formái szerzőnként (olykor még egy szerző különböző darabjai esetében is) eltérőek lehetnek, azok elvi meggondolása azonban mindegyik variánsnál ugyanaz.

A clusterek is kombinálódhatnak más jelekkel: az „Egyéb jelek” részben tárgyalásra kerülő, a hangszer legmagasabb, illetve legmélyebb hangját jelző szimbólumokkal (Soproni) (**38**: 8.3. ábra), a fentebb már bemutatott „néma hang”-jelekkel, ilyenkor a rombusz lyukasságának szabályát akár át is hágva (Kurtág); de jelen lehetnek a tenyeres játék jelében is (Kurtág).

Kurtág a *Nyolc zongoradarabban*, illetve a *Játékokban* más típusú clustert használ. Az elsónél a legalsó és legfelső hangot összekötő szár melletti, feloldójellel

vagy módosítójellel ellátott vastag vonal utal a halmazra, utóbbinál azonban szögletes hangjegyfejek és az őket összekötő vastag vonalak. A *Játékok* első négy kötetének Jelmagyarázata ugyanaz, a többi három köteté azonban ehhez képest redukált, és nincs benne utalás halmazokra; mégis megjelenik bennük egy, a *Nyolc zongoradarabban* találhatóhoz nagymértékben hasonlító szimbólum. Kérdés, hogy itt clusterre kell-e gondolnunk, vagy alkarral való játéokra – ami voltaképp a cluster egy változatának is tekinthető.

A következő szimbólumok az előbbi hangfűzérjelhez hasonlóak, azoktól azonban eltérnek annyiban, hogy felső végtagunk meghatározott részével kell megszólaltatni őket, valamint a megszólaltatott hangok magassága minden esetben csak hozzávetőleges (az alkarjáték esetében néhol félig pontos). Ide tartoznak a tenyérrel (Kurtág, Láng) (39: 8.11. ábra), a tenyér élével (Soproni), egy vagy mindkét alkarral, illetve könyökkel (Kurtág, Láng) (40: 8.11. ábra), élére állított (41) vagy fektetett ökölrel (42) (Kurtág) (41, 42: 8.11. ábra) való játék szimbólumai – ezeket a szimbólumokat feloldó- vagy módosítójelekkel együtt is láthatjuk, valamint néma hangcsoportként megjelenve a rombuszformával is összekapcsolódhatnak (Kurtág). Előfordulhat, hogy a szerző nem írja ki pl. az alkaros játékot, hanem csak azt, hogy adott két hang között mindegyiket le kell fogni, de ha nagy az átfogandó távolság, akkor a billentyűk lenyomását csak az említett módon tudjuk megtenni.

Pongrácz a clusternek „mozgó” változatát is megjelöli (Pongrácz 1971: 99), ezek a vizsgált kottákban leginkább az alkarglissandóhoz (Kurtág) vagy Kurtág három sajátos jeléhez állnak legközelebb. Első közülük egy fésűformára emlékeztető jel, melynél a darab „tenyérrel (dobverő ujjakkal) játszandó” (Kurtág, *Játékok I-IV: Jelmagyarázat*) (Ĥ); második a félhold alakra emlékeztető „forgatott tenyeres”, ilyenkor „A tenyér két széle alkaros forgatással (rotálással) játszik” (Kurtág, *Játékok I-IV: Jelmagyarázat*); a harmadik pedig egy vonallal áthúzott karikasort formáló jel, a „köröző tenyeres”, ahol „A tenyér a fehér billentyűkön elfordul a jelzett irányba. Eközben az ujjak igyekezzenek ugyanazokon a fekete billentyűkön maradni” (Kurtág, *Játékok I-IV: Jelmagyarázat*).

VII

**A**

(ököljáték 1) (faustspiel 1) (fist play 1)

(ököljáték 2) (faustspiel 2) (fist play 2)

(játék alapelemekkel) (spiel mit grundelementen) (playing with basic elements)

\*Felkar-keresztéssel; a két könyök minél távolabbra érjen  
 \*Mit Kreuzen der Oberarme, wobei die beiden Ellbogen möglichst weit reichen sollten  
 \*By crossing the upper arms; the two elbows should reach as far as possible

\*\*tenyér-glossando  
 \*\*Handflächen-glossando  
 \*\*palm-glossando

Z. 8377

8.11. ábra szaggatott ütemvonal: 4; „lélegzetvétel” önmagában: 11; hagyományos korona: 12; lefelé nyíló, pont nélküli korona: 15; hangjegyszárak áthúzása bal oldalon: 24a; hullámos glossando nyíllal, hozzávetőleges kezdő- és befejező hanggal, módosító-, illetve feloldójellel, egyéb utasításokkal: 33; tenyérjel: 39; alkar-, illetve könyökjel: 40; élére állított ököl jele: 41; fektetett ököl jele: 42; dallamút jelzése a kezek között szaggatott vonallal: 55a

### 8.3.2.2. Húron történő játék

A húron történő játékhoz is többféle jel tartozik. Egy hangra vonatkozhat a vonós hangszerek terminológiájából jól ismert „pizzicato”, ezt a szerzők átvették, és zongorakottákban is használni kezdték. Azt jelenti, hogy az adott hangot nem a billentyű lenyomásával kell megszólaltatni, hanem a húrt ujjal kell megpendíteni (Láng) vagy megütni (Láng) (43: 8.12. ábra). Harold Gramatges, kubai zeneszerző *Movil I* című darabjában még segédeszközt is alkalmaz: dobverővel való játékot is előír (Gramatges 1981).

Több húr megszólaltatására is látunk példát, ujj- vagy körömgliSSando (Láng) (44: 8.12. ábra), tremolo (Láng) (45: 8.12. ábra), valamint több húr megütésének formájában (Láng).

A húron történő játéknak a 8.12. ábrán megjelenő nem-nyelvi jelei alakilag annyiban különböznek a billentyűn történő játékéitól, hogy hiányoznak a kottafejek (a tremolónál még ennyiben sincs különbség mindig), és a nem-nyelvi jelek melletti, szavakkal történő magyarázatból tudjuk meg, hogy e különleges játékmódot kívánja a zeneszerző. Vagyis ebben az esetben végső soron ugyanaz a nem-nyelvi jel használatos mind a hagyományos, mind a különleges előadásmód esetében (hiszen kottafejek elmaradására akad példa billentyűn való játéknál is) – nem csoda, hiszen a mozdulat ugyanaz, és a hangok magasságban is megegyeznek a billentyűs változatban használatosakkal. Tehát a kottafej nélküli hangokkal jelölt terminusok poliszémek: kétféle játékmódra is vonatkozhatnak.

Van azonban olyan zongoradarab is (az értekezésben részletet belőle nem mutatok), amelyben máshogy jelölik a húron történő játékot. Az előbb említett Gramatges-darabban például egy külön vonalrendszer bevezetése történik meg a húron történő játéokra, és azon adja meg az ahhoz az előadásmódhoz tartozó hangokat a szerző: vagyis létezik külön terminus is a húron történő játékra.

VIII

Adagio

30

31

9 4

*p dolce*

*poco meno mosso*

*pp*

*mp*

55a

*p*

*cantabile*

1

Ped.

24a

*mp*

*mf mp*

*p*

55b

43, 50

11

Ped. \*

trem.

4

5 2 4 3 1

2 4

*mp*

*pp*

44

*p > pp*

*gliss. dir. sulle corde*

*gliss. dir. sulle corde*

*p*

*pp*

14

**Più vivo (libero)**  
trem. dir. sulle corde

45

*mp*

*conciato*

53

*ff*

*ff*

*ff*

27a

27b

*ff*

**Tempo I**  
ord.

*p*

*mf*

*mp cantabile*

*pp*

ord.

Ped.

Ped.

Ped.

\*) Beat the various strings directly with fingers.  
Intonation freely, but in the indicated register.

\*\*) The tremolo pitches are approximate, but in the indicated register.

Z. 8530

8.12. ábra ütemmutató két vonalrendszer között: **1**; szaggatott ütemvonal: **4**; „lélegzetvétel” önmagában: **11**; „mosolygós” korona: **14**; hangjegyszárak áthúzása bal oldalon: **24a**; hagyományos crescendo-jel: **27a**; hagyományos decrescendo-jel: **27b**; arpeggio nyíllal: **30**; nyilas arpeggio + lassító nyelvi jel: **31**; húron történő játék: **43**; glissando húron: **44**; tremolo húron: **45**; kottafejek elmaradása: **50**; összetartozó (dodekafón) egységet jelző kapocs: **53**; dallamút jelzése a kezek között szaggatott vonallal: **55a**; dallamút jelzése a kezek között egyenes vonallal: **55b**

### 8.3.2.3. Preparáltzongora-játék

A Brockhaus Riemann lexikon szerint a preparált zongora „olyan zongora, amelynek húrjaira vagy húrjai közé a hangzás elidegenítése céljából különböző tárgyakat (csavarokat, radírgumikat, fadarabokat stb.) helyeznek” (Dahlhaus et al. 1983–85: **preparált zongora** címszó). Az átvizsgált kották közül kettő tartalmazott efféle utasítást: Jeney Zoltán *Something lost preparált zongorára*, valamint Sály László *Kotyogó-kő egy korsóban* című darabja. Az elsónél már a címben is szerepel, hogy a darab preparált zongorára készült, Sálynál azonban csak ennyi a kiegészítés: „1-4 előadóra (billentyűs, vagy ütőhangszerekre). Játzópartitúra.”. Itt csakis a magyarázat tartalmaz utalást a preparálásra: „Az eredeti hangmagasság megtartásával preparált hangok is alkalmazhatók. (Pl.: zongorán az egy oktávval mélyebben fekvő hangok húrjait gumival felezzük – így az eredeti hangmagasságot kapjuk.)” (Sály (é.n.)c).

Kiemelkedően fontos preparáltzongora-darab Vidovszky László *Schroeder halála* című műve, melyhez csak rövid ideig férhettem hozzá, és csak a preparáltzongora-játék szempontjából tekinthettem át, ezért csak itt említem. A képregényhős „agóniájának” vizualizációja, vagyis a kottakép nem árulkodó. Szár nélküli, teli hangjegyfejeket láthatunk a zongorakottában, de az Előszóából és a mellékelt táblázatokból kiderül, hogy miként kell a darabot előadni. A zongorista végig (folyamatosan változó) skálákat játszik (előbb a darab elejétől játssza el az ütemeket a végéig, majd visszafelé, és így tovább, 30-40 percen keresztül), azonban nem ő az egyetlen szereplője a mű előadásának. Van három asszisztense, akikre a hangszeren 2-2 oktávnyi rész jut, és akik kapnak egy-egy táblázatot, melyeken időpontok és hangok vannak megjelölve, amikor és ahol el kell helyezni adott anyagot (a hangzástól függően csavart; papírt, parafát vagy műanyagot; illetve szivacsot) a húrok között (teljes elnémításnál a szivacsot már a húr és a kalapács közé tesszük). Így jön létre az egyre inkább elnémuló zongora: előbb az eredeti, később a „csengő-bongó”, majd a „kopogó”, végül a néma hangszer.

### 8.3.3. Egyéb jelek

Az előzőekben áttekintettük a kortárs kották metrumra, tempóra vonatkozó jeleit, valamint a különféle díszítések és játékmódok szimbólumait. A most következő rész olyan nem-nyelvi zenei terminusokat tartalmaz, amelyek ezen csoportok egyikébe

sem illeszthetők bele – jelölhetnek hangokat, értelmileg összetartozó egységeket, vagy lehetnek speciális utasítások is.

A hangokra vonatkozó szimbólumok közül az elsővel már korábban is találkozhatunk (pl. Liszt Ferencnél), de a tárgyalt korszakban sokkal többször fordul elő, hiszen a modern hangzás gyermeke: az egymás melletti hangok közös megszólaltatásakor használják. A hagyományos jelölés az egy száron több oldalról függő hangoké (pl. 8.8. ábra: **46**) – itt viszont egy „faszerű” képződményt látunk, melynek törzséből az ágak abban a magasságban nőnek ki, ahol egymáshoz közeli hangokat kell szimultán megszólaltatni. Ilyen jelet (**47a**) találunk Dubrovay Lászlónál (akinél néma hangokra is használható ez a megoldás: **47b**: 8.8. ábra), Durkó Zsoltnál, Láng Istvánnál, Orbán Györgynél, Soproni Józsefnél vagy Szöllösy Andrásnál (**47a**: 8.1., 8.2., 8.8. és 8.9. ábra).

A maguktól megszólaló felhangokat Dubrovay László a kottafejek fölé írt karikával jelöli (**48**: 8.8. ábra). Ugyanezt a jelet megtaláljuk Kurtág Györgynél is a *Játékok VI* kötet egyik darabjában (*Les Adieux (in Janeček's Manier)*), ahol magyarázat nélkül áll – ugyanarra azonban nem vonatkozhat, mint Dubrovaynál, mert előtte nem fogunk le némán billentyűt.

Előfordul, hogy a hangok jelének bizonyos részei hiányoznak a lejegyzésben, ilyenkor gyakorta kiírják a különféle mellékjelekkel való takarékoskodáskor használt „similé”-t is a szerzők. Hiányozhatnak a kottafejek, a hangjegyszárak is elmaradhatnak, de meg is lehetnek szakítva; lehet a gerenda is szaggatott, néhol pedig épphogy túlnyúlhat, és szünetek (vagy éppen az üres vonalrendszer) alatt vagy fölött jelenik meg – ennek ellenére a hiányok közé vettem fel ezt a megoldást is, formai és jelentésbeli hasonlósága miatt.

Ezeknek a jelöléseknek oka az egyszerűsítés, az előadó kottaolvasásának segítése: ha sok egymás után következő, ugyanolyan értékű hangról van szó, fölösleges kitenni mindegyiknél a szárat, ha pedig kottafej nélkül is kikövetkeztethető, melyik hangot kell megszólaltatni, szintén takarékos megoldás nem kiírni azokat. A szárak és fejek elhagyása az előadói szabadság előmozdításában is nagy szerepet tölt be: rajtunk múlik a játszott hangok hosszúsága, hiszen azok megadása csupán hozzávetőleges; valamint ha nincs pontos utasítás a fej nélküli hangok magasságára vonatkozóan, akkor e tekintetben is hosszabb a pórázunk. A szaggatott gerenda az „egybe-, de mégis

különgondolás” érzetét kelti az előadóban, annak túlnyúló változata pedig segít a számolásban és az eligazodásban.

A hangjegyszárak elmaradását látjuk Kocsár Miklósnál, Kurtág Györgynél, Láng Istvánnál és Soproni Józsefnél (**49**: 8.5. és 8.10. ábra); megszakított hangjegyszárat pedig Kocsár Miklósnál találunk. A kottafejek hiányozhatnak Kurtág Györgynél, Láng Istvánnál, Orbán Györgynél, Sárosi Lászlónál és Soproni Józsefnél (**50**: 8.1., 8.9. és 8.12. ábra). Az utolsó hangjegyszárakon túlnyúló gerendára Kocsár Miklósnál lelünk rá (**51**: 8.10. ábra), Kurtág Györgynél pedig szaggatott gerenda jelenik meg (**52**: 8.6. ábra).

Hangokra vonatkozik még egy jel: a hangszer legmagasabb, illetve legalacsonyabb hangját jelölő, fekete vagy fehér háromszög fejű nyíl. Ilyeneket láthatunk Orbán Györgynél és Soproni Józsefnél – ez utóbbi szerzőnél clusterrel is kombinálva (**38**: 8.3. ábra). Ezt a jelet más hangszereknél is használják, és azért volt jelentősége és értelme a bevezetésének, mert hangszerenként és előadónként más és más lehet a legmélyebb, illetve a legmagasabb hang. A különböző gyártású zongorák különböző hangterjedelműek lehetnek, más (pl. fúvós) hangszereknél pedig a játékos technikai felkészültsége is fontos tényező (Pongrácz 1971: 87).

Az „Egyéb jelek” osztályba tartozó szimbólumok vonatkozhatnak értelmileg összetartozó egységekre is. Egy hangcsoporthoz írt szögletes, olykor szaggatott kapocs jelezheti az adott hangok valamilyen szempont szerinti együvé tartozását: lehet dodekafón egység, mint Láng István *Láncolatában* (**53**: 8.12. ábra), vagy akár körbefoghatja a refrén hangjait, mint Kurtágnál a *Játékok II.* kötetében, a *Veszekedésben*; de ennél egyszerűbb összefonódást is jelenthet (Kurtág, Soproni) (**54**: 8.5. ábra).

Szaggatott (**55a**) vagy egyenes vonal (**55b**) mutathatja a dallam útját a kezek között (Kurtág, Láng) (**55a**: 8.5., 8.11. és 8.12. ábra; **55b**: 8.12. ábra) – ilyet viszont már Lisztnél is láthatunk. Az oktáv váltás jele körbe is veheti a hatókörébe tartozó frázist, sőt a 8-as szám mellett (ami a nyolc hangot, azaz egy oktávot ugrást jelenti) (pl. 8.6. ábra: **56**) már megjelenik a 15-ös vagy a 16-os is, két oktávnyi ugrást mutatva (Kurtág, Láng) (**57**: 8.9. ábra). Figyelemre méltó a *legato*-jel (egybekötött hangok) kiterjesztett, a legkülönfélébb görbe alakzatokat felvenni képes változata is (Kurtág, Soproni).

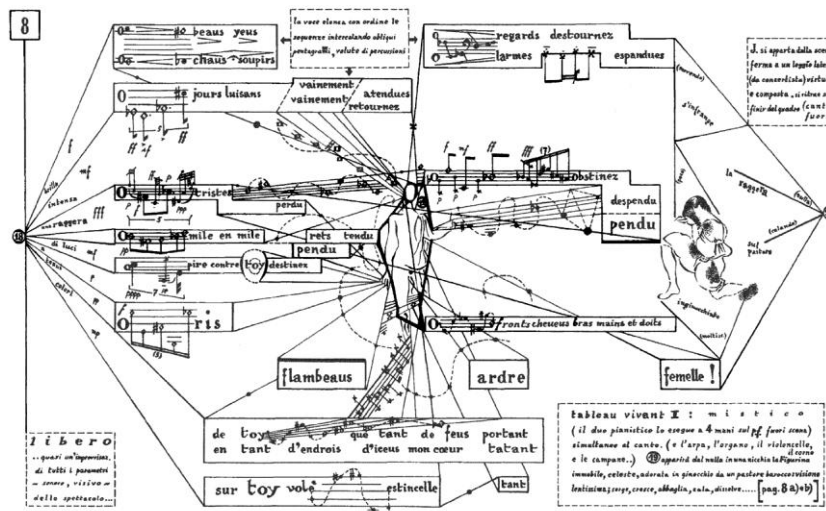


Láttuk, hogy a tárgyalt kották sokszor nagy szabadságot engednek meg az előadónak (sokszor persze épp ennek ellenkezője történik, például pontos időtartam megadásakor), így nem csoda, ha az improvizáció is előtérbe kerül a modern kottákban. A rögtönzést nem a korábbi játékmódok közé vettem fel, mert azok technikai jellegűek voltak, ez viszont egészen más: kreativitást igénylő dolog. Jele: hullámos vonal, és általában az addigi játékmódhoz hasonló rögtönzést kíván az előadótól. Az improvizáció teljesen egyértelmű esetei (Kurtág vagy Soproni) (58: 8.3. ábra) mellett akadnak ambivalensek is, talán kevesebb szabadságot engedve a játékosnak (Kocsár).

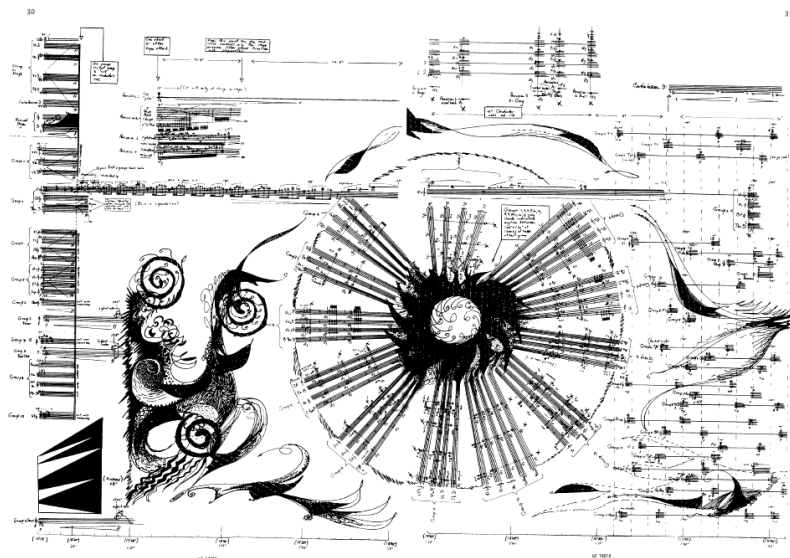
Kurtág használ a feketétől eltérő színeket is a *Játékok*-ban. Egyedül a negyedik kötetben látunk zöld, de már az elsőben is piros színű hangokat (mindkét szín jelen van az *Hommage à Sárly László* című darabban), de több kötetben megjelenik a piros szín, a vonalrendszer fölé, illetve alá rajzolt plusz vonalakkal is. Kurtág ezek magyarázatát nem közli, de azok feltételezhetően quasi-magasságokat jelentenek a diszkantban, illetve a zongora mélyebb regisztereiben.

Még egy dologról említést kell tenni. Az imént bemutatott improvizációs jelnél a szerző általában megszabja, milyen jellegű rögtönzött játékmódot vár el az előadótól. Van azonban olyan is, amikor egy képszerű jelet látunk a kottában: ezekben az esetekben a rajz által létrehozott benyomások alakítják ki a játékmódot (Kurtág). Ez a lejegyzés voltaképp már a zenei grafikához közelít. A zenei grafika „zenei előadásra szánt rajz, amely a hagyományos hangjegyírással ellentétben zeneileg meghatározatlan és többértelműen interpretálható” grafikai mű, „e technika célja az előadó zenei asszociációinak és improvizálókészségének ösztönzése” (Dahlhaus et al. 1983–85: **zenei grafika** címszó). A zenei grafika és a hagyományos notáció között sok átmeneti megoldás lehetséges (Dahlhaus et al. 1983–85: **zenei grafika** címszó), például Kurtág bizonyos, korábban már említett jelei (tenyér- vagy ököljelek stb.) grafikus notációs elemek. (Az improvizáció három szintjéről ld. 7.3.4.3. alfejezet.)

A zenei grafika tipikus példáit láthatjuk a 8.13. és a 8.14. ábrán: Sylvano Bussotti és Raymond Murray Schäfer egy-egy művének részletét.



8.13. ábra Zenei grafika



8.14. ábra Zenei grafika

A 8. fejezetben kortárs magyar zongorakották jelrendszerének terminológiai: fogalmi kiindulású vizsgálatát végeztem el – nem-nyelvi jeleket tekintettem át. Előbb az idővel kapcsolatos újszerű szimbólumokat sorakoztattam fel, azokat követte a különféle díszítések és játékmódok notációs rendszere, végül az egyéb jelek csoportjának tagjai.

A zene nem-nyelvi terminológiai rendszerére vonatkozóan a következőket állapítom meg.

1. A nem-nyelvi terminusok száma általában kevesebb, mint a nyelvi terminusoké. Ez egyrészt fakad abból a tényből, hogy csak a 20. században nőtt meg a nem-nyelvi zenei terminusok száma, másrészt abból is, hogy pusztán előadásra vonatkozó – kottabeli – utasítások tartoznak ebbe a körbe: pl. műfajokat nem lehet nem-nyelvi jellel kifejezni, és beszélni sem lehet nem-nyelvi jelekkel.

2. a. A nem-nyelvi jelek egyenrangúak a nyelvekkel: egyrészt definíciójuk a zeneszerzői (jel)magyarázatokban sűrűn használt nyelvi jelekkel történik (pl. a gyorsításra vonatkozó nyilat gyakorta az *accelerandó*val definiálják, teszik egyenlővé),

2. b. noha csak előadói utasítások sorolhatók közéjük, a jel minőségében különböznek a nyelvi jelektől (javarészt ikonikusak, míg a nyelvi jelek szimbólumok), így az előadást jobban segíthetik, a zenei folyamatot mutatva.

3. Ahogy általában a terminusok, s így a zenében használt nyelvi terminusok között is akadnak poliszémek, ugyanígy az értekezésben bemutatott nem-nyelvi jelek között is találkozhattunk többjelentésűekkel: ilyen volt a kottafej nélküli hangok egyszer billentyűn, egyszer pedig húron történő játéokra vonatkozása.

4. A nem-nyelvi zenei terminusok között szinonim alakokat is találunk. A gyorsításra vonatkozhat a hangjegyek sűrűsödése, a hangjegyértékek egymásba való átmenete, a hangjegyszárak bal oldalon történő áthúzása vagy a jobbra mutató nyíl.

5. A nem-nyelvi terminusok kombinálódni is képesek, úgy, hogy valamiféle „hibrid” jel keletkezik (pl. a hagyományos *crescendo*-jel és a tempómódosító nyilak együttese), míg a nyelvi jelek ezt általában csak úgy tudják megtenni, hogy egymás mellé leírjuk őket. (Kivétel itt is akad: pl. van olyan nyelvi jel, ami egyszerre jelent tempóbeli és dinamikai változást, de az nagyon ritka (bővebben ld. Bérces 2006a, 2006b, 2007a, 2007b, 2008a).) Az ilyen kombinációk alapjaiban érinthetik az egyik jel külalakjára vonatkozó előírást: ezekben az esetekben a magasabb prioritású szabály lép érvénybe. Ilyet láthattunk a cluster néma hangokkal vagy a néma hangok tenyérjelekkel való együttállása esetében: a néma hangok lyukas rombusza telítetté válhat, a tenyérjel fekete köre pedig lyukassá.

6. a. A nem-nyelvi jelek rendszert képeznek. Ha megszámloljuk, akkor viszonylag kevés forma jelenik meg az e fejezetben tárgyalt kortárs jelekben (vonal, kör, háromszög, négyszög), azonban ezeknek a logikus elrendezése engedi meg a rengeteg különböző terminus meglétét (csakúgy, mint a nyelv rendszerében): meg

tudjuk különböztetni a gyorsító nyilat az időbeli egybeesést vagy a zenei folyamatot mutató nyíltól vagy a sorok közti ütemvonalat a kezek közti dallamutat mutató vonaltól.

6. b. A rendszerszerűség másik mutatója, hogy bizonyos jelek más-más jelekhez kapcsolódva ugyanarra a dologra vonatkoznak: a feloldójel, illetve valamelyik módosítójel például mind a cluster, mind a glissando jele előtt fehér, illetve fekete billentyűs játékra utal, csak a játékmód más. Tehát ugyanazok a szabályok vonatkoznak a különböző terminusokra, ezzel erősítve a rendszer jelleget.

6. c. A kortárs, nem-nyelvi zenei jelek rendszer voltát mutatja az is, hogy noha lehetnek eltérések különböző kortárs zeneszerzők nem-nyelvi jelei között, ezek nem elvi, hanem csupán – nem jelentős – alaki különbségek; a szerzők sem mindig mellékelnek magyarázatot a darabjukhoz: magától értetődőnek veszik az általuk használt jelek jelentésének ismeretét.

## 9. Összefoglalás

Az értekezés általános célja a zene nyelvészeti vonatkozású – lexikográfiai, terminológiai és szemiotikai vizsgálata volt, amely bebizonyította, hogy a zene specifikus nyelvezete és fogalmi rendszere is érdemes arra, hogy a nyelvészet oldaláról közelítsünk hozzá.

Az értekezésben összegyűjtöttem és feldolgoztam a releváns szakirodalmat. Definiáltam a dolgozat alapfogalmait, felvonultattam a zenével kapcsolatban lévő diszciplínákat, köztük a nyelvészetet, majd sorra vettem a zenei szaknyelv, a zenei lexikográfia, a zeneszemiotika és a zenei terminológia legfontosabb tulajdonságait és törekvéseit, valamint szót ejtettem az előbbi diszciplínák mindegyikével kapcsolatot tartó zenei ortográfiáról is.

A zene szaknyelvét az azzal foglalkozó igen csekély szakirodalomban voltaképp a zenei lexikával azonosítják, az – elsősorban történeti – vizsgálatok a szakszavakat, szakkifejezéseket járják körül, szöveg szintű zenei szaknyelvi vizsgálatok pedig még nem folytak eddig.

A magyar nyelvészeti szakirodalom tanulmányozása alapján általában megállapítható, hogy a nagyobb lélegzetű, összefoglaló jellegű munkákban nem, vagy csak elvétve foglalkoznak a zenei szaknyelvvvel és annak változásával, és csak elvétve találkozhatunk zenei kifejezésekkel nyelvújítás korabeli szójegyzékekben és egyéb régi forrásokban. Vannak olyan könyvészeti és szótári művek, ahol szerepet kap a zene, mégsem bír nagy jelentőséggel, így zenei témájú összefoglaló munka hiányában a zenei terminusok vizsgálatához általános és zenei szakszótárakat vettem alapul.

A szemiotika alapfogalmának, a *jelnek* a definiálása mind a mai napig nehéz feladat. Számos zenei példával megmutattam, hogy a szemiotika különféle elméleteit a zenei jelekre is vonatkoztatni lehet. A vizuális zenei jelekre koncentráltam, hiszen az értekezésben az auditív zenei jelekkel csak említés szintjén foglalkoztam, de hoztam zeneszemiotikai példát auditív zenei jelek tipológiájára is.

Terminológiai kiindulási pontom az volt, hogy mind a nyelvi, mind a nem-nyelvi jelek terminusoknak tekinthetők, a zenében ezt az állítást igazoltam is a *terminus* modern definícióinak felhasználásával, zenei példákon keresztül. A terminológia ma egyre jobban fejlődő terület, a terminológiai vizsgálatoknak minél több tudományra és tárgykörre ki kell terjednie, így a terminusok szempontjából nagyon változatosnak tekinthető zenére is. Ezt a munkát kezdtem meg ebben az értekezésben.

Ahhoz, hogy a zene nyelvét, a zenei jeleket, terminusokat vizsgálhassuk, azokról állításokat tehesünk, tudni kell, hogy valóban helyes alakkal találkoztunk-e, ismerni kell az adott terminus elfogadott, helyes formáját – ezért fontos megvizsgálni, hogy létezik-e egy olyan, fölötte – preskriptív – szint, amely a zene nyelve írott oldalának egységesítésével, normalizálásával, és ezzel együtt értékelésével foglalkozik: létezik-e zenei helyesírás. Összegyűjtöttem és csoportosítottam a zenei helyesírás alapvető jellemzőit, és összevetettem a zenei helyesírást a „hagyományos”-sal. Megmutattam, hogy ebben a tekintetben is van hasonlóság a zenei nyelv és a természetes nyelvek között – a zenei preskripció is vizsgálható, és csakúgy, mint a dolgozat összes többi vizsgálatában, itt is megjelenik az a specifikum, amivel csak a zene rendelkezik.

A zenei lexikológia, lexikográfia és terminológia viszonylag fiatal mint diszciplína: kb. 15-20 éve létezik, és mind ez idáig csak külföldön indítottak el olyan nagy projekteket, melyek a zenei szakszókincset próbálták rendszerezni. Ezek a projektek elsősorban német és olasz területen, a nyugati zene „őshazájában” láttak napvilágot, és a zenei terminusok időben és szakágban változatos mintáját dolgozzák fel. Szótárakat, annotált bibliográfiákat, szövegkorpuszokat találunk a középkor, a reneszánsz, de a legújabb zene terminusait is bemutatva, vagy fellelhetőek az énektanítás, a zeneelmélet, a zeneesztétika, a zenei filozófia, a zenei nyelvészet és a zenekritika tárgykörének legfontosabb szövegei is. Ezek a kutatások ösztönzést jelentettek és jelentenek még több ilyen irányú projekt elindítására, de Magyarországra ez idáig sajnos még nem ért el ezek jelentőségének a szele, nálunk leginkább szakszótárakkal találkozunk – így a dolgozatban csak külföldi példákat tudtam hozni ilyen típusú projektekre.

A zenei terminusok megtalálhatók szótárakban, és mivel számos zenei szótár jelent meg Magyarországon, online projektek pedig nincsenek, érdemes lexikográfiai munkákat megvizsgálni, ha a zenei szakszókincset kívánjuk tanulmányozni. Az értekezésben bemutattam több zenei szakszótárt, valamint általános szótárakat is

vizsgáltam abból a szempontból, hogy azokban hogyan jelennek meg a nyelvi zenei terminusok.

Az MTA Szótári Munkabizottsága célul tűzte ki a magyar szótárirodalom bibliográfiájának elkészítését. Az általános szótárak adatainak összegyűjtése megtörtént (Magay 2004, 2011), a szakszótári könyvészeti adatok összegyűjtése azonban még a jövő feladata. Ehhez a törekvéshez kapcsolódva készítettem el a klasszikus zenei szótárak bibliográfiáját (ld. *Függelék*).

Összességében megállapítottam, hogy nincs összhang a hazai és a külföldi zenei lexikológia, lexikográfia, terminológia és terminográfia területén: míg külföldön lexikográfiai, leginkább online projektek vannak, addig Magyarországon az elektronikus adatbázisok készítésének ideje még nem jött el, itt elsősorban nyomtatott zenei szakszótárakat adnak ki, e művek az esetek túlnyomó többségében kiváló minőségű munkák.

Az értekezésben igazoltam, hogy a zenei nyelvi és nem-nyelvi jelek egyaránt terminusok, így mindkét típusú zenei jel alávethető terminológiai vizsgálatnak. Mivel korábban ilyen típusú kutatásokat nem végeztek, ki kellett választanom egy terminuscsoportot mind a nyelvi, mind a nem-nyelvi jelek közül. A nyelvi jelek közül a tempójelzésekre esett a választásom. Ezeket a terminusokat szótárakból emeltem ki. Összegyűjtöttem a tempójelzések lehetséges csoportosítási szempontjait, és azok mellé (egyben össze is vetve őket egymással) állítottam egy saját készítésű, onomasziológiai megközelítésű osztályozási keretet, melyben elhelyeztem valamennyi tempójelzést, melyet a szótárak tartalmaztak. Ennek a klasszifikációnak a segítségével tisztáztam a zenei tempójelzések fogalmi rendszerét, és leírtam azok terminológiai rendszerét. A szótárakban fellelhető definíciók között olykor ellentmondást találtam, de talán a zene művészet jellegéből is fakad, hogy nem mindig egyértelmű definíciókat találunk a zenei szótárakban.

A nyelvi zenei jeleknek hagyományosabb nyelvészeti vizsgálatára került sor a zongora alkatrész-elnevezéseinek funkcionális-szemantikai és morfológiai szempontból történő elemzésével. Ennél a vizsgálatnál szakkönyvekben található elnevezéseket elemeztem. Bemutattam a zongoraalkatrész-elnevezések funkciók szerint való elkülönülésének rendszerét, felvázoltam ezen elnevezések morfológiai mintázatát, valamint kiemeltem a vizsgált elnevezések történeti változásának jelentőségét. Ezekkel

a vizsgálatokkal bizonyítottam, hogy a zenei nyelvi terminusok nem csupán onomasziológiai, hanem szemasziológiai oldalról is megközelíthetők: az elnevezések mögött megbúvó logika a részletekbe menő kutatás segítségével világossá vált.

Az alkatrészek elnevezéseinek vizsgálatakor – magyar nyelven íródott, friss szakirodalom híján – fordított műből dolgoztam, ezért az abban talált zongoraalkatrész-elnevezéseket zenei és hagyományos helyesírási vizsgálatnak is alávettem. Zenei ortográfiai szempontból helyes alakokat találtam a szakkönyvben, ezek azonban a magyar helyesírás szabályainak sokszor ellentmondtak, ezért javaslatot tettem valamennyi alkatrésznek a helyesírási szabályzatban foglaltaknak megfelelő alakjára – ez egy későbbi magyar kiadáshoz szolgálhat majd alapul.

A jeltudomány egyik érdekes és teljes mértékben máig megválaszolatlan kérdése, hogy mit tekintünk *jel*nek. Az értekezésben bemutattam különféle jeldefiniciókat, és állást foglaltam abban a kérdésben, hogy mit tekintek zenei jelnek. Bemutattam a zenei jelek csoportosítási lehetőségeit, és megvizsgáltam szemiotikai oldalról (elsősorban Peirce és Saussure jelelméletét felhasználva) a kortárs, nem-nyelvi, vizuális zenei jeleket, azokat egybevetve a korábbi korok még jóval szerényebb nem-nyelvi kínálatával. A nem-nyelvi zenei jeleket szótárak ritkán tartalmazzák, így azok vizsgálatához forrásként kottákat, valamint a kottákhoz mellékelt jelmagyarázatokat használtam fel. Leszűkítettem a kört a kortárs (1945 utáni) művekben fellelhető nem-nyelvi zenei jelekre. Bemutattam, hogy a 20. században a nem-nyelvi jelek száma a többszörösére nőtt a korábbi korokhoz képest, és hogy a peirce-i ikon–index–szimbólum hármasságbeli dominancia a kortárs nem-nyelvi jelekben az ikonikusság irányába mozdult el.

A nem-nyelvi, vizuális zenei jelek terminológiai vizsgálatában kimutattam, hogy a nem-nyelvi zenei jelekre ugyanúgy felépíthető egy fogalomalapú osztályozási rendszer, mint a nyelvekre, tehát az, a kortárs zenei jelekhez kapcsolt általános vélekedés, miszerint azok zeneszerzőnként eltérőek és nem található mögöttük megbúvó közös stratégia, pusztá prekonceptió, a mai zenétől való távolságtartás következménye.

A zenei nem-nyelvi jelek száma kevesebb, mint a nyelvi jeleké, e két típusba tartozó jelek mégis egyenrangúak: a zeneszerzői magyarázatokban a nem-nyelvi jeleket nyelvi jelekkel definiálják, és ugyanarra a fogalomra a kottákban is mindkét típusú jel



használatban van. A zenei jelek között akadnak poliszém, illetve szinonim jelek is. A nem-nyelvi zenei terminusok – a nyelviakkal ellentétben – kombinálódni is képesek egymással, kevert jelek is vannak, melyek az alapjelek tulajdonságait magukon viselik. A nem-nyelvi jelek kevés számú formából épülnek fel, többféle elrendezésük adja ki az értelmüket. Vagyis a zene írott nyelve is elemekből és szabályokból épül fel, csakúgy, mint a természetes nyelvek.

Az értekezés eredményei a következőkben foglalhatók össze:

- 1) Elkészítettem a magyar nyelven megjelent klasszikus zenei szótárak bibliográfiáját, mellyel kapcsolódtam az MTA Szótári Munkabizottságának törekvésehez. A szótárak közül többet elemeztem, és az eredményeket bemutattam az értekezésben.
- 2) A lexikográfiai vizsgálatok eredményei mutatják, hogy nagyon hiányos a magyar zenei terminológia onomasziológiai megközelítésű feldolgozottsága.
- 3) Összevettem a külföldi és a magyarországi zenei lexikográfiai kutatásokat. Megmutattam, hogy míg külföldön nagy lélegzetű zenei nyelvi – főképp online adatbázisok létrehozására indult – kutatási projektek vannak, addig ezek Magyarországon még ismeretlenek: itthon nyomtatott szótárak kiadása a jellemző.
- 4) Magyarországon elsőként végeztem terminológiai vizsgálatot zenei terminusokkal – nyelviakkal és nem-nyelviakkal egyaránt.
- 5) Felállítottam egy onomasziológiai megközelítésű osztályozási rendszert, melyben elhelyeztem a vizsgált nyelvi zenei terminusokat. A kidolgozott rendszer alkalmas további kutatások elvégzésére is.
- 6) A zenei tempójelzések és a zenei dinamika kapcsolódási pontjait megmutattam, ezzel ajtót nyitottam a dinamikai zenei terminusok terminológiai elemzése felé.
- 7) Bebizonyítottam, hogy a zenei nyelvi és nem-nyelvi jelek egyaránt terminusoknak tekintendők, teljesen egyenértékűek, így mindkét csoport alávethető ugyanazon vizsgálatoknak, akár egyszerre is. Az egyenértékűségből következik az is, hogy – csakúgy, mint más szaknyelvekben – a zene nyelvében is léteznek szinonimák.
- 8) Felállítottam a zenei jelek csoportosításának rendszerét.
- 9) A kortárs, nem-nyelvi zenei jelek szemiotikai vizsgálatával megmutattam, hogy a nyelvi és a nem-nyelvi jelek aránya megváltozott a 20. században:

egyre több nem-nyelvi jel született; és ezen nem-nyelvi jelek ikonicitása igen magas fokú.

- 10) Elvégeztem a zongora alkatrészeire vonatkozó (nyelvi) jelek funkcionális-szemantikai és morfológiai vizsgálatát, és az alkatrészeket jelölő terminusok helyes írásmódjára tettem javaslatot.
- 11) Összegyűjtöttem a zenei helyesírás jellemzőit, és azokat összevettem a „hagyományos” helyesírás jellemzőivel. A zenei helyesírásnak nincs sem szabályzata, sem szabályozó testülete, így a kialakuló szabályok száma és érvényességi köre bizonytalan. Elvértve bukkannak fel szótárakban és tankönyvekben. Betartásuk vagy megszegésük minősítése és következményei azonban megegyeznek a „hagyományos” helyesírásával: magasabb presztízsű a „helyesen” írt kotta, és rosszabb megítélésű, gyakran pedig félrevezető a tévesen vagy hanyagul írt változat.
- 12) Kimutattam, hogy a zenét művelők, valamint a laikusok által is általánosan elfogadott véleménnyel szemben a zenei nyelv sok ellentmondást tartalmaz. Ez több káros következménnyel jár, például megnehezíti a zenét tanuló fiatalok zenei szocializálódását.
- 13) Vizsgálataim eredményei, a hatalmas méretű vizsgálati anyag disszertációban bemutatott, demonstrációt célzó része önmagában is azt mutatja, hogy a zenei lexikográfia kutatása, terminológiai adatbázisok létrehozása a zeneszerzők, az előadóművészek, a zenét tanulók és a zenekedvelők közös érdeke.

A kutatásaimban elért eredmények több szempontból hasznosak.

- 1) A magyar zenei szaknyelv tanítására és tanulására nagyon kevés helyen van lehetőség az országban. Az értekezés zenei kutatásokban eddig nem ismert metódusai és eredményei rámutatnak arra, hogy szükség lenne a zenei szaknyelv oktatására alapfoktól felsőfokig, mert annak ismerete közelebb vinné a zenészeket munkájuk tárgyához, és új megvilágításba helyezné azt.
- 2) A zenei terminusok bemutatott vizsgálatai további kutatásoknak szolgálhatnak kiindulópontjául. Az értekezés több további kutatási lehetőséget nevez meg (pl. könnyűzenei terminológia, kották összevetése a szótárak definícióival).
- 3) A kutatás eredményei alapot szolgáltatnak a zenei terminológiai adatbázisok fejlesztését megalapozó elméleti, valamint a kivitelezését támogató kutatásoknak.

- 4) A kortárs nem-nyelvi jelek többsége nagy fokban ikonikus. Mivel a kisebb gyerekek még elsősorban képekkel, rajzokkal ismerkednek, így az ő zeneoktatásukban ezeket a jeleket nem kortárs műveknél is fel lehetne használni, ez egyfajta zenei vernakuláris módszer lehetne – a vernakularitás kiterjesztett értelmében.
- 5) A zenei szótárak elemzése segíthet zenészeknek, zeneoktatóknak és zenét tanulóknak, illetve szüleiknek abban, hogy döntsenek, melyik szótárt vegyék meg; illetve általában a zenei szótárak vizsgálatai hozzájárulhatnak a zenei szótárak minőségi javulásához is.
- 6) A nemzetközi lexikográfiai projektek bemutatása és megismertetése lehetőséget teremthet hasonló projektek magyarországi elindítására.
- 7) A különböző szaknyelvekben – így a nyelvészetben is – egyre gyorsabban és egyre nagyobb számban jelennek meg a betűszókkal, kódokkal, különböző jelekkel jelölt terminusok. Az értekezés nemcsak rávilágít a nem-nyelvi jelekkel jelölt terminusok kutatásának szükségességére, hanem szemléletével, eredményeivel kiinduló alapot is nyújt.

## 10. Summary

I completed my studies in the Applied Linguistics Programme of the Doctoral School of Linguistics, University of Pécs, Faculty of Humanities. I obtained my MA degree in Hungarian language and literature at the University of Pécs in 2006, and in 2008 I obtained a degree as a piano teacher and performer of chamber music at the Faculty of Music and Visual Arts, also at the University of Pécs.

My double qualifications and interest has lead me to apply to the Doctoral School and to connect linguistics and music in my dissertation. First, I proceeded through lexicography then the ever broadening roads of terminology, and I finally found this little researched field within the framework of semiotics, where I conducted my studies.

Two decades of music studies have conveyed the message that the specialised language and terminology of music is unified and self-explanatory, therefore in the first phase of my studies I only aimed at descriptive and systemizing research. However, I soon had to face that the use and classification of music terminology is not unproblematic, and that this field has never been discovered, at least in the Hungarian language.

It is a proven fact that learning music is in many ways beneficial for the child, and also for adults. Several studies have reached the conclusion that learning music brings benefits applicable at various fields, and it helps in the development of language skills as well (c.f. *Agyunk sokat fejlődik a zenetanulástól* [Our brain develops significantly when learning music]: web, *A zene okossá tesz* [Music makes you smart]: web, Janurik 2008: web, *Serkenti a tanulást a zene* [Music enhances learning]: web, Acsády 2003a, 2003b: web). Because of the relationship of music and language (see for example Vargha et al. 1977, Ujfalussy 1979) the language of music is worth studying, and not only from a musicological approach but from a linguistic – lexicographic, terminological, semiotic – approach too. I set this out as the goal of my dissertation.

This general goal was embodied in smaller and more specific aims. My starting point was that both linguistic and non-linguistic signs should be considered terms, and the language of music perfectly lends itself to such research. Therefore my studies focused on both linguistic and non-linguistic musical terminology.

The studies presented in the dissertation have the following aims:

- to collect the bibliographical data of Hungarian dictionaries of music;
- to carry out a concept-based, detailed analysis of the structure and content of dictionaries of music;
- to reveal whether international and Hungarian practice of musical lexicography and terminology focus on similar topics;
- to study the special language of music, to select one specific field and carry out a thorough terminological analysis: to analyse linguistic and non-linguistic tempo designations from a terminological approach;
- to clarify the conceptual field of tempo designations, and based on that to describe their terminological system;
- to show the characteristics of Hungarian musical terminology, to study terminological preciseness in the language of music;
- to carry out a functional-semantic and morphological study of linguistic signs designating piano parts;
- to classify music signs;
- to carry out a semiotic analysis of contemporary non-linguistic music signs and to group them;
- to carry out a terminological analysis of contemporary non-linguistic music signs and to group them;
- to collect and classify the basic features of orthography in music; and
- to compare “traditional” orthography with that of music.

The articulated, closely connected research purposes lead to specific research tasks, and the appropriate research methods needed to be found. In this Fóris's (2008) book on research methods was substantial help.

During the research, depending on the research topic I used several methods that completed each other. My studies are predominantly descriptive in nature and empirical.

To discover the special language of music, I studied LSP and lexicographic reference works on music, which I found in libraries and on the internet.

The sources of lexicographic studies were the dictionaries that people dealing with music (teachers and learners of music, musicians) generally use. The selected works were carefully analysed in accordance with the requirements of the research: I did not stop at highlighting a few examples, but only considered the job complete when I have evaluated all of the terms.

The sources of the functional-semantic and morphological study were the specialist books on the history and structure of the selected instrument.

I used dictionaries of music and sheet music as sources for my studies into terminology, semiotics and musical orthography, and I also included musical signs and concepts found in books. As for sheet music, the vast abundance of musical literature makes a comprehensive study impossible. In the study on contemporary pieces I narrowed the corpus down to piano sheet music, and within those, pieces of certain contemporary composers. I obtained several pieces in manuscript with the help of my teacher, Csaba Király, pianist and organist, who got the manuscripts from the contemporary composers themselves as a gift, and he was kind enough to lend them to me (I borrowed a hard to access musical dictionary for the purpose of my analysis also from him). It also happened that a composer, László Vidovszky showed me the sheet music of one of his pieces, also gave explanations and I could listen to it.

The dissertation comprises of nine chapters, complemented with the *Table of Contents*, the *Acknowledgement*, the *References*, and the *Appendix*. The *Appendix* contains the *Bibliography of Dictionaries on Classical Music*, a *List of Sheets* and a *List of Figures*.

In *chapter one* (introduction) I outline the research area, the reason for selecting this topic, and I describe the structure of the dissertation. The *Acknowledgement* is located at the end of this chapter.

In *chapter two* I summarise and evaluate the relevant literature. I define the basic concepts used in the dissertation (dictionary entries; Tagg 1999; Ligeti et al. 2008; Fóris 2005; Bessé et al. 1997), I introduce the disciplines that are connected to music (Pap 2002, Tatarkiewicz 2006, Hermann 1999, Ligeti et al. 2008, Hofstadter 2005), among these the overlap between musicology and linguistics (Fodor 2001; Farkas 1993; Fónagy–Magdics 1963, 1967; László 1961, 1985; Magdics 1963; Molnár 1954; Kassai 1998; Bojtár 1985; Comrie et al. 2006; Crystal 2003; Szió 2000; Sági 1980; Susam-Sarajeva 2008; Bernstein 1979; Bodnár 2010), and then I enlist the main characteristics and aims of the special language of music, musical lexicography, the semiotics of music, and the terminology of music, finally I briefly discuss a field that is connected all of these areas: the orthography of music.

The special language of music has very little literature (e.g.: Szabó 2000), and is practically identified as the lexis of music; the studies are mostly historical in nature and discuss special words and expressions, while studies into the text level are lacking.

After studying the linguistic literature I concluded that the special language of music and its changes are not discussed in comprehensive or summarising books (c.f. Pais 1955, Kovalovszky 1955, Gáldi 1957), and musical expressions are very rarely found in word lists from the age of language reform (e.g. Barczafalvi Szabó 1787) or other old sources. There are some publications and dictionaries in which music is devoted some space (e.g.: Sági 1922, Frecskay 2001/1912), but these do not have great significance. Therefore due to the lack of comprehensive literature on musical terms, I relied on general dictionaries and specialised music dictionaries. In this chapter I study the entries on *music* in three, 20<sup>th</sup> century general Hungarian dictionaries (ÉrtSz., ÉKsz<sup>1</sup> and ÉKsz<sup>2</sup>).

Defining the basic concept of semiotics, *sign*, is a difficult task even today (c.f. Voigt 2008; Fülöp 2003; Peirce 2004, original: 1975, 1932; Saussure 1997, original: 1967, 1931). Through several examples from music I prove that the various theories of semiotics (see for example Saussure 1997, original: 1967, 1931; Barthes 2003 original: 1964) could be relevant to musical signs as well. I focus on visual musical signs, as in the dissertation I only briefly touch upon auditive musical signs, but at the same time I bring music semiotic examples to the typology of auditive musical signs, too (Tagg 1999).

My terminological starting point is that both linguistic and non-linguistic signs can be considered terms, I underpin this statement using the modern definitions of *term* (Fóris 2005, Galinski 2007, Galinski–Weissinger 2010, original: 2008), using examples from music. Terminology is a fast developing field, and terminological studies have to encompass more and more scientific field and domains, therefore music as well, a very varied field. With this dissertation I am beginning such work.

In order to study the language of music, musical signs and terms, and to formulate statements about them, we have to know if we encounter the correct forms, we need to be familiar with the correct and accepted form of the given term – this is why it is important to discover whether there is a superior (prescriptive) level that unifies and normalises written aspects of music, and at the same time evaluates them: in other words if there is an orthography of music.

The orthography of music as a research field can be linked to the history of music and to typography. The signs of music are described in detail in works on the history of music and on musical lexicography (e.g.: Szendrei 2005/1938, Dobszay 1993, Mizsei: web, Böhm 2000/1961), and the issue is also approached from aspects of typography and graphics (Löblin 1982). In linguistics, the linguistic signs of music are discussed within the fields of lexicology, LSPs and terminology, but only a few publications appeared in Hungarian on the topic (e.g.: Szabó 2000, Fóris–Bérces 2007). In this chapter I collect and categorise the basic characteristics of the orthography of music (e.g.: Böhm 2000/1961), and compare the orthography of music with “traditional” orthography. I point out that there are similarities between natural languages and the language of music – prescription can also be studied in music, and as in every other study in the dissertation, I will show that one specific aspect which is only possessed by music.

In *chapter three* I articulate the general and specific aims of the dissertation and discuss the methods used in the studies.

In *chapter four* I discuss the lexicology, lexicography and terminology of music, in both Hungarian and international contexts. The lexicology, lexicography and terminology of music are relatively young disciplines, they have been in existence only in the last 15-20 years, approximately. To date large projects that aimed to systematize the special vocabulary of music have only been launched abroad. These projects focus



mainly on German and Italian areas, the “homeland” of Western music, and process a wide range of musical terminology both across time and genres. We find dictionaries, annotated bibliographies and corpora that present the terms of music originating from the middle ages, renaissance and contemporary times, and we can find the most important texts in the domains of the teaching, theory, aesthetics, philosophy and linguistics of music, as well as on music criticism (e.g.: LmL, LESMU, HmT). The first studies have triggered the launch of several similar projects, but unfortunately the significance of such studies has not been recognised in Hungary, where we only find specialist dictionaries. This is why I only bring foreign examples to this type of projects.

Musical terms can be found in dictionaries, and since several music dictionaries have been published in Hungary while there are no on-line projects, it is worth focusing on lexicographic works if we aim to study the specialised vocabulary of music. In this chapter I study specialised dictionaries on music (Szabolcsi–Tóth 1930–31<sup>1</sup>, 1935<sup>2</sup>, Bartha (ed.) 1965; Dahlhaus et al. 1983–85; Böhm 2000/1961; Darvas 1978; Berkiné Szalóczy [c2001]; Goll 1900; Falk 1938; Leuchtmann 1978; Praet et al. [c2000]; Ittészné Kövendi 2001).

The Dictionary Committee of the Hungarian Academy of Sciences set it out as its aim to compile the bibliography of Hungarian dictionaries. The data of general purpose dictionaries have been collected (Magay 2004), but the bibliographical data of specialised dictionaries are yet to be gathered. I join this endeavour by having collected the bibliography of dictionaries of classical music, found in the *Appendix* at the end of the dissertation.

It can be said in general that there is no harmony between Hungarian and international lexicology, lexicography, terminology and terminography so music: while there are mostly on-line lexicographic projects abroad, in Hungary the time of electronic databases has not come yet, here mainly printed specialised music dictionaries are published, and the majority of these are of very high quality.

*Chapter five* contains the terminological analysis of linguistic music signs. In the dissertation I proved that both linguistic and non- linguistic music signs are terms, and therefore both types of music signs can undergo terminological analysis. As no such studies have been carried out previously, I had to select a group of terms from linguistic and non- linguistic signs alike. I selected tempo designations from linguistic signs. I

collected these terms from dictionaries (Dahlhaus et al. 1983–85; Szabolcsi–Tóth 1965; Böhm 2000/1961; Darvas 1978). I collected the possible aspects used in categorising them, compared these, and came up with my own framework for classifying them, taking an onomasiological approach. I placed all of the tempo designations found in the dictionaries in this framework. With the help of this classification I clarified the conceptual system of tempo designations, and described their terminological system. I sometimes found contradictions among the dictionary definitions, which may be due to music being a form of art, this could be the reason why music dictionaries are not always unambiguous in their definitions.

*Chapter six* contains a more traditional linguistic study of linguistic music signs: I analysed the names of piano parts from functional-semantic and morphological aspects. In this study I analyse designations found in specialised textbooks (Williams 2003; Gát 1964). I present the system of distinguishing piano parts based on their function, I outline the morphological pattern of these designations, and point out the significance of the change in these names over the course of history. These studies underpin that linguistic music signs can equally be approached from not only onomasiological but semasiological aspects: the underlying logic is revealed through detailed research.

When examining the names of piano parts – due to the lack of recent literature in Hungarian – I worked with a book that was translated into Hungarian, therefore I saw fit to study the identified designations both from the viewpoint of musical and traditional orthography. As for musical orthography the book contained correct forms, but these often contradicted traditional rules of Hungarian orthography, this is why I make suggestions on the forms that follow the rules of Hungarian spelling, which could be used for a second Hungarian edition.

*Chapter seven* presents classification possibilities of music signs, and I examine contemporary non-linguistic, visual music signs from a semiotic aspect (primarily using the Sign Theory by Peirce and Saussure (Peirce 2004, original: 1975, 1932; Saussure 1997, original: 1967, 1931)), and compare them with the scant choice of non-linguistic signs from earlier times. Dictionaries rarely contain non-linguistic music signs, so sheet music and accompanying explanations were used as source. I focused on non-linguistic music signs found in contemporary (after 1945) works. I point out that the 20<sup>th</sup> century witnessed a manifold increase in the number of non-linguistic music signs as compared

to earlier times, and Peirce's icon-index-symbol triad shifted towards iconicity in contemporary non-linguistic music signs.

In *chapter eight* I carry out a terminological analysis of contemporary non-linguistic, visual music signs. In this study I also used sheet music and accompanying explanations as source. The number of non-linguistic music signs is smaller than the number of linguistic ones, but the signs belonging to these two categories are equal in the sense that in explanations provided by composers the non-linguistic signs are defined with the help of linguistic signs, and one concept is designated with both type of signs in sheet music. Among music signs we find polysemous and synonymous signs as well. Non-linguistic music signs – as opposed to linguistic ones – can combine with each other, and form mixed signs that carry on the features of their constituents. Non-linguistic music signs are made up of a limited number of forms, and their varied arrangement provides their meaning. In sum, the written language of music is also comprised of elements and rules, just like natural languages.

New scientific results of the studies contained in the dissertation:

- 1) I have compiled the bibliography of dictionaries of classical music, by which I contributed to the aims of the Dictionary Committee of the Hungarian Academy of Sciences. I have also discussed and analysed many of the dictionaries.
- 2) The findings of the lexicographic studies reveal that the onomasiological approach in studying Hungarian musical terminology is severely lacking.
- 3) I have compared Hungarian and international research into musical lexicography. I have shown that while there are major research projects into the language of music – mostly in the form of creating on-line databases –, these are completely unknown in Hungary: here we find printed dictionaries.
- 4) I have been the first to carry out a terminological study of music terms in Hungary – including linguistic and non-linguistic signs.
- 5) I have set up a classification system that has an onomasiological approach, in which I placed the studied musical terms. The developed system is suitable for further research, too.

- 6) I have shown the links between musical tempo designations and musical dynamics, which opens the way towards terminological analysis of music terms in dynamics.
- 7) I have proven that both linguistic and non- linguistic music signs are terms, are equal, and therefore both types can be subject to the same studies, even at the same time. It follows from their equality that – much the same way as in other LSPs – there are synonyms in the language of music.
- 8) I have developed a classification system for musical signs.
- 9) Through the semiotic analysis of contemporary non-linguistic music signs, I have pointed out that the proportion of linguistic and non-linguistic signs changed in the 20<sup>th</sup> century: more and more non-linguistic signs appeared, and these non-linguistic signs have a high level of iconicity.
- 10) I have carried out a functional-semantic and morphological study of (linguistic) signs designating piano parts, and made suggestions on the correct spelling of the terms that refer to parts.
- 11) I have collected the characteristics of musical orthography, and compared them to the characteristics of “traditional” orthography. Musical orthography has no rulebook or standard setting authority, so the number and validity of evolved rules is hazy. They only rarely appear in dictionaries and course books. However, keeping these rules or violating them has the same evaluation and consequences as in the case of “traditional” orthography: a “correct” sheet music has higher prestige, and an incorrectly or carelessly written one has lower prestige or may even be misleading.
- 12) I have proven the generally accepted opinion shared by musicians and laypeople alike to be false: the language of music contains a lot of contradictions. This has many negative consequences, for example it makes the musical socialisation of students learning music more difficult.
- 13) The findings of my studies, the huge amount of research material presented in the dissertation serving demonstration purposes show that research into musical lexicography, and the creation of terminological databases serves the common interests of composers, performers, learners of music and those who simply enjoy music.

The applicability of obtained results:

- 1) Teaching and learning the LSP for music is very limited in Hungary. The methods and findings presented in the dissertation are new to Hungarian musicology research, and point out that there would be a need to teach the LSP for music from elementary to high levels of instruction, because being familiar with it would bring musicians closer to their profession, and could shed new lights on it.
- 2) The presented studies in music terms could serve as starting point for further research. The dissertation lists several research topics that could be elaborated on in the future (e.g.: the terminology of popular music, comparing sheet music to dictionary definitions).
- 3) The findings of my studies could serve as basis for theoretical research that would lay the foundation for developing musical terminology databases, and their practical realisation as well.
- 4) The majority of contemporary non-linguistic signs are highly iconic. As smaller children can primarily handle pictures and drawings, these signs could be used in the teaching of non-contemporary music, and these signs could serve as a music vernacular – in an extended sense of the expression.
- 5) The analysis of music dictionaries could help musicians, music teachers, learners of music and their parents in choosing a dictionary to buy; and in general analysing music dictionaries could contribute to an improvement in the quality of music dictionaries.
- 6) The presentation of international lexicographic projects could provide an opportunity to launch similar research projects in Hungary.
- 7) In various LSPs new terms are frequently and more and more often expressed with acronyms, codes, and different signs. The dissertation not only points out the necessity of researching non-linguistic terms, but could serve as starting point with its approach and findings.

## 11. Irodalom

- A Barokk zene vokális műfajai*: <http://www.audioland.hu/cikk/kultura/92-a-barokk-zene-vokalis-mfajai> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Acsády László dr. (2003a): A zenetanulás idegrendszeri háttere II/1. *Parlando* 2003/1.; <http://www.parlando.hu/Acsadi1.htm> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Acsády László dr. (2003b): A zenetanulás idegrendszeri háttere. II/2. *Parlando* 2003/2.; <http://www.parlando.hu/Acsadi2.htm> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Arntz, Reiner – Picht, Heribert – Mayer, Felix (2009): *Einführung in die Terminologiearbeit*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag. (6. Aufl.).
- Atti seminario Levi 2002 = La musica fra suono e parola: ricerche sul lessico musicale in Europa. Atti del XXV seminario di studio della Fondazione Levi di Venezia (Venezia, 26-28 ottobre 2000), *Musica e Storia* 2002., X, 1.
- Balázs Géza – Dede Éva (szerk.) (2009): *Európai helyesírások. Az európai helyesírások múltja, jelene és jövője*. Inter Kht. – Prae.hu, Budapest.
- Balázs Géza – H. Varga Gyula (szerk.) (2009): *Ikonikus fordulat a kultúrában. Magyar Szemiotikai Tanulmányok 18–20*. Magyar Szemiotikai Társaság – Líceum Kiadó, Budapest–Eger.
- Barczafalvi Szabó Dávid (1787): *Szigvárt*.
- Barthes, Roland (2003): *A szemiológia elemei*. In: Kárpáti Eszter (szerk.) 36–88. (Eredeti: *Le degré zéro de l'écriture suivi de éléments de semiologie*. Éditions D'Art Gonthier, 1964)
- Bárczi Géza – Benkő Loránd – Berrár Jolán (2002/1967): *A magyar nyelv története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Bérces Emese (2006a): *Zenei lexikográfia és terminológia*. Szakdolgozat. PTE BTK Nyelvtudományi Tanszék, Pécs. Kézirat.

- Bérces Emese (2006b): *A zenei tempójelzések terminológiai elemzése*. In: Fóris Ágota – Pusztyai János (szerk.) 60–79.
- Bérces Emese (2007a): *A gyorsítást kifejező zenei tempójelzések terminológiai rendszerezése*. In: Pusztyai János (szerk.) 52–64.
- Bérces Emese (2007b): *Terminological examination of the musical tempo designations*. Elhangzott Szombathelyen, a *Current Trends in Terminology* című konferencián, 2007. november 9–10-én. In: Fóris, Ágota – Pusztyai, János (eds.). Megjelenés alatt.
- Bérces Emese (2008a): *Állandó tempóra vonatkozó zenei tempójelzések jelei és jelentésük*. In: Geckső Tamás – Sárdi Csilla (szerk.) 18–24.
- Bérces Emese (2008b): Magyar–angol zenei szaknyelvi szótár – English–Hungarian Dictionary of Musical Terminology (recenzió). *Magyar Terminológia* 1, 1, 146–152.
- Bérces Emese (2009a): Kortárs zongoradarabok kottáinak terminológiai elemzése. *Magyar Terminológia* 2, 1, 1–30.
- Bérces Emese (2009b): *A kortárs zenei jelek szemiotikája*. In: Balázs–H. Varga (szerk.), 358–369.
- Bérces Emese – Fóris Ágota (2009): *A zenei szaknyelvi helyesírás és a zenei ortográfia – a nyelvi és a nem nyelvi jelek helyesírása*. In: Balázs – Dede (szerk.) 303–314.
- Bernstein, Leonard (1979): *A megválaszolatlan kérdés*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bessé, Bruno de – Nkwenti-Azeh, Blaise – Sager, Juan C. (1997): Glossary of terms used in terminology. *Terminology* 4, 1, 117–156.
- Bodnár Gábor (2010): *A zene szaknyelvéről*. In: Dobos Csilla (szerk.) 359–376.
- Bojtár Endre (1985): *Kevés szóval litvánul*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Cabré, Maria Teresa (1998): *Terminology. Theory, Methods and Applications. (Terminology and Lexicography Research and Practice 1)*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Comrie, Bernard – Matthews, Stephen – Polinsky, Maria (2006): *A nyelvek világtlasza. A világ nyelveinek eredete és fejlődése*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Crystal, David (2003): *A nyelv enciklopédiája*, Osiris, Budapest.

- Czékmán Orsolya (2007): *A magyar matematikai szótárak a 20. században*. In: Magay (szerk.) (2007) 125–154.
- Czékmán Orsolya (2010): *Vizsgálatok a magyar matematikai terminológia tárgykörében*. PhD-értekezés. Veszprém. Kézirat.
- Daniels, Peter T. – Bright, William (eds.) (1996): *The World's Writing Systems*. Oxford University Press, New York.
- Darvas Gábor (1977): *A totem-zenétől a hegedűversenyig. (A zene története 1700-ig)*. Zeneműkiadó, Budapest. 26–51.
- Dobos Csilla (szerk.) (2010): *Szaknyelvi kommunikáció*. Miskolci Egyetem – Tinta Könyvkiadó, Miskolc–Budapest.
- Dobszay László (1993): *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica, Budapest.
- Dömötör Adrienne (2000): *Nyelvtörténet*. In: Haza és haladás. Encyclopaedia Humana Hungarica 07. CD-ROM, Enciklopédia Humana Egyesület, Budapest.; <http://mek.niif.hu/01900/01903/html/index.html>
- É. Kiss Katalin – Kiefer Ferenc – Siptár Péter (1999): *Új magyar nyelvtan*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Farkas Ferenc (1993): Vers, nyelv, zene és fordítás. *Kortárs* 10, 121–128.
- Fodor István (2001): *Mire jó a nyelvtudomány?* Balassi Kiadó, Budapest.
- Fónagy Iván – Magdics Klára (1963): Az érzelmek tükröződése a hanglejtésben és a zenében. *Nyelvtudományi Közlemények* 65, 102–135.
- Fónagy Iván – Magdics Klára (1967): *A magyar beszéd dallama*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Fóris Ágota (2002): *Szótár és oktatás*. (Iskolakultúra-könyvek 14.) Iskolakultúra, Pécs.
- Fóris Ágota (2004a): *Gyorsító hatások a lexikográfia fejlődésében*. In: Tóth et al. (szerk.) 33–41.
- Fóris Ágota (2004b): *A mesterségek szótárai*. In: Tóth et al. (szerk.) 42–47.
- Fóris Ágota (2005): *Hat terminológia lecke*. (Lexikográfia és terminológia kézikönyvek 1.) Lexikográfia Kiadó, Pécs.



- Fóris Ágota (2007a): *A terminusok és a terminológiai rendszer*. In: Heltai (szerk.) 15–26.
- Fóris Ágota (2007b): *A szótár terminus értelmezéséről*. In: Magay (szerk.) (2007) 295–302.
- Fóris Ágota – Bérces Emese (2007): A zenei szaknyelv és a zenei lexikográfia aktuális kérdései. *Magyar Nyelvőr* 131, 3, 270–286.
- Fóris Ágota – Pusztay János (szerk.) (2006): *Utak a terminológiához*. (Terminologia et Corpora – Supplementum 1.), BDF, Szombathely.
- Fóris, Ágota – Pusztay, János (eds.): *Current Trends in Terminology. Proceedings of the International Conference on Terminology*. Szombathely, Hungary, 9th–10th of November, 2007. (Terminologia et Corpora 4.) BDF, Szombathely. Megjelenés alatt.
- Fóris Ágota (2008): *Kutatásról nyelvészeknek. Bevezetés a tudományos kutatás módszertanába*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Fóris Ágota – Sermann Eszter (2010): A terminológiai szabványosítás és a terminológiai harmonizáció. *Magyar Terminológia* 3, 1, 41–54.
- Fülöp Géza: *Mi a jel?* In: Hegedűs Vilmos (szerk.) (2003) 69–77.
- Gáldi László (1957): *A magyar szótáriródalom a felvilágosodás korában és a reformkorban*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Galinski, Christian (2007): *Terminology in the Web (accessibility), via the Web (distribution) and through the Web (creation)*. Elhangzott Szombathelyen, a *Current Trends in Terminology* című konferencián, 2007. november 9–10-én. In: Fóris, Ágota – Pusztay, János (eds.). Megjelenés alatt.
- Galinski, Christian – Weissinger, Reinhard (2010): Terminológiai szabványosítás és fordítási szabványok. *Magyar Terminológia* 3, 1, 8–20. Eredeti: Terminologie standardization and translation standards. In: XVIIIth FIT World Congress / XVIIIe Congrès mondial de la FIT / Daishiba-jie Shijie Fanyi Dahui. Translation and Cultural Diversity / Traduction et diversité culturelle / Fanyi yu duoyuan-wenhua. Proceedings / Actes / Lunwenji. Shanghai: Foreign Languages Press (CD-ROM). 11., 2008).

- Gát József (1964): *A zongora története*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Gecső Tamás – Sárdi Csilla (szerk.) (2008): *Jel és jelentés*. Kodolányi János Főiskola, Székesfehérvár – Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Harnoncourt, Nikolaus (1988): *A beszédszerű zene*. Editio Musica, Budapest.
- Hartmann, Reinhard R. K. – James, Gregory (1998): *Dictionary of Lexicography*. Routledge, London/New York.
- Hegedűs Vilmos (szerk.) (2003): *Bevezetés a szemiotikába. (A jel tudomány alapjai)*. Zsigmond Király Főiskola, Budapest.
- Heltai Pál (szerk.) (2007): *Nyelvi modernizáció. Szaknyelv, fordítás, terminológia. A XVI. MANYE Kongresszus előadásai. Gödöllő. 2006. április 10–12. (A MANYE Kongresszusok előadásai 3.) Vol 3. MANYE – Szent István Egyetem, Pécs – Gödöllő*.
- Hermann Imre [1999 (é.n.)]: *Perverzió és muzikalitás. Adalékok a perverzió dinamikájához*. Animula Kiadó, Budapest.
- Hexendorf Edit (1951): Hangoslat, hangos, hang. *Magyar Nyelv* 47, 35–41.
- Hofstadter, Douglas R. (2005): *Gödel, Escher, Bach*. Typotex, Budapest. [Harmadik változatlan utánnomás]
- Hollókői Lajos Bálint (2006): Zenei nyelvek, zenei metaforák. *Világosság* 8–9–10, 165–175.; <http://epa.oszk.hu/01200/01273/00034/pdf/20070507213949.pdf> (hozzáférés: 2010.12.16.)
- Horányi Özséb – Szépe György (szerk.) (2004): *A jel tudománya. Szemiotika*. General Press Kiadó, Budapest. Második, bővített kiadás. (Első kiadás: 1975)
- Janurik Márta (2008) A zenei képességek szerepe az olvasás elsajátításában. *Magyar Pedagógia* 108, 4, 289–317.; [http://www.magyarpedagogia.hu/document/Janurik\\_MP1084.pdf](http://www.magyarpedagogia.hu/document/Janurik_MP1084.pdf) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Karbušický, Vladimír (1986): *Grundriß der musikalischen Semantik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Kárpáti Eszter (szerk.) (2003): *Szöveggyűjtemény a szemiotika tanulmányozásához*. Aula, Budapest.

- Kassai Ilona (1998): *Fonetika*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Kazinczy Ferenc (1789): *Bácsmegyey öszveszedett levelei*.
- Kelemen Imre (1978): *A zene története 1750-ig*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Kenesei István (szerk.) (2000a): *A nyelv és a nyelvek*. Corvina Kiadó, Budapest, 33–49.
- Kenesei István (2000b): *Szavak, szófajok, toldalékok*. In: Kiefer Ferenc (szerk.) 75–136.
- Kiefer Ferenc (1999): *A szó fogalma*. In: É. Kiss Katalin et al. 188–189.
- Kiefer Ferenc (szerk.) (2000): *Strukturális magyar nyelvtan. Morfológia*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kis Ádám (2008): A terminológia terminológiája, avagy a varga és a csizma. *Magyar Terminológia* 1, 2, 279–289.
- Klaudy Kinga (szerk.) (2006): *Papp Ferenc olvasókönyv*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (1918): Bartók Béla első operája. (A „Kékszakállú herceg vára” bemutató előadása alkalmából.). *Nyugat* 11.;
- <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00247/07423.htm> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Kodály Zoltán (1933): Vallomás. A Nyugat Kodály-ünnepén. *Nyugat* 2.;
- <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00550/17206.htm> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Kovalovszky Miklós (1955): *Tudományos nyelvünk alakulása*. In: Pais (szerk.) 227–312.
- Kövecses Zoltán (2005): *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Typotex, Budapest.
- László Zsigmond (1961): *Ritmus és dallam*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- László Zsigmond (1985): *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Lejcsik, Vlagyimir Mojszejevics – Selov, Szergej Dmitrijevics (2010): A terminustan múltja és jelene Oroszországban: társadalmi elvárások és irányzatok. *Magyar Terminológia* 3, 1, 78–84.
- Lerdahl, Fred – Jackendoff, Ray S. (1996): *The Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge.

- Levelt, Willem J. M. (2003): *Nézőpontválasztás és ellipszis a téri leírásokban*. In: Lukács Ágnes et al. (szerk.) 129–158.
- Ligeti György – Marczy Mariann – Nádler István (2008): *Nádler–Ligeti*. Jaffa Kiadó, Budapest.
- Löblin Judit (1982): *A hangjegyzírás a kezdetektől a tipográfiáig*. (eredeti kiadvány: *Magyar Grafika* 1982, 1–2.); <http://mek.oszk.hu/00200/00207/> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Lukács Ágnes – Király Ildikó – Racsmány Mihály – Pléh Csaba (szerk.) (2003): *A téri megismerés és a nyelv*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Luzzi, Cecilia (2002): Per la semantica di armonia. *Studi di lessicografia italiana* XIX, 67–107.
- Lyovin, Anatole V. (1997): *Classification of Writing Systems*. In: uő.: 29–44.
- Lyovin, Anatole V. (1997): *An Introduction to the Languages of the World*. Oxford University Press, New York.
- Magay Tamás (szerk.) (2004): *A magyar szótárirodalom bibliográfiája*. (Lexikográfiai füzetek 1.), Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Magay Tamás (szerk.) (2007): *Félmúlt és közeljövő*. (Lexikográfiai füzetek 3.), Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Magay Tamás (szerk.) (2011): *A magyar szótárirodalom bibliográfiája*. (Lexikográfiai füzetek 1.), Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Magdics Klára (1963): A beszéddallamtól a zenei dallamig. *Nyelvtudományi Közlemények*. 65, 2, 341–360.
- Magris, Marella – Musacchio, Maria Teresa – Rega, Lorenza – Scarpa, Federica (a cura di) (2002): *Manuale di terminologia*. Hoepli, Milano.
- Mizsei Zoltán: *A zenetörténet hozzájárulása a magyar középkor történetének megismeréséhez*. In: Magyar zenetörténet: web; <http://www.magyarzenetortenet.hu/ol/olak01.doc> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Molnár Imre (1954): *A magyar hanglejtés rendszere. A magyar énekbeszéd recitativóban és ariosóban*. Zeneműkiadó, Budapest.

- Nicolodi, Fiamma – Trovato, Paolo (szerk.) (1994): *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*. Olschki, Firenze.
- Nicolodi, Fiamma – Trovato, Paolo (szerk.) (1996): *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*. Cadmo, Firenze.
- Nicolodi, Fiamma – Trovato, Paolo (szerk.) (2000): *Le parole della musica III. Studi di lessicologia musicale*. Olschki, Firenze.
- Pais Dezső (szerk.) (1955): *Nyelvünk a reformkorban*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Pap János (2002): *Hang–ember–hang. Rendhagyó hangantropológia*. Vince Kiadó, Budapest.
- Papp Ferenc (2006): *Szövegszó, szóalak, lexéma*. In: Klaudy Kinga (szerk.) 135–142.
- Peirce, Charles S. (2004): *A jelek felosztása*. In: Horányi–Szépe (szerk.) 24–37. (Horányi Özséb (szerk.) (1975): *A jel tudománya*. Gondolat, Budapest. Eredeti: *Collected Papers II*. Mass. Cambridge, 1932.)
- Picchi, Eugenio (2000): *Analisi testuale con PiSystem*. Kézirat, Pisa.
- Pongrácz Zoltán (1971): *Mai zene – mai hangjegyzés*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Pónyai György (2010): Szabványosítás és a terminológia. *Magyar Terminológia* 3, 1, 3–7.
- Pusztay János (szerk.) (2007): *A magyar mint veszélyeztetett nyelv*. (Az Uralisztika Tanszék Kiadványai 12.). BDF, Szombathely.
- Rey-Debove, Josette (1971): *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*. The Mouton, The Hague–Paris.
- Roelcke, Eckhard (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Rossi, Fabio (1996): *Qualche problema di lessicografia e lessicologia musicali*. In: Nicolodi–Trovato (eds.) 1–21.
- Sacks, Oliver (2010): *Zenebolondok. Mesék a zenéről és az agyról*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- Sadie, Stanley (ed.) (1980): *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, London.
- Sager, Juan C. (1990): *A Practical Course in Terminology Processing*. John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia.
- Sági István (szerk.) (1922): *A magyar szótárak és nyelvtanok könyvészete*. A Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai, 18. Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest.
- Sági Mária (1980): *Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata. Improvizációk funkciós akkordokra*. Népművelési Intézet, Budapest.
- Saussure, Ferdinand de (1997): *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Corvina, Budapest. (Saussure, Ferdinand de (1967): *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat, Budapest.; Eredeti: Bally, Charles et al. (szerk.) (1931): *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris.)
- Solymosi Tari Emőke (2002): Angol–magyar/magyar–angol zenei szakszótár. Avagy: mire számíton, aki Magyarországon zenei szakkönyvet akar írni? *Parlando* 2002, 1, 54–57.; <http://www.parlando.hu/Solymosi2.htm> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Stafford, Amy: *An Introduction to Tonal Language*.  
<http://www.mnsu.edu/emuseum/cultural/language/tonal.html> (2010. 12. 16.)
- Susam-Sarajeva, Šebnem (ed.) (2008): *Translation and Music. Special Issue of The Translator: Studies in intercultural communication*. 14, 2. St.Jerome, Manchester.
- Szabó Zsolt (2000): A zenei szaknyelv néhány kérdése. *Magyar Nyelvőr* 124, 1, 32–46.
- Szépe György (szerk.) (1979): *Az anyanyelvi oktatás korszerűsítéséért*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Szendrei Janka (2005/1938): *A Mos Patriae kialakulása. 1341 előtti hangjegyes forrásaink*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Szjő Enikő (szerk.) (2000): *Reguly Antal „hangjegyre szedett” finnugor dallamai*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Tagg, Philip (1999): *Introductory notes to the Semiotics of Music*.  
<http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

- Tamás Dóra (2007): *A Magyarországon megjelent egynyelvű, két nyelvű és többnyelvű nyomtatott gazdasági szótárakról*. In: Magay (szerk.) (2007) 189–220.
- Tarnóczy Tamás (1963): *Akusztika. Fizikai akusztika*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Tarnóczy Tamás (1982): *Zenei akusztika*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Tatarkiewicz, Władysław (2006): *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Thai-language.com. Pronouncing the Tones*. <http://www.thai-language.com/?ref=tones> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- T. Lovas Rózsa (1955): *A társalgási nyelv*. In: Pais (szerk.) 435–496.
- Tóth Szergej – Földes Csaba – Fóris Ágota (szerk.) (2004): *Lexikológiai, lexikográfiai látkép: problémák, paradigmák, perspektívák*. (Fasciculi Linguistici Series Lexicographica 3.) Generalia, Szeged; <http://mek.oszk.hu/04400/04468> (hozzáférés: 2010. 12.16.)
- Ujfalussy József (1979): *Észrevételek a zenei és az anyanyelvi nevelés kapcsolatairól*. In: Szépe György (szerk.) 245–247.
- Ujfalussy József (2000): Enciklopédia 1930-ból. A Szabolcsi–Tóth Zenei Lexikon. *Muzsika* 43, 2, 9. [http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=404&hl=Ujfalussy](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=404&hl=Ujfalussy) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Vargha Balázs – Dimény Judit – Loparits Éva (1977): *Nyelv zene matematika*. RTV-Minerva, Budapest.
- Versegi Ferenc [Francisci Versegi] (1793): *Proludium in Institutiones Linguae Hungaricae ad Systema Adelungianum, genium item linguarum orientalium, ac dialectum tibiscanam et transylvaniam exactas*. Pestini, Typis et expensis Trattnerians.
- Voigt Vilmos (2008): *Bevezetés a szemiotikába*. Loisir Kiadó, Budapest.
- Vörös Éva (2008): *A magyar gyógynövények neveinek történeti-etimológiai szótára*. A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének Kiadványai 85. szám. Debrecen.

Wiegand, Herbert Ernst (1988): *Was ist eigentlich Fachlexikographie? Mit Hinweisen zum Verhältnis von sprachlichem und enzyklopädischem Wissen*. In: Munkse et al. (szerk.) 729–790.

Williams, John-Paul (2003): *A zongora*. Vince Kiadó, Budapest.

Zolnai Gyula (1915): Magyarosítás a zeneoktatás terén. *Magyar Nyelvőr* 44, 369.



## 12. Források

1995. évi XXVIII. törvény a nemzeti szabványosításról:

[http://akkrt.hu/47/folyoirat/termekek/nyelvtudomany/magyar\\_terminologia](http://akkrt.hu/47/folyoirat/termekek/nyelvtudomany/magyar_terminologia)

*Agyunk sokat fejlődik a zenetanulástól.*

<http://www.lifenetwork.hu/lifenetwork/20091116-zenetanulas-soran-sokat-fejlodik-az-agy.html> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

*A zene okossá tesz.* <http://www.tgy-magazin.hu/2007.-december/a-zene-okossa-tesz-2.html> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

Ballagi Mór (1998/1873): *A magyar nyelv teljes szótára*. Nap Kiadó, Budapest.  
[Reprint. Az eredeti mű: Heckenast Gusztáv (1873), Pest.]

Berecz Ede (1883): *A zene alapelmélete és az összhangzattan elemei, rövid műszótárral*. Budapest. 2–6. kiadás: 1887–1899.

Berkiné Szalóczy Dorottya (szerk.) [2001 (é.n.)]. *Zenei kislexikon*. (A Tudás Könyvtára sorozat) FIESTA-SAXUM, Budapest.

Böhm László (2000/1961): *Zenei műszótár*. EMB Zeneműkiadó, Budapest. [Az 1961-es kiadás reprintje.]

Burkholder, J. Peter – Giger, Andreas – Birchler, David C. (eds.) (1994–2003): *Musical Borrowing: An Annotated Bibliography*. <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing> (hozzáférés: 2010.12.16.)

Coover, James (1971): *Music Lexicography*. Carlisle Books, Carlisle. [1. ed. Denver, Bibliographical Center for Research, 1952.]

Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.) – Boronkay Antal (magyar kiadás szerk.) (1983–1985): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon I-III*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Darvas Gábor (1978): *Zenei zseblexikon*. Zeneműkiadó, Budapest.

DEUMM = Basso, Alberto (coord.) (1989–1990): *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. UTET, Torino. [Lessico vol. 1–4. 1989, Biografie vol 1–8. 1989, Appendice 1990.]

DIN 2342 (2004) Begriffe der Terminologielehre.

*EAF*T: <http://www.eaft-aet.net/en/index/>

ÉKsz<sup>1</sup> = Juhász József – Szőke István – O. Nagy Gábor – Kovalovszky Miklós (szerk.) (1972): *Magyar értelmező kéziszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

ÉKsz<sup>2</sup> = Pusztai Ferenc (főszerk.) (2003): *Magyar értelmező kéziszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest. [2. átdolgozott kiadás.]

ÉrtSz. = Bárczi Géza – Országh László (vezető szerk.) MTA Nyelvtudományi Intézete (1980/1962): *A magyar nyelv értelmező szótára*. VII. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Falk Géza (1938): *Zenei kis lexikon*. Bárd Ferenc és Fia, Budapest.

*Finale*: <http://www.finalemusic.com> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

Frecskay János (2001/1912): *Mesterségek szótára*. Nap Kiadó, Budapest. [Reprint. 1. kiadás: Hornyánszky Viktor (1912), Budapest.]

Gerő Lajos (szerk.) (1893–97): *Pallas Nagy Lexikon*. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest.; <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/108/pc010888.html> (hozzáférés: 2010.12.16.)

Goll János (1900): *Általános zene-műszótár*. (Tudományos zsebkönyvtár 61.) Pozsony–Budapest.

Goll János (é.n.): *Általános zene-műszótár*. Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest. [A második, bővített kiadás változatlan lenyomata]

Gramatges, Harold (1981): *Movil I*. Editio Musica, Budapest.

*Grove Music Online* – <http://www.grovemusic.com> – (hozzáférés: 2010.12.16.)

HmT = Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.) (1979–) : *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. nach Hans Heinrich Eggebrecht. <http://www.muwi.uni-freiburg.de/hmt/>; <http://www.sim.spk-berlin.de/deutsch/hmt/> Riethmüller,

Albrecht (Hrsg.), Bandur, Markus (Reg.). Steiner, Wiesbaden majd Stuttgart.  
(hozzáférés: 2010.02.06.)

*Infoterm*: <http://www.infoterm.info/index.php>

ISO 1087-1 (2000) Terminology work -- Vocabulary -- Part 1: Theory and application.

Ittzészé Kövendi Kata (összeáll. és szerk.) (2001): *Magyar–angol zenei szaknyelvi szótár. Hungarian–English Dictionary of Musical Terminology. / English–Hungarian Dictionary of Musical Terminology.* Angol–magyar zenei szaknyelvi szótár. Jazzoktatási és Kutatói Alapítvány, Budapest.

*KRE*: <http://www.kre.hu/btk/index.php/diszciplinaris-mesterkepzes/terminologia-mesterszak.html>

Kurtág György (1979): *Plays & Games for Piano II.* Editio Musica, Budapest.

LESMU = *Lessico Musicale Italiano.* multimedialis adatbázis.  
<http://www.disas.unifi.it/CMpro-v-p-85.html> (hozzáférés: 2010.12.16.)

Leuchtmann, Horst (főszerk.) (1978): *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus. (...) Hétnyelvű zenei szótár.* (Magyar, német, angol, francia, olasz, spanyol, orosz) 1978. Akadémiai Kiadó, Budapest – Bärenreiter Kassel, Basel–Tours–London.

LmL = Bernhard, M. (szerk.) (1992–): *Lexicon musicum Latinum medii aevi.* [Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. / Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15<sup>th</sup> Century.] Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München. <http://www.lml.badw-muenchen.de/> (hozzáférés: 2010.12.16.)

*Magyar Nagylexikon.* (1994–2004): Akadémiai Konzultatív Szerkesztőbizottság. Magyar Nagylexikon Kiadó, Budapest.

*Mandarin is music to the ears.:* [http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-01/08/content\\_776513.htm](http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2007-01/08/content_776513.htm) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

*MaTerm*: [http://akkrt.hu/47/folyoirat/termekek/nyelvtudomany/magyar\\_terminologia](http://akkrt.hu/47/folyoirat/termekek/nyelvtudomany/magyar_terminologia)

- Marvin, Robert Montemorra – Rosenberg, Jesse – Radelli, Massimo (Project Committee): *saggi musicali italiani. A Database for Texts on Music Theory and Aesthetics*. (SMI, <http://www.chmtl.indiana.edu/smi/>) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Michels, Ulrich [1994 (é.n.)]: *SH atlasz. Zene*. Springer Hungarica Kiadó Kft., Budapest.
- MGG = Blume, Fiedrich (Hrsg.) (1989): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter-Verlags, Kassel – J.B. Metzler-Verlags, Stuttgart. Vol 1–17. (1. kiadás)
- MGG online – Finscher, Ludwig (General editor): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. vol. 1–17. <http://www.mgg-online.com/> (2. átdolgozott kiadás) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Művészetterápia szakirányú továbbképzés*. <http://www.art.pte.hu/menu/88> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- New's Grove Dictionary = Sadie, Stanley (ed.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan, London. (29 vol.)
- Nyelvek és gének?*  
[http://criticalbiomass.freeblog.hu/archives/2007/07/01/Nyelvek\\_es\\_genek/](http://criticalbiomass.freeblog.hu/archives/2007/07/01/Nyelvek_es_genek/)  
 (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- NyÚSz = Szily Kálmán (1999/1902): *A magyar nyelvújítás szótára*. Nap Kiadó, Budapest. [Reprint. Az eredeti mű: Hornyánszky Viktor, Budapest, 1902.]
- Praet, Wilfried et al. (eds.). 2000. *Organ dictionary. (...) Orgonaszótár*. (in English, German, Dutch, Danish, Swedish, Norwegian, French, Spanish, Catalan, Italian, Portugese, Rumanian, Latin, Finnish, Tschech, Hungarian, Russian, Japanese and Esperanto) CEOS, Nieuwkerken. [2. kiadás]
- Ráder Antal (1867): *Zenészeti zsebszótár zenészek és műkedvelők számára*. Pest.
- Ricerca italiana – ([http://www.ricercaitaliana.it/prin/dettaglio\\_prin-2005102871.htm](http://www.ricercaitaliana.it/prin/dettaglio_prin-2005102871.htm)) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)
- Serkenti a tanulást a zene*.  
<http://www.lifenetwork.hu/lifenetwork/pszichologia/20100726-serkenti-a-tanulast-a-zene.html> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

*Sibelius*: <http://www.sibelius.com/products/photoscore/ultimate.html>;

<http://www.sibelius.com> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

Soproni József (1976): *Note Pages for Piano. Második füzet*. Editio Musica, Budapest.

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.) (I. kötet (A-K) 1930<sup>1</sup>, II. kötet (L-Z) 1931<sup>1</sup>, bővített kiadás, és pótkötet I-III.: 1935<sup>2</sup>): *Zenei lexikon. A zenetörténetírás és zenetudomány enciklopédiája*. Győző Andor, Budapest.

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (1965): *Zenei lexikon I–III*. (Főszerk.: Bartha Dénes, szerk.: Tóth Margit) Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. (Átdolgozott új kiadás)

*Szvit*. <http://hu.wikipedia.org/wiki/Szvit> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

*TERMIK*: <http://alknyelvport.nytud.hu/muhelyek/termik/>

THEMA= Music THEory of the Middle Ages. <http://www.uga.edu/~thema/> – (hozzáférés: 2006.12.30.)

TML = *Thesaurus Musicarum Latinarum*. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

*Tone (linguistics)*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Tonal\\_language](http://en.wikipedia.org/wiki/Tonal_language) (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

*Tónus (nyelvészet)*. <http://hu.wikipedia.org/wiki/Tónus> (hozzáférés: 2010. 12. 16.)

## 13. Függelék

### 13.1. Klasszikus zenei szótárak bibliográfiája

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.) (I. kötet (A–K) 1930<sup>1</sup>, II. kötet (L–Z) 1931<sup>1</sup>, bővített kiadás, és pótkötet I-III.: 1935<sup>2</sup>): *Zenei lexikon. A zenetörténetírás és zenetudomány enciklopédiája*. Bartók Béla, Czebe Gyula, Fábíán László, Gombosi Ottó, Hammerschlag János, Harmat Arthur, Horváth Endre, Isoz Kálmán, Kálmán György, Kerényi György, Kereszty István, Kodály Zoltán, Lajtha László, Lányi Viktor, Liebermann Pál, Major Ervin, Meszlényi Róbert, Molnár Antal, Popper Irma, Szamosi Lajos, Sztankó Béla, Varró Margit, Waldbauer Imre, Zalánfy Aladár, továbbá Guido Adler (Wien), Constantin Brăiloin (București), Adolf Chybinski (Lwów), Edward J. Dent (Cambridge), Hans Enders (Wien), Erwin Felber (Wien), Toivo Haapanen (Helsinki), Hans Joachim Moser (Berlin), Tobias Norlind (Stockholm), Guido Pannain (Napoli), Henry Prunières (Paris), Mahmud Raghib bej (Stambul), Oskar v. Rieseemann (München), Curt Sachs (Berlin), Božidar Širola (Zagreb), Otakar Zich (Praha) professzorok közreműködésével. Győző Andor Kiadása, Budapest. *Megj.:* az első kiadás két kötetes, melyek oldalai külön vannak számozva I. kötet (A-K) 587 p., II. kötet (L-Z) 765 pp; összesen 14.000 címszó. A „művészeti lexikonok” sorozat tagja. A 2. kiadás pótkötettel bővített. A <http://www.terrasoft.hu/kultura/kaboca/zeneilex/> oldalon olvasható.

Lányi Viktor (szerk.) [1945 (é.n.)]: *Hungária zenei lexikon*. Hungária. 912 p. *Megj.:* Függelék: I. Európa zenéje. *Írta:* Toronyai Rigó Csaba, II. A magyar zene. *Írta:* Lányi Viktor.

Szabolcsi Bence (szerk.) [1949 (é.n.)]: *Dolgozók hangversenykalauza. Írta a Bartók Béla Szövetség Munkás-karnagyképző Iskolájának Munkaközössége:* Bónis Ferenc, Csillag Mária, Farkas Endre, Fodor Zsigmond, Frideczky Frigyes, Gardó Irén, Grünzweig Károly, Hercsuth Ilona, Hlavacsek Lajos, Kämpfner Ilona, Németh Ferenc, Németh Gyula, Pohl Gyula, Sólyom György, Szerediné Maros

- Ágnes, Székely András, Ifj. Ujj József. Népszava a Szakszervezeti Tanács Könyvkiadóvállalata, Budapest.
- Böhm László (1952): *Zenei műszótár. Magyarázatokkal, kottapéldákkal és hangjegyrés-útmutatóval.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 236 p.
- Böhm László (1961): *Zenei műszótár. Magyarázatokkal, kottapéldákkal és hangjegyrés-útmutatóval.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 342 p. *Megj.:* Az 1952-es kiadás bővített, átdolgozott változata.
- Tóth Dénes (1962): *Hangversenykalauz I–II. (I. Klasszikus zene, II. Romantikus és modern zene).* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 775 p., *Megj.:* Harmadik kiadás.
- Darvas Gábor (1963) *Zenei ABC.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 466 p.
- Till Géza (1964): *Opera kézikönyv.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 888 p.
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (1965): *Zenei lexikon I-III. Főszerk.:* Bartha Dénes, szerk.: Tóth Margit. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. *Megj.:* Az 1931-es kiadás átdolgozott, új változata; 1. köt. - 687 p., 2. köt. - 726 p., 3. köt. - 767 p. 19.700 címszó. *Munkatársak:* Avasi Béla, Balassa Görgy, Barna István, Breuer János, Bónis Ferenc, Borsai Ilona, dr. Brodszky Ferenc, C. Nagy Béla, Czebe Gyula, Czigány Gyula, Csomasz Tóth Kálmán, Dévai Gábor, dr. Eöszé László, Fábrián Imre, dr. Fábrián László, dr. Falvy Zoltán, Gábry György, Gombosi Ottó, dr. Gárdonyi Zoltán, Harmat Arthur, Hammerschlag János, Hézsér Zoltán, Isoz Kálmán, Weismann János, Kálmán György, Kárpáti János, Kereszty István, dr. Kerényi György, dr. Kecskeméti István, Kovács János, Kroó György, Legány Dezső, Liebner János, Lubik Zoltán, Molnár Antal, dr. Major Ervin, Montag Lajos, Oldal Gábor, Ormay Imre, Pernye András, Pesovár Ernő, Pándi Marianna, dr. Rajeczky Benjámin, Révész Dorrit, Sachs Curt, Sándor Frigyes, Sólyom György, Sólyom Károly, Sólyom László, Sárai Tibor, Somogyi Vilmos, dr. Szöllősy András, dr. Szabolcsi Bence, Szávainé Demény Magda, Szelényi István, dr. Szekeres Kálmán, Tóth Aladár, Tóth Margit, dr. Till Géza, dr. Ujfalussy József, Vikárné Forrai Katalin, Virány Gábor, Vavrinecz (Olsvai) Imre, dr. Vécsey Jenő, dr. Vikár László, Veszprémi Lili, Várnai Péter, Waldbauer Imre, Weissmann János, Zalánfy Aladár. *Szakmai és stílári lektorok:* Bárdos Lajos, dr. Enyedi György, dr. Gárdonyi Zoltán, dr. Legány Dezső, dr. Rajeczky Benjámin, dr. Ujfalussy József. *Ideológiai lektorok:* dr. Fukász György, Tardos Béla, Loránd István. *Belső munkatársak:* Tóth Margit, Széll Jenő, Czigány Gyula, Martos Vilmos, Várnai Péter, Borsai Ilona, Mona Ilona.

- Gál György Sándor (1978): *Új operakalauz I–II. A kottapéldákat Németh Amadé válogatta és szerkesztette.* Zeneműkiadó, Budapest. 1247 p. ISBN 963 330 240 4, ISBN 963 330 241 2 I. kötet, ISBN 963 330 240 4, ISBN 963 330 242 0 II. kötet
- Till Géza (1973): *Opera kézikönyv.* Zeneműkiadó, Budapest. 688 p., *Megj.:* Harmadik, bővített kiadás.
- Darvas Gábor (1974): *Zenei minilexikon.* Zeneműkiadó, Budapest. ISBN 963 330 013 4
- Várnai Péter (1975): *Operalexikon. Szaklektor: Meixner Mihály.* Zeneműkiadó, Budapest. 533 p., ISBN 963 330 107 6
- Darvas Gábor (1978<sup>1</sup>, 1982<sup>2</sup>, 1987<sup>3</sup>): *Zenei zseblexikon.* Budapest: Zeneműkiadó. 341 p. ISBN 1. kiadás: 963 330 264 1; 2. kiadás: 963-330-415-6; 3. kiadás: 963-330-623-X
- Székely András (szerk.) (1979): *Ki kicsoda a magyar zeneéletben?* Zeneműkiadó, Budapest. 413 p.
- Németh Amadé (1980): *Operaritkaságok.* Zeneműkiadó, Budapest, 816 p., ISBN 963 330 349 4
- Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.) – Boronkay Antal (magyar kiadás szerk.) (1983-1985): *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon I–III.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat. *Magyar munkatársak:* Révész Dorrit, Juhász Erzsébet, Plavec Tibor. *Külső munkatársak: nyelvi lektorok:* Terts István, Rác Judit. *Lektorok és fordítók:* Ferenczi Ilona, Rajeczky Benjámín, Karasszon Dezső, Kósa Gábor, Martin György, Kaposi Edit, Gonda János, Reviczky Béla, Sárosi Bálint, Székely András, dr. Tarnóczy Tamás, Wilhelm András, Batta János, Balassa Péter, Soproni József. *Tanácsadók:* Breuer János, MTA Zenetudományi Intézete vezetősége és munkatársai, Bárdos Kornél, Eckhardt Mária, Wilhelm András. *Megj.:* A fordítás alapja: Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg): *Brockhaus Riemann Musiklexikon.* Brockhaus, Wiesbaden – Schott's Söhne, Mainz 1978 (BD I), 1979 (BD II).
- Kertész Iván (1988): *Aidától Zerlináig. Operakalauz rádióhallgatóknak és tévénezőknek. A mutatókat összeállította Császár Györgyi.* Gondolat, Budapest. 463 p., ISBN 963 282 075 4
- Koldneder, Walter (szerk.) (1988): *Bach Lexikon.* Gondolat, Budapest. *Fordította:* Székely András. *A fordítást ellenőrizte és átdolgozta:* Zalán Péter. 346 p. ISBN 9632818369 *Megj.:* eredeti cím: Lübbes Bach Lexikon.



- Székely András (szerk.) (1988): *Ki kicsoda a magyar zeneéletben?* Zeneműkiadó, Budapest. 413 p. *Megj.*: 2., bővített kiadás. *Munkatársak*: Dinnyés Ilona, Dedics Gyuláné. ISBN 963 330 672 8
- Böhm László (1990): *Zenei műszótár: Magyarázatokkal, kottapéldákkal, táblázatokkal és hangjegyzírás-útmutatóval.* Editio Musica, Budapest. 347 p. *Megj.*: Az 1961-es kiadás reprintje. 963 330 697 3
- Darvas Gábor (1994): *Zenei minilexikon.* Stílus '91, Budapest. ISBN 963 04 4767 3
- Gammond, Peter (1994): *Opera. Képes enciklopédia. The Illustrated Encyclopedia of Recorded Opera. Fordította: Somogyi Ágnes és Székely György 1994.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 256 p. ISBN 963 09 3717 4
- Kuna, Milan (1995): *A világ zeneszerzői. Örökség sorozat. Illusztrálta: Jirina Lockerová, Oudrej Smerda, Fordította: Selmeczi Gábor.* Printrade, Budapest. 64 p., ISBN 963 04 5687 7
- Nagy zeneszerzők. Képes útmutató a világ leghíresebb zeneszerzőinek életéhez és műveihez.* [1995(é.n.)]: *Great Composers. Ford.:* Szatmáry Zoltán, 1995. *Irodalmi szerkesztő:* Szatmáry Nóra, *Az előszót* Antony Hopkins írta. Etüd Könyvkiadó, Budapest (?). 463 p., ISBN 963 85164 3 7
- Kertész Iván (1997): *Operakalauz. A mutatókat összeállította Császár Györgyi. Az átdolgozott kiadás névmutatóinak összeállítását a FeZo Bt. végezte.* Fiesta-Saxum, Budapest. 509 p., ISBN 963813366X, ISBN 9639084123 *Megj.*: Az 1988-as kiadás alapján, második, javított és átdolgozott kiadás.
- Beaumont, Émilie – Pimont, Marie-Renée (1997<sup>1</sup>, 2001<sup>2</sup>): *L'imagerie de la musique. Zenei mindentudó gyerekeknek. Munkatársak: Marie Vincent, François Ruyer. Ford.* Görög Livia. Passage, Budapest.
- Kikli Tivadar (szerk.) (1999): *Magyar nótaszerzők, Énekesek és Népdalok Lexikona. A Tisza Hangja 17. Adatközlők és segítők: Dr. Kikli Tivadarné, dr. Csicsák Erzsébet, Mészárosné Bába Lucia (Újvidék), Lontay Rajner Lászlóné, Morvay Piroska, Pászti József György, Somogyvári S. Gyula, Tar István (Vajdaság). Bába és társai Kiadó, Szeged. 240 pp., ISBN 963 9144 30 4*
- Németh Amadé [1999 (é.n.)]: *Ki kicsoda az operákban?. Operahősök lexikona.* Anno Kiadó, Budapest. 237 p., ISBN 963 375 012 1
- Szabolcsi Bence (1999): *Zenei lexikon.* CD-ROM. Woodstone Interactive, Budapest. *Megj.*: (Magyar hypertextes lexikonsorozat) Szöveganyaga azonos a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár által szerkesztett könyv anyagával (1930–31).

- Rendszerkövetelmények: 486DX, 16 MB RAM, 2x CD-ROM meghajtó; Windows3.x/95/98/NT.
- Balázs István (2000): *Középszkolai zenei lexikon. A kötetet szakmailag ellenőrizte: Eösze László.* Corvina Kiadó, Budapest. 242 p. ISBN 963 13 4736 2
- Böhm László (2000): *Zenei műszótár: Magyarázatokkal, kottapéldákkal, táblázatokkal és hangjegyzírás-útmutatóval.* EMB Zeneműkiadó, Budapest. 347 p. *Megj.:* Az 1961-es kiadás reprintje. ISBN 963 330 738 4
- Frideczky Frigyes [2000 (é.n.)] *Magyar zeneszerzők.* Lyceum könyvek sorozat. Athenaeum 2000 Kiadó, Budapest. 208 p., ISBN 963 9261 11 4
- Németh Amadé [2000 (é.n.)]: *Operakalauz – másként, Gyermekeknek, fiataloknak és minden érdeklődőnek.* Anno Kiadó, Budapest. ISBN 963 375 115 2
- Berkiné Szalóczy Dorottya (szerkesztette és összeállította) [2001 (é.n.)]. *Zenei kislexikon.* (A Tudás Könyvtára sorozat) *Sorozatszerkesztő:* Kisbán Gyula. FIESTA-SAXUM, Budapest. 188 p. ISBN 963 9258 13x, ISBN 963 9308 07 2
- Gyergyel Antal (szerk.) (2002): *Ki kicsoda a klasszikus zenében.* Lektor: Lengyel László. Anno Kiadó, Debrecen (?). 160 p. ISBN 963375237X
- Hölzer Tamás (2003): *Szórakoztató zenei lexikon.* (Népszerűsítő kislexikonok sorozat 2.) Enciklopédia Kiadó, Budapest. 188 p. ISBN: 9638477725
- Töröcsik Attila (2003): *Hangszerek kislexikona. A Tudás Könyvtára sorozat. Sorozatterv:* Fiesta Kft., Kisbánné Meggyesi Éva. Saxum Kiadó Bt., Budapest (?). 254 p., ISBN 963 9308 70 6
- Sandner, Wolfgang (szerk.) (2004): *Zeneművészeti kiegészítő 1.. Huszonegy szócikk és egy ráadás. Kleines Wörterbuch der Tonkunst. In einundzwanzig Lieferungen und mit einer Zugabe. A szerzők:* Wolfgang Sandner, Alfred Brendel, August Everding, Günter Metken, Gerhard R. Koch, David Huruwitz, Eleonore Büning, Michael Naura, Mauricio Kagel, Ellen Kohlhaas, Helmuth Rilling, Helmut Eisendle, Thomas Steinfeld, Gerhard Rohde, André Heller, Heinz-Klaus Metzger, Dieter Schnebel, Ludwig Finscher, Volker Kriegel, Gidon Kremer, Karlheinz Stockhausen, Peter Rühmkorf. *A kéziratot átnézte:* Csengery Kristóf, *Fordította:* Nádori Lídia 2004. *A versbetéteket fordította:* N. Kiss Zsuzsa. Európa Könyvkiadó, Budapest. 101 p., ISBN 963 07 7578 6, *Megj.:* eddig csak az első kötet jelent meg. *A fordítás alapja:* Sandner, Wolfgang (Hrsg.) (1999): *Kleines Wörterbuch der Tonkunst. In der einundzwanzig Lieferungen und mit einer Zugabe.* Residenz Verlag, Salzburg und Wien.

- Balázs István (2005): *Zenei lexikon. A kötetet szakmailag ellenőrizte: EÖSZE László.* Corvina Kiadó, Budapest. 316 p. ISBN 963 13 5453 9 (A 2000-ben kiadott *Középiskolai zenei lexikon* átdolgozott, bővített változata.)
- Sadie, Stanley (General editor) (2005): *Opera – képes enciklopédia. The Illustrated Encyclopedia of Opera. Fordította: Draskóczy Piroska, Andó Éva.* Kossuth Kiadó, Budapest. 320 p. ISBN 963 09 4690 4 *Megj.:* tematikus.
- Wade-Matthews, Max (2006): *A hangszerek és a zene könyve.* Cser Kiadó, Budapest. ford.: Ongrádi Melinda. 260 p. ISBN 963966605X
- Csiffáry Tamás (szerk.) (é.n.): *Magyar zenei helynevek. Helynévszótár és kronológia.* Könyvmíves Könyvkiadó, Budapest. ISBN 963 9262 50 1
- Reviczky Dóra (szerk.) (é.n.): *Hangszerek enciklopédiája. Öt világrész másfél ezer hangszere. Musical Instruments of the World – An Illustrated Encyclopedia with more than 4000 original drawing. A fordítás az Orbis Verlag/München 1988-as Musikinstrumente der Welt című, német nyelvű kiadványa alapján készült, Fordította: Reviczky Béla. Szakmailag ellenőrizték a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerészképző iskolájának tanárai: Csernai Zoltán (fafúvós hangszerek), Lendvai Tamás (zongora és más billentyűs hangszerek), Semmelweis Tibor (vonós hangszerek), Solymosi Ferenc (orgona, cimbalom), Szabó István (rézfúvós hangszerek, ütőhangszerek).* Gemini Budapest Kiadó, Budapest. 318 p.
- Reviczky Béla (írta és összeállította) (é.n.): *Kórusok enciklopédiája A kottajegyzéket összeállították: Szirányi Gábor és Gádor Ágnes, a Zeneakadémia Központi Könyvtárának munkatársai. Szakmai lektor: Pándi Marianne. A római katolikus liturgiával kapcsolatos részeket ellenőrizte: Kállay Emil, a piarista rend magyarországi tartományfőnöke.* Gemini Budapest Kiadó, Budapest. 235 p., ISBN 963 8168 21 8
- Zenei lexikon. Magyar hypertextes lexikonsorozat. Multimédia PC CD-ROM. Magyarországon forgalmazza a Woodstone Interactive CD-ROM Fejlesztő és Kiadó Kft. (é.n.): Megj.:* A lexikon szöveganyaga azonos a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár által szerkesztett, nyomtatott formában megjelent zenei lexikon anyagával, ezért a CD-ROM kiadás a lexikon teljes anyagát tartalmazza gépelve és eredeti formában is.

### 13.2. Kottajegyzék

- Bussotti, Sylvano (1966): *La Passion selon Sade*. (forrás: [http://www.sheetmusictrade.com/sheets/384712/Bussotti-La\\_Passion\\_selon\\_Sade.html](http://www.sheetmusictrade.com/sheets/384712/Bussotti-La_Passion_selon_Sade.html); hozzáférés: 2011. 02. 01.)
- Bánky József: „*Scarlattiana*” két gyakorlat (szonáta) a NAGY MESTER EMLÉKÉRE zongorára. Kézirat.
- Bartók album zongorára III.* (é.n.) Editio Musica, Budapest.
- Bergson, Michaël (é. n.): *Louise di Montfoort*. Edition Molenaar’s Muziekcentrale, Wormerveer – Holland.
- Chopin, Frédéric (é.n.): *Nocturnes pour piano seul*. Editio Musica, Budapest.
- Couperin, François (é.n.): *Pièces de Clavecin*. Editio Musica, Budapest.
- Dubrovay László (1979): *Felhangok zongorára*. Editio Musica, Budapest.
- Durkó Zsolt (1985): *Három rondó zongorára*. Editio Musica Budapest.
- Farkas Ferenc (é.n.): *Három burleszk zongorára*. Editio Musica Budapest.
- Farkas Ferenc (é.n.): *Hybrides. Tíz rövid darab zongorára*. Editio Musica Budapest.
- Farkas Ferenc (1967): *Római hangjegyfűzet zongorára*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, Második kiadás.
- Gramatges, Harold: (1981): *Movil I*. Editio Musica, Budapest.
- Jeney Zoltán (é.n.): *5 zongoradarab*. Editio Musica Budapest.
- Jeney Zoltán (é.n.): *Ricercare*. Editio Musica Budapest.
- Jeney Zoltán (é.n.): *Something lost preparált zongorára*. Editio Musica Budapest.
- Jeney Zoltán (é.n.): *Transcriptions automatiques pour piano*. Editio Musica Budapest.
- Kadosa Pál (1967): *Kaleidoszkóp zongorára*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Kadosa Pál (1972): *III. zongoraszvit*. Editio Musica Budapest.
- Kalmár László (1968): *Négy kánon zongorára*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Kocsár Miklós (é.n.): *Improvvisazioni per pianoforte*. Editio Musica Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára I*. Editio Musica, Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára II*. Editio Musica, Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára III*. Editio Musica, Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára négykézre és két zongorára IV*. Editio Musica, Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára V. Naplójegyzetek, személyes üzenetek*. Editio Musica, Budapest.

- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára VI. Naplójegyzetek, személyes üzenetek*. Editio Musica, Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Játékok zongorára VII. Naplójegyzetek, személyes üzenetek*. Editio Musica, Budapest.
- Kurtág György (é.n.): *Nyolc zongoradarab*. Editio Musica Budapest.
- Láng István (é.n.): *Intermezzi per pianoforte*. Editio Musica Budapest.
- Láng István (é.n.): *Láncolat zongorára*. Editio Musica Budapest.
- Liszt Ferenc (é.n.)a: *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie II. Transkriptionen VI*.
- Liszt Ferenc (é.n.)b: *Werke für Klavier zu 2 Händen. Etüden II*, Editio Musica, Budapest.
- Mihály András (é.n.): *Két zongoradarab régi stílusban*. Editio Musica Budapest.
- Orbán György (é.n.): *Zongorasztvit*. Editio Musica Budapest.
- Ránki György (é.n.): *3. zongoraszonáta (1 tételben)*. Editio Musica Budapest.
- Sári József (1971): *Episodi per pianoforte*. Editio Musica Budapest.
- Sári József (1971): *6 pezzi per pianoforte*. Editio Musica Budapest.
- Sári József (é.n.): *Praeludium – Interludium – Postludium*. Editio Musica Budapest.
- Sári József (é.n.): *Variazioni immaginarie per pianoforte*. Editio Musica Budapest.
- Sáry László (é.n.)a: *Sounds for....* Editio Musica Budapest.
- Sáry László (1983): *Téma és variációk három zongorára*. Kézirat.
- Sáry László (é.n.)b: *Koan bel canto*. Editio Musica Budapest.
- Sáry László (é.n.)c: *Kotyogó-kő egy korsóban 1-4 előadóra (billentyűs, vagy ütőhangszerekre). Játzópartitúra*. Editio Musica Budapest.
- Schäfer, Raymond Murray: *Divan I Shams I Tabriz*
- Soproni József (é.n.): *Jegyzetlapok zongorára. Első füzet*. Editio Musica Budapest.
- Soproni József (é.n.): *Jegyzetlapok zongorára. Második füzet*. Editio Musica Budapest.
- Soproni József (é.n.): *Jegyzetlapok zongorára. Harmadik füzet*. Editio Musica Budapest.
- Soproni József (é.n.): *Jegyzetlapok zongorára. Negyedik füzet*. Editio Musica Budapest.
- Soproni József (é.n.): *Hét zongoradarab*. Editio Musica Budapest.
- Soproni József (é.n.): *Incrustations pour piano*. Editio Musica Budapest.
- Szervánszky Endre (é.n.): *Zongora kompendium*. Editio Musica Budapest.
- Szóllósy András (é.n.): *Paesaggio con morti per pianoforte*. Editio Musica Budapest.
- Vidovszky László (é.n.): *Schroeder halála*. Editio Musica Budapest.

### 13.3. Ábrajegyzék

- 2.1. *ábra* – Hagyományos zenei jelek (Finale kottaszerkesztő)
- 2.2. *ábra* – Orbán György: *Zongoraszvit* III. tétel – részlet
- 4.1. *ábra* – A LESMU *cadenza* szócikke (forrás: <http://www.disas.unifi.it/CMpro-v-p-85.html>, hozzáférés: 2010. 12. 15.)
- 5.1. *ábra* – Soproni József: *Jegyzetlapok zongorára. Második füzet. Jelmagyarázat.* – részlet
- 5.2. *ábra* – Yiruma (I Ru-ma): *River Flows in You* – részlet
- 5.3. *ábra* – Ligeti György: *Musica ricercata* I. tétel – részlet
- 5.4. *ábra* – A zenei tempójelzések terminológiai fája
- 5.5. *ábra* – Korona szünetjel fölött
- 5.6. *ábra* – Gramatges, Harold: *Movil I para piano* – részlet
- 5.7. *ábra* – Soproni József: *Őszi vers* – részlet (Jegyzetlapok zongorára. Első füzet)
- 5.8. *ábra* – Dubrovay László: *Felhangok zongorára* – részlet
- 5.9. *ábra* – Soproni József: *Arckép* – részlet (Jegyzetlapok zongorára. Első füzet)
- 5.10. *ábra* – Kurtág György: *Prelúdium és valcer* – részlet (Játékok II)
- 5.11. *ábra* – A nyelvi tempójelzések osztályozási kerete
- 5.12. *ábra* – Egyszerre több csoportba tartozó nyelvi tempójelzések
- 5.13. *ábra* – Bergson, Michał: *Louise di Monfoort* – részlet
- 5.14. *ábra* – A tempó és a dinamika rendszerének kapcsolódási pontjai
- 7.1. *ábra* – Bach, Johann Sebastian: *Goldberg-variáció, BWV 988* – részlet (forrás: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=10553>; hozzáférés: 2011. 03. 18.)
- 7.2. *ábra* – Liszt Ferenc: *Weinen, Klagen-variációk* – részlet
- 7.3. *ábra* – Soproni József: *Napfényben* – részlet (Jegyzetlapok. Negyedik füzet)
- 7.4. *ábra* – Kurtág György: *All'ongherese* – részlet (Játékok VII)
- 7.5. *ábra* – Soproni József: *Játék a csenddel* – részlet (Jegyzetlapok. Negyedik füzet)
- 7.6. *ábra* – Gramatges, Harold: *Movil I para piano* – részlet
- 7.7. *ábra* – Kurtág György: *Nyolc zongoradarab* – részlet
- 7.8. *ábra* – Kurtág György: *Ököljáték 1,2; Játék alapelemekkel* (Játékok I)
- 7.9. *ábra* – Kocsár Miklós: *Improvvisazioni per pianoforte* – részlet
- 7.10. *ábra* – Kurtág György: *Hommage à Bálint Endre* – részlet

- 7.11. *ábra* – Stockhausen, Karlheinz: *Die zehn wichtigsten Wörter* – (forrás: [http://homepage1.nifty.com/iberia/score\\_gallery\\_stockhausen1.htm](http://homepage1.nifty.com/iberia/score_gallery_stockhausen1.htm); hozzáférés: 2011. 03. 16.)
- 8.1. *ábra* – Soproni József: *Hommage à Zoltán Kodály* – részlet (Jegyzetlapok. Harmadik füzet)
- 8.2. *ábra* – Láng István: *Intermezzi per pianoforte* – részlet
- 8.3. *ábra* – Soproni József: *Capriccio* – részlet (Jegyzetlapok. Első füzet)
- 8.4. *ábra* – Soproni József: *Napfényben* – részlet (Jegyzetlapok. Negyedik füzet)
- 8.5. *ábra* – Kurtág György: *Nyolc zongoradarab* – részlet
- 8.6. *ábra* – Kurtág György: *All'ongherese* – részlet (Játékok VII)
- 8.7. *ábra* – Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás* (ábra a 100. oldalról)
- 8.8. *ábra* – Dubrovay László: *Felhangok zongorára* – részlet
- 8.9. *ábra* – Láng István: *Intermezzi per pianoforte* – részlet
- 8.10. *ábra* – Kocsár Miklós: *Improvvisazioni per pianoforte* – részlet
- 8.11. *ábra* – Kurtág György: *Ököljáték 1,2; Játék alapelemekkel* (Játékok I)
- 8.12. *ábra* – Láng István: *Láncolat zongorára* – részlet
- 8.13. *ábra* – Bussotti, Sylvano: *La Passion selon Sade* – részlet (forrás: [http://www.sheetmusictrade.com/sheets/384712/Bussotti-La\\_Passion\\_selon\\_Sade.html](http://www.sheetmusictrade.com/sheets/384712/Bussotti-La_Passion_selon_Sade.html); hozzáférés: 2011. 02. 01.)
- 8.14. *ábra* – Schäfer, Raymond Murray: *Divan I Shams I Tabriz* – (forrás: [http://homepage1.nifty.com/iberia/score\\_gallery\\_schafer1.htm](http://homepage1.nifty.com/iberia/score_gallery_schafer1.htm); hozzáférés: 2011. 02. 01.)

## 13.4. Végjegyzet

1)

**zene** fn **1.** Hangoknak a dallam, ritmus és harmónia eszközeivel kisebb-nagyobb művé váló egybekapcsolása mint művészet. *A ~ elmélete.* | E művészet kifejezőeszközeivel készült alkotás, mű. *~t szerez.* **2.** Az ilyen, előadott mű hangzása. *~ hallatszik.* | Hangszeren való játék. *~t tanul.* **3.** (Könnyű)zenei műsor. *~ is van.* **4.** *vál* Természeti v. beszédhangoknak ritmikus v. dallamos hangzása. *A vers ~je; a hullámok ~je.* [*←zenebona*]

2)

**zene, muzsika** <lat.>: művészeti ág; zenei hangok alkotó megformálása. Alapelemei: az emberi v. hangszerhangon megszólaltatott dallam (→*melódia*), a →*ritmus* és a →*harmónia*. A ~ben ezek formává, esztétikai értéket képviselő ~művé összegződnek. Alkotóeleme lehet a csend (szünet), a zörej és a 20. sz. óta a mesterségesen keltett hang (elektronikus ~) is. – A görög mitológia szerint a ~ isteni ajándék, amelyet az ember Apollóntól és a múzsáktól kapott. A tud.-os felfogást képviselte Püthagorasz és iskolája: a ~ anyagát, a hangot számarányokkal, valamint matematikai és fizikai vizsgálatok eredményeivel írta körül. Arisztoxenosz a ~ jellemét, éthosát, emberre gyakorolt hatását tekintette elsődlegesnek. Nagy szerepet tulajdonított a ~i hallásnak. A →*görög zene* „muzsiké” fogalma a múzsai készségek (költészet, zene, tánc) összességét jelentette a klasszikus korban (Kr. e. 5–4. sz.). A szót a Kr. e. 4. sz. eleje körül már önállóan, kb. a mai ~ értelmében használták. – A ~ az ókori görögöknél a nevelés egyik fő eszköze volt. A középkorban a hét szabad művészet (→*artes liberales*) egyikeként szerepelt, központjai a kolostorok voltak. A római Schola Cantorum a kórusiskolák évszázadokig ható mintáját adta. Fontos szerepe volt a ~nek a nemesi nevelésben. A hangszertanulás első intézményei az itáliai árvaházak voltak (conservatorio, →*konzervatórium*; Nápoly, 1537). A 17. sz.-tól pedagógiai célú, elméleti és hangszeres ~i kiadványok jelentek meg. Az intézményes ~oktatás a 18. sz.-ban kezdődött, a 19. sz.-ban vált általánossá. Létrejötték a hivatásos muzsikusok képzését szolgáló ~i főiskolák. Magyaro.-on az első jelentős iskola a Nemzeti Zenede volt (1840); Liszt F. al. a Zeneakadémiát 1875-ben. – A ~i előadás alkalmi ered. egyházi és világi ünnepek, mulatságok, különleges események voltak. Az első nyilvános opera-előadást Velencében (1637), az első belépődíjas hangversenyt Londonban (1672), az első kórushangversenyt Angliában (1724), az első ~kari hangversenyt Párizsban (1725) rendezték meg. A magyaro.-i koncertélet a pozsonyi diétai hangversenyekkel kezdődött. A 18. sz. közepéig azonban a muzsikálás fő fórumai a templomok, királyi, egyházi, főúri udvarok, iskolák, collegium musicumok, akadémiák voltak. A nyilvános koncertélet elterjedésével egy időben vált hivatássá a zenei produkció előadása. A 19. sz.-ban a hangversenyek a városi ~élet szerves részévé váltak, kialakult a máig érvényes intézményrendszer. A művekről, hangversenyekről, opera-előadásokról értékelő írások, ~kritikák a 18. sz. végétől jelentek meg. Magyaro.-on 1793-tól közöltek a sajtóban ~i híreket, az első magyar ~kritikus Mátray G. volt. – A ~ írásos rögzítése a korai középkortól létezik. A kéziratos →*hangjegyzés* a 15. sz. végéig a lejegyzés és másolás egyetlen lehetősége volt. A könyvnyomtatás kezdetén az énekes (vokális) művek szövegét nyomtatták, a sorok közé kézzel írták be a vonalrendszert és a hangjegyeket. Később nyomtatott vonalakra rögzítették a kottákat. O. dei Petrucci találmánya a hangjegynyomás (első kiadványa 1501-ben jelent meg Velencében). A hangjegynyomdák egyben a ~művek terjesztői is voltak. A 18. sz.-tól a nyomdák mellett ~mű-kereskedések nyíltak. A litográfia technikája a 19. sz.-ban nagy példányszámú kottakiadást tett lehetővé. A kiadók megvásárolták a ~szerzőktől a ~művek közreadási jogát. A 18. sz. végétől kisebb ~mű-kereskedések és nyomdák működtek Magyaro.-on is. Az első jelentős ~műkiadó a →*Rózsavölgyi és Társa* volt. – A →*népzene* a ~ legősibb formája. Közösségek teremtették meg, szájhagyományban élt évezredek át. Írásos feljegyzései a 19. sz.-ig véletlenszerűen maradtak fenn. A 19. sz.-ban kezdődött a nép~ tudatos gyűjtése, kottás kiadványok készültek. A 20. sz. elejétől a hangrögzítés eszközeinek (fonográf, később magnetofon) fejlődése lehetővé



tette a nép~ hiteles rögzítését, lejegyzését és tud.-os feldolgozását. Megjelentek az ún. nép~i összkiadások (Magyaró.-on a →*Magyar Népzene Tára* kötetei, 1951-től). – A →*hangszeres zene* és a →*vokális zene* párhuzama végigkíséri a ~ történetét. Feltételezhető, hogy az énekes ~ történetileg korábbi, mint az instrumentális ~. Az ének kíséretétül azonban a legkorábbi időktől használtak ritmushangszereket. A nép~ben, a középkor és a reneszánsz alapvetően vokális (énekes) kultúrájában a hangszerek főként a táncot szolgálták, de a többszólamúság térhódításával az énekes ~hez is hangszeres csoportok társultak. A fúvós és ütőhangszerek az ünnepi és a hadi~ fontos tartozékai lettek. Lanttal kísérték a házi és társas muzsikálást, orgonával a liturgikus szertartásokat. A 16. sz.-ig az instrumentális ~ megőrizte vokális jellegét. Az önálló hangszeres stílus a 17. sz.-tól formálódott. A →*zenekar* története a 17. sz. elejétől követhető nyomon. A 18. sz.-ban alakult ki a ma ismert szimfonikus ~kar, a következő században fokozatosan gazdagodott, bővült. A 19. sz. a zongora virágkora: a zongoravirtuózok a kor ünnepelt művészei voltak, a hangszer a polgári házi muzsikálásban is elterjedt (a 20. sz.-ban a gramofon, a rádió, később a média ~közvetítő funkciója következtében veszített jelentőségéből). – A hangszerkészítés egyidős a hangszeres ~ létével, a 17. sz. óta önálló mesterség. Az első kiváló műhelyek Itáliában működtek. A mesterek a hangszerigény kielégítésén túl új ~i lehetőségeket teremtettek technikai reformjaikkal. A magyaró.-i hangszerkészítő műhelyek a 19. sz.-ban éltek virágkorukat. – A szórakoztató ~ funkcióját tekintve egyidős az emberiséggel. A 18. sz. végétől a klasszikus (komoly-) ~ ellentétes fogalmaként használták. Jelentősége a tömegkultúra előtérbe kerülésével fokozódott. A 19. sz. közepétől új ~s színpadi műfaj az operett. A 20. sz. első évtizedeiben terjedt el a musical. A chanson, a sláger, a jazz, a tánc~ és táncdal, a rock~ a szórakoztató ~ sokféle, rövidebb-hosszabb életű irányzata. A divatok térhódításában és sikerében a század elejétől fontos szerepet játszott a hanglemez, a film, később a rádió, a tv. – A 21. sz.-ig elsősorban az európai ~ története vált megismerhetővé, más területeken részutatások eredményei jelentek meg. Az európai ~re meghatározóan ható görög ~elmélet mellől szinte teljesen hiányoznak a ~i emlékek. Hasonló a görög hagyományokat átvevő →*római zene* megismerhetősége is. – A kora középkor az egyszerű ének, a *gregorián* korszaka volt. Mellette a világi ~t a →*trubadúrköltészet* és a német minnesang képviseli. A 11-12. sz.-tól alakult ki a többszólamúság (→*polifónia*), előbb egyszerű szerkezetben, majd teljesebb harmóniákkal és bonyolultabb formákban. Többszólamú, világi emlékek a 13. sz.-i francia →*ars novából*, majd az itáliai →*trecentóból* maradtak fenn. A reneszánsz vokális polifónia Németalföldön, majd Itáliában virágzott. A 17-18. sz.-i barokk ~ főként Itáliából terjedt el, de kialakultak francia és német stílusirányai is. Az opera mellett új hangszeres műfajok és formák születtek. A 18. sz. második felében a →*bécsi klasszika* vált meghatározó jelentőségűvé. A romantika a 19. sz.-ban uralkodó stílus, számottevő nemzeti és nemzedéki különbségekkel; Európa-szerte ekkor teremtették meg a ~szerzők egy-egy nemzeti ~ jellemző karakterét. Felélénkült a nép~ iránti érdeklődés. A 20. sz. ~jét gyorsan változó irányzatok sokasága jellemzi. A folklorizmus, neoklasszicizmus után (és mellett) a dodekafónia (→*tizenkéthangú technika*) a hagyományos tonalitást helyettesítő atonalitással új irányt hozott létre. A →*punktuális zene*, a →*konkrét zene*, a →*szeriális technika*, az →*elektronikus zene*, a →*minimálzene*, a computer~ a legfontosabb ~szerzői törekvések közé emelkedtek. A hagyományos hangszerek mellett új hangkeltő eszközök nyertek ~i létjogosultságot, a kísérletek nyomán gyakran egyéni ~i notáció is létrejött. A század második felétől a nemzeti sajtóságok veszítettek jelentőségükből, a nemzetközi kölcsönhatás kapott uralkodó szerepet. Ebben a korszakban vált jelentőssé az európaival szoros kapcsolatban lévő amerikai ~ (→*Amerikai Egyesült Államok. Zene*). – A ~i múltat feltáró ~történeti íráskor a 17. sz. végétől jelentek meg. A 18. sz. második felében dokumentumokra épülő munkákat is közreadtak. A 19. sz. elejétől készültek összefoglaló ~történeti kiadványok, ~szerzői műjegyzékek. A 20. sz.-ban ezek mellett a nemzeti ~történetek, a stíluskritikai és formaelemző munkák kerültek a figyelem középpontjába.

3)

**zene** [ang. Music; fr. Musique; ném. Musik; ol. Musica; sp. és port. música], alkotó megformálása a hangzó anyagnak, amely természet- és indulathangként a világot és lelket a hallás tartományában értelmetlen konkrétsággal jelenti, művészetként pedig, ezt a jelentést átszellemítve, tudományosan (elméletileg) átgondolt és rendezett, így tehát a ~ értelmes és értelmező anyagszerűsége révén „nyelv”-nek tekinthető.

Az európai ~ „nyelvszerűsége” a hangzó anyagnak az ókori görögök óta logoszként és logosz által feltárt természetének szellemiségén alapul (→*zenetudomány*, →*harmónia*), egyszersmind alapja a ~ történetiségének (→*zenetörténet*). Potenciális autonómiája mellett a ~ egyszersmind mindig kifejezője és tükrözője a társadalomnak, amelyben funkcionál (→*zeneszociológia*). A ~ történetileg, társadalmilag és társadalomtörténetileg meghatározott jelenségei mindazonáltal tartalmazznak olyan állandó ismertetőjegyeket, amelyekkel körülírható, hogy mi is „a” ~: pl. az a sajátossága, hogy lényegileg nyelvhez és tánchoz kötött; hogy elméleten alapul és elméleti (→*zeneelmélet*); hogy a zeneileg érvényes dolgok rendszerét igényli; hogy a →*vokális* és →*hangszeres zene*, az →*improvizáció*, lejegyzés (→*hangjegyzés*, →*kompozíció*) és →*interpretáció* pólusai között válik valósággá; hogy autonóm lehetőségeiben nyelvvel, képpel, „tartalmakkal” osztozik (→*hangfestés*, →*figurák*, →*programzene*), és célokat szolgálhat (pl. mint tánc- vagy induló~, vagy →*munkadal*); hogy a →*receptió* feltételeihez kapcsolódik, és művészetként túlélheti korát; hogy mindent egybevetve természet és művészet, elmélet és gyakorlat, alkalmazhatóság és művészi szabadság, hagyomány és újítás, örök érvényű elvek és történeti változás pólusai között feszül. A kérdés, hogy mi is „a” ~, történetének kutatása során a szelektálás és absztrahálás eljárásával olyan definíciókhoz vezet, amelyek a történelem „megértéseként” maguk is csak történetiek lehetnek, és minden új ~vel maguk is megújulnak.

’A „muzsika” szóalkotás éppoly utánozhatatlanul görög, mint a mítosz és a logosz’ (Gurlitt 1950, 9. 1.). A →*görög zene* „muzsiké” fogalmához vezet vissza. A mítosz szerint (Hésziodosz, *Theogonia* 94-) a ~ – a múzsai készségek összessége – Apolló és a múzsák ajándéka az embereknek. Emellett áll a Püthagorasz kitalálta ~ legendája (Iamblichos, *De vita Pythagorica*, 115-, Boethius I, 10), amely kimondja, hogy a hangzó anyag elméleti kutatása is előfeltétele a zenének. A múzsai és a püthagorasz elv, amelyek együttesen határozzák meg a ~ nyugati eszméjét, úgy viszonylik egymáshoz, mint a lélek és az értelem képessége, mint érzelmkifejező (valami bensőt közlő) hang és mint természeti törvény (amelyet a monochord igazol), mint mítosz és logosz, költészet és gondolkodás, művészet és tudomány. – A ~ antik értelmezése mellé az európai középkor elején a bibliai magyarázat lépett. Ezt tükrözi a muzsika szónak a lat. Moysesből (Mózes mint az Isten dicsőségét éneklő; Móz. 2, 15, 1) eredeztetése, továbbá az a legenda, amely szerint a ~ a bibliai Jubal és Thubálcain pátriárka találmánya (Móz. 1, 4, 21), végül a ~ numerikus-kozmozogikus erejéből való származtatás, utalva a Bölcsesség könyvére (11, 21: *Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* ’minden mérték, szám és súly szerint rendeztetett’). A ~ antik és keresztény értelmezésének keveredése különösen abban az évezredben felismerhető, amelyet a →*musica* osztályozásainak és meghatározásainak története jellemez. A 17. sz.-tól a ~ francia szellemű újkori felfogása kerül előtérbe, a ~ érzéki és gyakorlati oldalának, természettudományos megalapozásának és lélektani hatásának hangsúlyozásával. A Walter-féle *musica scilicet ars* (WaltherL: →*ars musica*) megfogalmazás helyébe a hangok művészeteként felfogott ~ (→*zenei nyelv*) lépett, melyet a fülnek szánt időbeli művészetként a „szépművészetek” közé soroltak. Eredetének kérdését ettől kezdve tudományosan próbálták megválaszolni, a ~ nyelvből (Rousseau, Herder, Spencer), a kiválasztódásból (Darwin) vagy a munkaritusból (Bücher) eredeztetésének elméleteivel. Elemi összetevői az →*akusztika*, a 20. sz.-tól emellett a hangpszichológia (→*halláspszichológia*) és a →*zenepszichológia* tárgyává váltak. Művészi létének és hatásának módjait az →*esztétika* vizsgálja. Elmélete (→*zeneelmélet*) elvesztette spekulatív jellegét, sajátosan kompozitorikus gondolkodás logikájává vált, amelynek elmélete rendszerint a gyakorlati eredmény utólagos absztrakciója. Technikai oktatásának csúcsa a zeneszerzéstani (→*kompozíció*). Hagyománya és fejlődési folyamata történetének tudományában tükröződik (→*zenetörténetírás*). Lényegét az eszme vagy legbenső tartalom hangban és hangzásban testet öltő érzéki megjelenéseként fogták fel, amely művészetként

törvényeket szab a jelentés mint  $\rightarrow$ kifejezés 1) és a tiszta  $\sim$  ( $\rightarrow$ abszolút zene) két pólusa között.

A  $\sim$  késő 18. sz.-tól a 20. sz.-ig keletkezett érzelmi tartalmát hangsúlyozzák a különböző meghatározások: 'a szenvedély nyelvére fordítva természet és érzelmek varázsnyelve' (Herder). Más fogalom meghatározások a  $\sim$  öntörvényűségét emelik ki: 'a hangzó forma mozgása' (Hanslick). Ismét más definíciók szerint a  $\sim$  lényege a világ princípiumának érzéki megjelenítése: 'a természet hangokban beszélt szanszkritja' (E. T. A. Hoffmann); feladata az, hogy 'hangokban tükrözze legbenső énkünknek szubjektivitását és eszmei lelkét követő mozgását' (Hegel); a  $\sim$  'magának az akaratnak képmása, a többi művészet csak árnyakról szól, a  $\sim$  azonban a lényegről' (Schopenhauer); 'a natura naturans ábrázolása' (H. Lotze); 'akaratimpulzusok dinamikája' (E. Kurth). Egyes definíciók a  $\sim$  kozmológiai jelentőségét fogalmazzák meg: 'egy távoli harmonikus világ utócsengése' (J. Paul); 'nem más, mint a látható világegyetem ellesett ritmusa és harmóniája' (Schelling); 'a lebegő világmindenség része' (Busoni). Különböző nézőpontjuk ellenére a meghatározásokban közös az újkor  $\sim$ történeti szituációjához kötöttség, jele az elterjedt „érzés”-központúság, a forma és tartalom dualizmusa, a  $\sim$ -ben tükrözött világ értelmezése „akaratként” vagy „erőként”, valamint a kozmológiai értelmezés gyakran kevésbé konkrét és meglehetősen szubjektív módja.

Ma a  $\sim$ -fajták és -funkciók sokféleségének megfelelően a  $\sim$ -felfogásban is pluralizmus uralkodik, amely számos dualizusból tevődik össze: tartalom és forma (még mindig),  $\rightarrow$ historizmus és avantgardizmus, strukturált és  $\rightarrow$ kísérleti zene,  $\rightarrow$ autonóm zene és funkcionális  $\sim$ , fiatalok és felnőttek világa, társadalmi elkötelezettség és esztétikai érték. Mindennek egyrészt a szociológia ( $\rightarrow$ zeneszociológia), másrészt a  $\rightarrow$ szemiotika módszereivel keresik egységes megfogalmazását. A mai  $\sim$ -i gondolkodásban irányadó további érdeklődési körök és törekvések: az Európán kívüli népek  $\sim$ -je és  $\sim$ -felfogása; a kontempláció és  $\sim$ -terápia; elszakadás a  $\rightarrow$ mű fogalmától; nyitott forma: a  $\sim$  és a nyelv dualitásának megszüntetése a művészi anyag rétegében.