

**Somfai László**  
az MTA rendes tagja

**A ZENETÖRTÉNETI KÁNON:  
KONZERVATÍV MUZSIKUSKÉPZÉS, PROGRESSZÍV ZENETUDOMÁNY?  
(A művészet kutatása a modern tudományok szorításában)**

Elhangzott 2005. március 7-én

Megértését kérem azoknak a kollégáimnak, akik szintiszta zenetudományi eszmefuttatást hallgatni jöttek ma a Magyar Tudományos Akadémiára, és jóindulatú türelmét azoknak a más tudománybéli akadémikus társaknak, akiknek kíváncsiságát esetleg az előadás alcíme keltette fel. Ha gyanakodnának, alkalmasint igazuk lesz: ez nem a hagyományos székfoglaló előadások egyike. Kilenc esztendővel ezelőtt, friss levelező tagként saját kutatásaimból szemléltem és példákkal bemutattam, hogy *Kottakép és műalkotás* miféle összefüggései adnak egész életre szóló, izgalmas tudományos kutatási programot a magamfajta muzikológusnak.\* Most – újabb bemutatkozás helyett – tudományterületem általánosabb problémáiról fogok beszélni. De azt megelőzően, legalábbis kiindulásként, zsörtölődni készülök: fogadatlan prókátorként elmondani azt, hogy a társadalomtudományok egy része nem mindig érzi jól magát Arany János tudományos akadémiáján. Túl azon, hogy létszámbeli kisebbségünk hátrányát a testületi és a kutatóintézeti ágon egyaránt számos vonatkozásban viseljük, munkánk tudományosságát meglehetősen idegen szemlélet alapján, a „kemény”, a „tiszta” tudományok teljesítménymérésére való hivatkozással minősítik ott, ahol a tudományos fokozatok egységes normarendszeréről, ahol kutatások finanszírozásáról, időperiódushoz köthetőségéről születnek döntések. Természetesen nincs felhatalmazásom a társadalomtudományok egésze, vagy akár csak az akadémiánkon oly nagy múltú nyelv- és irodalomtudományok nevében szólni-dohogni. A művészetek kutatásának szűkebb terepére szorítkozom és érveimet a zene, a zenetudomány köréből vett példákkal támasztom alá. De gyanítom, hogy a három társadalomtudományi osztályból nem egy tagtársam osztja velem az általános megállapítások egy részét.

Egyébiránt éppen a zenének igazán nem volna szabad panaszkodnia a tudományok csarnokában, hiszen helyzete már-már kiváltságos. Amennyire tudom, a zenegyűlölő, a klasszikus muzsika iránt teljességgel közömbös tudós-zseni vagy ritka jelenség, vagy ezzel nem szokás dicsekedni. Viszont a szabadidejében hegedülő-kamarazenező, vagy boldogan Mozartot zongorázó Nobel-díjas természettudós valósággal toposz. A muzsika inspiráló, de legalább rekreációs erejének emlegetése kevés kiemelkedő tudós visszaemlékezéseiből hiányzik. Egyikük-másikuk zeneakadémiára is járt, és, így szól a fáma, ha nem lett volna számára még fontosabb a tudomány, ma talán muzsikus lenne. Hogy szűkebb pátriánkkal dicsekedjünk: a Magyar Tudományos Akadémia vezető tisztségviselői immár hagyományosan az értékes zene lelkes és értő barátai, akik verzáatosan beszélnek muzsikáról, s kisebbfajta hangversenyközponttá tették székházunkat.

Ez kétségkívül jó a zeneművészet társadalmi elismertségének. De mekkora a hozadéka a művészetkutatás tudomány voltának jobb megértésében? Akár ellenkező hatást válhat ki. A műkedvelőként maga is kottaolvasó (esetleg hivatásos zenész családtagokkal körülvett) tudós nem csak szereti a muzsikát, hanem sokat tud is róla, ekként a zenei ismeretterjesztő könyveket, publicisztikát *connaisseur*ként forgatja. Mármost ettől hitelesebben ítélné-e meg, miben áll mondjuk egy zenetudományi produktum eredetisége? Kérdezem: vajon minőségileg más-e a természettudós művészszeretete, mint a társadalomkutató (a nyelvész, az

---

\* Somfai László, *Kottakép és műalkotás. Alapkutatás és alkalmazott kutatás a zenetudományban*. Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián 1995–1998. Budapest, MTA, 1999, 18 pp.

irodalomtörténész, a zenetudós) természetszeretete? Például hobbibotanikussága, vagy bármelyikünk képzőművészeti érdeklődése és tájékozottsága, megannyi természet- és társadalomtudós egyáltalán nem sikertelen fényképező szenvedélye, amelytől még nem tartjuk magunkat fotóművészeknek.

A professzionizmust és a műkedvelő indíttatású-szintű tevékenységet a művészetek és művészettudományok vonatkozásában nem bizonyos alapismeretek és készségek megléte vagy hiánya választja el egymástól, hanem az egész életen át tartó továbbtanulás, és annak eredményeként – a folyamatos specializálódás ellenére is – az egyre komplexebbé váló egyéni tudás. Az egyszerűség kedvéért, utalva az említett toposzra: a szabadidejében muzsikáló, a hangszerjátékban máig ügyes kezű Nobel-díjas a maga gyönyörűségére művelt aktív zenélésben természetesen műkedvelő. Ugyanis a hangszerjáték technikáját és szépségeideálját, a kottázás pontos jelentésének értését tekintve zenei informáltsága és ízlése — függetlenül szakmájabeli zsenialitásától — lényegében fiatalkorának szintjén maradt. Egy olyan szinten, amit a professzió, szintén érthető módon, hiszen nem csak a művészettudományok fejlődnek, öles léptekkel maga mögött hagyott.

A zenével kapcsolatos kutatás azonban kétségkívül más ritmusban újul meg, mint a természet- és élettudományok, sőt akár a nyelvtudomány és a társadalomtudományok néhány más dinamikus fejlődő-osztódó ága. A művészetekkel foglalkozó tudományok megítéléséhez tudomásul kell venni egy sor kézenfekvő tény. Axiómaként felsorolok néhányat, s ha javasolhatom, ne ellenpéldákat keressünk (mert természetesen vannak kivételek), hanem arra gondoljunk, mindez jellemző-e mondjuk a matematika tudományában vagy a fizika és a biológia határmezsgyéjén születő új kutatásokban. És talán ne az legyen az első reakció, hogy valaha a többi tudományágzatban is voltak efféle diluviális állapotok, amelyeket az igazi tudományok a 20. században végképp meghaladtak. A művészettudományok művelői, sok társadalomtudományi kutatótársukkal együtt, ha munkájuk minőségéről van szó, nem vélik magukat sem régimódi, sem másodrendű tudósnak. Megengedve, hogy alkalmanként egy-egy kivételes koponya, egy-egy igazi zseni persze akadémiánk közgyűlésein is felbukkan (nem a humán tudományok tájékaról), azt gondoljuk: amit az egyik tudós fajta a fókuszolással ér el, a másik a módszer komplexitásával.

\*

Kiindulásul öt megállapítás:

1. A zenetudomány általában nem a fiatal zsenik terepe. A fontos kutatási problémák komplexek; megoldásukhoz az invenciózus alapötlet mellett óriási felhalmozott tudásra és hosszú, körültekintő munkára van szükség.
2. Az interdiszciplinaritás elengedhetetlen ugyan a szomszéd tudományok jó irányzatainak adaptálásában, de a maradandó értékű tudományos produktumok a zenetudományban többségükben mégsem interdiszciplináris fogantatásúak.
3. A többszerzős tudományos munka itt nem a meghatározóan új gondolatok kidolgozásában, hanem inkább az anyagfeltárásban vagy az alkalmazott kutatásban jellemző.
4. A közös kommunikációs nyelv (az angol) dominanciáját a zenetudomány csak korlátozottan fogadja el. A nyelvnek, a terminológiának, a stílusnak nem csak hagyománya, hanem ereje is van. Ezáltal néhány nagy múltú európai világnyelv és kultúra esélyt kap alternatív irányzatok elevenen tartására.
5. Ami az impakt faktort illeti: a zenetudományi kutatási eredmények általában jelentős késéssel, specializált szakfolyóiratok helyett gyakran monográfiákban jelennek meg; a világháló segítség, de nem oldja meg publikációs alapproblémáinkat. Ugyanakkor a kiemelkedő értékek nemzetközi felismerése és elismerése a szakmai recenziálás hagyományai folytán jó hatásfokú. Ehhez mérten

az idézettség akadémiánkon előírt követése, a hatás mérése javarészt látszat-információ csupán, kötelező tiszteletkör.

Mindent egybevetve tény, hogy tudományterületemen meglehetősen tisztán lehet látni. Ez nem csak annak köszönhető, hogy a muzikológia viszonylag kis tudomány (noha már régen nem kistudomány), hanem inkább annak, hogy a nemzetközi zenetudomány mindmáig meglepő mértékben koherens — amiből leginkább jó dolgok következnek.

Mit értek azon, hogy koherens? Kezdhethném személyes tapasztalatokkal; ezek – túl valamennyiünk nemzetközi konferencia-részvételein – részben onnan erednek, hogy a Nemzetközi Zenetudományi Társaság direktóriumai tagjaként, majd (valamely véletlen folytán) elnökeként, most *last president*jeként, több mint egy évtizede közlőül látom, mi tart bennünket össze; milyen súlyúak a kutatási érdekellentétek; milyen körülmények indíthatnak el új tudományos trendeket, amelyek azután integrálódnak, vagy ha nem, többnyire marginalizálódnak; mit jelent a különszakadt ágak, ha elviheti specializált tudását egy nem kötött tárgyú zenetudományi világkongresszusra. Kétlem, hogy volna olyan zenetudományi konferencia, amelynek lényegében bármelyik ülésére — ha mégoly távoliak is a témák — sokadmagammal ne volna késztetésem beülni. Mert, túl a megszerezhető információkon, érdekel bennünket, hogy mások milyen módszerekkel dolgoznak (az ember szüntelenül teszteli a maga kutatástechnikáját). Mert érdekel, milyen kapcsolat lehetséges az adott kutatás és a sokunk szerinti *mainstream* muzikológia között (végtére jó volna az életerős mellékágakat visszacsatolni a főáramba). És mert néhányunkat az is érdekli, hogy egy adott tudományos közelítésnek lehet-e haszna a zenei gyakorlat szempontjából. Ezt a mai tudományosságban jószerivel már idejétmúlt általános érdeklődést természetesen nem csak naiv tudásszomj motiválja (kivált ha az ember túl van a hetvenen), hanem az a tapasztalat, hogy szakadhat-szakosodhat bár a tudomány célszerű ágakra, de a zenével kapcsolatos kánon rendkívül, mondhatni nyomasztóan erős kapocs közöttünk. Hogy bizonyos fokig felelősek vagyunk azért, amit tudományunk nevében mások csinálnak.

## A zenetörténeti kánon

A zsinórmértéknek számító zenék kánonjáról egyre több szó esik tudományos konferenciákon. E kulcsszó köré el lehet rendezni a művészi zene recepciójának kutatásából szakadatlanul áradó új információkat és elméleteket, hogy — kritikusan összevetve azokat a tegnapi és a tegnapelőtti állapotokkal — friss látéleletet kapjunk a zene társadalmi befogadásáról. A művészetfilozófiai szinten tárgyalt kánon és vele szemben az uzuális kánon – a hangversenyrendezés, operaigazgatás, hanglemezkidás napi gyakorlatában figyelembe vett repertoár és értékrend – csupán szélső pontok, megannyi kánon él egymás mellett.

Ami az előbbit, a művészetfilozófiai alapozású látéleletet illeti, utoljára Lydia Goehr 1992-ben megjelent *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* című könyve kavarta fel a kánon kérdését (bár az itthoni szakirodalomban nem nagyon tapasztalom visszhangját), amit egy frissebb tanulmánya (*In the Shadow of the Canon. Musical Quarterly*, 2002) továbbvizsgál. Goehr a filozófia professzora a Columbia Egyetemen (egyébként a Berlinben született angol zeneszerző, Alexander Goehr lánya). Értékorientációjáról sokat elmond, hogy a Berkeley Egyetem Bloch-vendégprofesszoraként Wagner-előadásokat tartott és jelenleg egy Adorno-könyv befejezésén dolgozik. Szakmánk 29 kötetes alaplexikona, a *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001-ben megjelent új kiadásában vele íratta a „Philosophy of Music” címszó nagy részét. Elemzése a jelen kihívásairól briliáns, okosan provokál, a zenetudományt önvizsgálatra készíti: nem csukott szemmel élünk és dolgozunk-e az elit és populáris zenekultúrák, a visszaolvasott mestermű és

a rögtönzött zenék ilyen mérvű széthasadásának korában, a kognitív tudományok, a modern technológiákkal készülő új zeneművek tözsomszédságában.

De nem a művészetfilozófia szintjén tárgyalt kánonról akarok beszélni, mert az még nem képezne erős kapcsolatot szakmánk megannyi ága között. Miként a mindennapok hangverseny- és operarepertoárjának kánonja vagy inkább kánonjai, kultúra- és generáció-függő zsinórmértékei sem. E téren egyébként nagy a zűrzavar. A hagyományos polgári-közösségi, ill. sokféle egyéni zenefogyasztás formáinak elmúlt évtizedek alatti átalakulása szinte szabadpiaci viszonyokat teremtett, amelyek közepette a kánon értékállóságot igazoló funkciója irreálissá válhat. A számos krízis terület közül csupán egyet említek meg, amely a zenetudományt is alaposan felkavarta: az úgynevezett „régizene” úgynevezett „historikus” előadásával felfedezett, izgalmassá tett, elképesztően nagy repertoárt. A CD-eladások számadatai szerint, de fesztiválsikerekkel is legalizáltan csupán a 18. század terméséből olyan zeneszerzők, műfajok, művek csatlakoznak a jelentős hatású zenék repertoárjához, akik/amelyek a közép-európai (pontosabban: a német) zenetörténet-írás legutolsó nagy áttekintésében, a Carl Dahlhaus koncipiálta *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* köteteiben (1980–1995) jó esetben mellékfigurák csupán.

A legkülönfélébb zenetudományi közelítések említett koherenciáját megteremteni-befolyásolni tudó erő véleményem szerint egy harmadikfajta kánon: a zenészképzés alaprepertoárja. Nem mindegy persze, hogy hol járunk egyetemre, kitől tanuljuk a tudományt, de azt megelőzően valamikor, valamilyen fokon lényegében minden zenetudós tanult zenét, kapcsolatba került ezzel a ma már teljességgel nemzetközinek mondható, noha természetesen az európai zene, az *abendländische Kultur* talaján kialakult normarendszerrel. A zenészképzés egészen sajátosan konzervatív – messze túl azon, hogy minden, aminek köze van a készségfejlesztéshez, a tehetségek kiszűréséhez, az a dolgok természete szerint őriz hagyományosan jól bevált módszereket. A zenészképzés kánonja bizonyos múltbeli repertoárelemeket kitörölhetetlenül beír a zenéről való gondolkodás tudatalattijába.

Mondok egy egyszerű példát. Alig van olyan zongora mellé ültetett fiatal ma a világon, aki, ha valami tehetséget lát benne pislákolni tanára, persze sok egyéb darab mellett, ne kerülne kapcsolatba Johann Sebastian Bach két- és háromszólamú invencióival. A polifon játék agyi és a két kéz fizikai kontrolljához ideális tananyag; mi több, mindegyik darab igazi műalkotás. S ha ezt a kétszer tizenöt tételt a tanuló kinötte, ha eljut a konzervatóriumi szintre, nem kerülheti ki, hogy jó néhányat kiválasszon és megtanuljon Bach *Wohltemperiertes Klavier*jának 48 prelúdium és fűgájából. Ugyanezeket a Bach-darabokat nagy valószínűséggel még egyszer, a zeneelmélet keretében az ellenpont tanulása során is előveszi: elemeznie kell, esetleg stílusgyakorlatot komponálva utánoznia is Bachot. Innen kezdve találkozása bármiféle polifon jelenséggel – a barokk előtti századok zenéjében vagy most bemutatott műben, egy dzsessz improvizációban, népi többszólamúságban és valamely keleti hagyományos zenekultúra heterofóniájában – *nolens volens* Bach, a magas kultúra normája által erőteljesen meghatározott. Itt Európában és az amerikai Mid-Westen, egy jemeni konzervatóriumban és Dél-Afrika *all-black* egyetemének zenei fakultásán egyaránt, majdnem azonos mértékben.

A zeneoktatási kánon számos további eleme ugyancsak múltbeli, egy adott, látszólag önkényesen kiragadott zenetörténeti korszakhoz és repertoárhoz kapcsolt tudásbázist konzervál, és ez, amennyire meg tudom ítélni, valószínűleg mélyebben befolyásolja a szakember tudatát, ösztönös értékrendjét, mint a képzőművészeti stúdiók stílusgyakorlatai, az anatómiai rajz vagy az irodalmi verselemzés. Ilyen például a 18. századi tonális zenén alapuló összhangzattan (amelyben már a romantikus mesterművek is inkább csak függelék szerepet kapnak), vagy a formatan (amely általában megáll Beethovennél). Jellemző módon progresszív zeneszerzők is kiállnak ezeknek a régmúlt értékeknek mai újratanulása mellett. Elegendő Schoenberg formatanát olvasni, vagy felidézni, hogyan kel ki magából Ligeti György, ha egy skandináv országban kérdéssé teszik, van-e ma értelme a szigorú vokál-polifónia tanulásának a zeneszerzés oktatásban. Ha pedig valamely 19. vagy 20. századi

zeneszerző megkísérelte a normatív, a zenetanítás részévé vált daraboknak új művekkel való kiváltását, éppen e kanonizált repertoárok iránti tisztelettel és stílusfegyelemmel tette. Az iménti *Wohltemperiertes Klavier* esetére visszatérve, olvasom az idei londoni nemzetközi zongoraverseny kiírását: az első fordulóban lefelől mindenkinél egy prelúdium és fűgát kell játszania – Bachtól, vagy Mendelssohntól, vagy Sosztakovicstól, vagy Hindemith *Ludus Tonalis*ából egy interludium és fűgát. A három másik mester esetében természetesen Bach *hommage*-ról van szó. Gyanítom, a londoni versenyen végül többen választanak majd Bachtól, mind a másik háromtól együttvéve, mert úgy vélik, benne sokoldalúbban tudják felmutatni képességeiket, és mellesleg biztosabban számíthatnak a zsűritagok kompetenciájára.

Azt remélem, a nem-zenész számára sem szorul bizonyításra, hogy a muzsikusság szakma tanulása során elképesztően nagy klasszikusnak tekintett zeneanyag fejben- és kézbentartásáról van szó. A szakosodott muzsikusból azután – a zenetudós is közéjük tartozik – ez nyitott tudásbázis marad abban az értelemben, hogy a legkülönbébb impulzusok a legváratlanabb pillanatban sok tíz- vagy százezer jelnyi információ újragondolására készíthetnek bennünket. Ha koncertjén Schiff András valamely jól ismert Beethoven-szonátában bizonyos mozzanatokot a megszokottól, a kanonizálttól eltérően, de meggyőzőn tolmácsol, bármi legyen is kutatási területünk, valószínűleg elővesszük a kottát és beindul a komplex gondolkodás: a különféle kiadások lehetséges eltéréseiről és általában a kottázás mint kommunikációs jelrendszer egy- vagy többértelműségéről; a másik harmincegy Beethoven-zongoraszonátabeli analógiákról; az interpretáció alapkérdéseiről; különféle hangszerfélések és akusztikai terek viselkedésének számításba vételéről és sok más szakmai dolgról.

Persze ha a zenetudomány valamely oldalán működő kutató képzettsége tekintetében nem szakmuzsikus, hanem eredendően mondjuk esztéta vagy mérnök, irodalomtörténész, filozófus vagy szociológus – némi zenélési vagy koncertlátogató háttérrel –, attól még írhat a zenetudományban új irányzatnak számító, a hagyományos kutatások korszerűségét megkérdőjelező tanulmányokat. Az ilyen szerzővel való személyes találkozás és spontán beszélgetés során (erre valók a konferenciák) éppen a szakértelem, a céhhez tartozás óvatos letapogatásával, érdemes felderíteni, vajon nagyformátumú idegenről vagy feltűnésre vágyó szakmabéliről van-e szó.

Ezen a ponton nem csak megengedhetőnek, de az itthoni tudományosság érdekében megkerülhetetlennek tartok egy kitérőt a *New Musicology* néven elhíresült irányzatról, mert egyrészt rámutat az általam a nemzetközi zenetudomány erényeként említett koherencia repedésvonalainak egyikére, másrészt elgondolkodásra készítet arról, hogy a magyar zenetudományi kutatások palettáját miért jellemzi már-már önkorlátozó mértéktartás.

## **New Musicology**

Nem magyarul mondom: német, francia, olasz zenetudományi szövegekben is angolul aposztrofálják, hiszen nem általában új zenetudományról, hanem az amerikai muzikológia köreiből kiindult, viszonylag jól körülhatárolható, a „régit” zenetudomány egészével konfrontálódó új ágról van szó, amit számos országban művelnek, kivált az angol nyelvterületen. Egyébként a *New Musicology* karantén-kifejezést nem a mozgalom kulcsfigurái választották, hanem őket kritizáló kollégáik kezdték használni az 1990-es évek elejétől és egy ideig inkább szitokszó volt. A Nemzetközi Zenetudományi Társaság 1997-es londoni világkongresszusán (a társaság öt éveként tartja kongresszusait) azonban már, csúf mai szóval élve, tematizálni kellett a kérdést. A nyolc központi kerekasztal vitából kettőben főszerepet kapott a *New Musicology*. A megosztóbb a „Cultural Politics” round table volt Philip Brett elnöklétével (ő maga „Musicology and Lesbian and Gay Studies” címmel adott elő) és jelen volt Susan McClary, a klasszikus mesterművek feminista olvasata-elemzése

révén híressé és hírhedtté vált professzor is (előadásának témája: „Bodies and Souls. The Modeling of Subjectivity in Music”). A másik kerekasztal – egy fiatal kolléganőnk, Jann Pasler bevezetésével, a társaság akkori elnökének Stanley Sadie-nek vezénnyelésével – a zenetudomány irányzataiba helyezve elemezte a *New Musicology* kérdését: van-e benne fenyegetés vagy voltaképpen csak nyerhet vele a tudomány? van-e egyáltalán hatása a gyakorlati zenei életre? nem a sajátos amerikai egyetemi szisztéma, az állástalanságtól fenyegetett fiatal muzikológusok életöszöne tette-e üggyé a *New Musicologyt*?

A *New Musicology* szűk értelmezése a mozgalom kemény magjáról szól. Megfogadva Joseph Kerman 1985-ös könyvében, a *Contemplating Music*ban megfogalmazott kritikáját – miszerint az emigráns európai professzorok alapozta, a professzionalizmus jegyében túlszakosodott, a laikusoktól és a többi művészettudománytól egyaránt elzárkózó amerikai zenetudományban „csak a legbátrabbak használják fel a szemiotika, hermeneutika vagy fenomenológia eredményeit, a posztstrukturalizmusnak, a dekonstrukciónak és komoly feminizmusnak pedig nyoma sincs” –, az 1980-as évek végén egy sor fiatal amerikai zenetudós más diszciplínáktól átvett módszerekkel, de belülről, valódi zenei témákról, és nagy felkészültséggel újfajta muzikológiát honosított meg. Azonnal kiterjesztették vizsgálataikat korábban tabuként kezelt vagy egyszerűen irrelevánsnak vélt témákra. Az általános *gender studies* divat ide is betört. Éppen az úttörők között több nő volt (Rose Subotnik, Susan McClary, stb.). Élesen fogalmazott tanulmányok készültek például arról, hogy agyonelemzett bécsi klasszikus mesterművek tematikus stratégiájában és zárlatprocesszusaiban miként manifesztálódik a *male chauvinism*. Divat lett a homoszexualitás lehetséges hatásának vizsgálata egész sor nagy komponistánál (Lullytól Csajkovszkijon át Cage-ig), noha Schubert esete, amit melleleg egy finom tudós, a Beethoven-kutató Maynard Solomon tett közzé alapos tényfeltárás után, elég nagy port vert fel részben az idol, részben a muzikológus iránti respektusból (a szerzőnek éveket kellett várnia, míg tanulmányát a *19th Century Music* folyóirat közölte). Bizonyára ilyesféle okai is lehetnek annak, hogy szakmánkban itthon a *New Musicology* máig nem teljesen szalonképes vitatéma. (Ha magyarnyelvű áttekintést akarnak olvasni, egy nem köreinkből való fiatalember, Kodaj Dániel tanulmányát és szövegválogatását érdemes megnézni a *Replika* társadalomtudományi folyóirat 49. számában.)

Természetesen vannak lehiggadt olvasatai is a *New Musicology* indokainak, eseménytörténetének, domesztikálódásának: ahogy például a már idézett *New Grove* lexikon „Musicology” címszava értékeli a 20. század két utolsó évtizedének zenetudományát. Itt szóba kerül egy érdekes mozzanat, hogy tudniillik a méreteiben, termékenységében, legtöbb produktumának színvonalában valóban rendkívül erős (mára hegemon) amerikai zenetudomány mögött tulajdonképpen nem álltak meghatározó kisugárzású saját zenefilozófusok. Theodor Wiesengrund-Adorno megkésett és túldimenzionált amerikai reneszánsza ennek ellenére, vagy éppen ezért már-már groteszk. Számunkra, közép-európai muzikológusok számára kivált irritáló, hogy Amerikában a fiatalabbak egyre inkább egy úgy-ahogy angolra fordított Adorno-összkiadásból olvassák-citálják a német auktort (sőt tudományos szakfolyóirataikban, ha van angol verzió, nem is tolerálják az eredeti német szöveg idézését).

A magam véleményeként megkockáztatok néhány részben kritikus, részben háttérinformációt adó megjegyzést a *New Musicology*ról.

1. A keményvonalas munkák – változatlanul törpe kisebbség az egyesült államokbeli zenetudományon belül – persze jól kommunikálhatók a társtudományok felé, hiszen a *Zeitgeistre*, Lévi-Straussra, Foucault-ra utalások, az egész terminológia a posztmodernnel, dekonstrukcióval, narratológiával, az ilyen elemzéseket a kívülálló számára követhetőbbé teszik. Valójában azonban az amerikai zenetudomány ugyanezen elmúlt két évtizede, plakátszerűen átvett terminológia nélkül is, a szakmának fogalmazva, nagyon jelentős „új” zenetudományt tesz asztalunkra, óriási választékban – találomra utalok olyan alampunkákra, mint Richard Taruskin kétkötetes monográfiája

(*Stravinsky and the Russian Traditions*, 1996) vagy Daniel Hertz friss könyve (*Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*, 2003).

2. Természetesen a világ többi részét irritálja, hogy az amerikai zenetudomány, jelesül a fiatalabb generáció, újabban a maga körein belül veti fel és akarja megoldani a zenetudomány identitás- és kommunikációs problémáit. Ez bizony így van, akkor is, ha az éppen velünk, magyarokkal munkakapcsolatban lévő tengerentúli kollégák – gregoriánkutatók, Liszt- vagy Bartók-specialisták és mások – zömmel persze olvassák a nem-angol szakirodalmat is, és nyitottak a tőlünk érkező impulzusokra. De a *New Musicology* szakmai színvonalát tekintve, nekem legalábbis, nincsenek kételyeim, figyelni kell kutatásaikat. Ha alkalmanként bosszant is az alapján véve irodalomtörténész Lawrence Kramer hermeneutikai elemzése, több inspirációt kapok belőle, mint az Eero Tarasti vezette európai narratológusok munkáiból. És noha máig egyfajta beavatási szertartás végigélnem a korábban hegemon német zenetudomány kongresszusait (legutóbb Weimarban a *Musik und kulturelle Identität* témában), de ami benne a szemléletmódot, a módszert, a nyelvet-terminológiát tekintve éppen a legjobb, sajnos az izolálódik leggyorsabban a főként angolul kommunikáló nemzetközi zenetudománytól.
3. A *New Musicology* létrejöttét kisürgető okok egyike ugyanaz a prózai körülmény, aminek az amerikai zenetudomány már az 1960-as években diagnosztizált félelmesen gyors expanziója és túlspecializálódása is köszönhető. Hogy tudniillik az Egyesült Államokban sokkal több az egyetemi zenetudományi fakultás és PhD-program, mint amire társadalmi igény van; hogy a hagyományos (hasznos) disszertációtémák bizonyos területeken kimerülőben vannak; hogy a fiatal oktató *tenure*-jéhez kötelezővé tett nagypublikációra könnyebben akad kiadó, ha feltűnést keltő a téma. Mindeközben az egyetemisták érdeklődének köréből egyre jobban kicsúszik a klasszikus zene, minek következtében sok muzikológus elhiszi, hogy tudományával utána kell mennie akár a tiszavirág-életű divatos használatizene-műfajoknak is. Az az autoritás, amellyel nemrég bekövetkezett haláláig Hans Heinrich Eggebrecht az asztalra csapott és ítéletet mondott akár az egész német zenetudomány fölött, az Egyesült Államokban már Donald Grout, Paul Henry Lang, Edward Lowinsky, Arthur Mendel idejében sem létezett (számomra ajándék a sorstól, hogy még ismerhettem mind a négyüket); a zenetudomány minőségi ellenőrzése Amerikában régen kicsúszott a szakmai elit kezéből.
4. Személyes tapasztalatból azonban el kell mondanom, hogy ezek az egymással kökeményen ütköző tudósok teljesen nyitott, könnyen megszólítható kollégák, akik az amerikai demokratikus szellem jegyében tanárként gondosan felkészítik növendékeiket a különféle irányzatok befogadására. Szűkebb szakmai körben szívesen részletezném, milyen érdekes beszélgetést lehet folytatni Susan McClary-vel éppúgy, mint az őt könyörtelenül bíráló princetoni Harold Powers-szel. Vagy hogy milyen élmény volt 1989-ben, éppen a témánk szempontjából kritikus időszakban, egy szemeszteren át egy olyan egyetemen (Berkeley-ben) tanítani, ahol egy időben hét muzikológus professzor működött: a *New Musicology* lavinát állítólag megindító, rendkívül sokoldalú Joseph Kerman; az idős gregoriánkutató Richard Crocker; a klasszika-specialista Daniel Hertz; Philip Brett, a „gay studies” frontembere (ő volt éppen a tanszékvezető); a narrativitás kutatásában is briliáns Anthony Newcomb; Bonny Wade, az etnomuzikológus; és Richard Taruskin, reneszánsz és oroszzene-specialista, az autentikus előadás elméleteinek provokálója-bírálója. E tudósok együttműködését tapasztalva azt gondolom, hogy ha a nemzetközi zenetudomány erényeként felelmegetett koherenciában mutatkoznak is repedésvonalak, az elsősorban nem az amerikai zenetudományon belüli frontok miatt fenyegető.
5. Végül ami a magyar zenetudomány *New Musicology* érintettségét (érintetlenségét) illeti, nincs jogom bírálni szakmánkat. 36 évnyi tanítással, az egyetlen magyar

zenetudományi PhD-program vezetésével a hátam mögött én is tettestárs vagyok abban, ami nálunk kibontakozik és amit mi magunk marginalizálunk. Természetesen ésszerű, hogy itthon továbbra is túlsúlyban legyen a hagyományos zenetörténeti munka, mert változatlanul nagy források várnak feltárássra, kritikai kiadásra, elemzésre, az első összefoglalás megírására; ehhez vannak jól képzett projektvezető tudósok és hadra fogható fiatalok. Kivált, ha olyan sokoldalúsággal, termékenységgel, nemzetközi értelemben iskolateremtő kisugárzással bír a kutatás, mint például a *Cantus Planus* műhelye. Más oldalról talán nem ideális, hogy a teljes „szisztematikus zenetudomány” néhány ágát nem tanítjuk egyetemi színvonalon, és egyes témákban külföldi doktori iskolákba irányítunk kutatójelölteket. A tudományos tisztesség adhat feloldozást, mert azt azért meg tudjuk ítélni, hogy a kutatás hol tart itthon és külföldön. Megjegyzem, a társtudományok szemléletmódjára és terminológiájára érzékenyebb „új zenetudomány” azért nálunk is kopogtat: hamarosan védelemre kerül egy Kodály-disszertáció. Hogy írója szakítani mert bizonyos hagyományokkal, azt részben Szegedy-Maszák Mihály érdemének tudom be, aki értelmét látta szemináriumot tartani a zenetudós doktoranduszoknak.

\*

Az előadás zömében olyan dolgok megvitatására szántam az időt, amelyeknek elsősorban csak szemlélője, nem pedig előremozdítója vagyok. Ezért utolsó témaként a mai zenetudomány egyik olyan részterületéről beszélek, amely változatlanul foglalkoztat: ez pedig a vázlatkutatás. És részben azért ezt választom, mert éppen a *New Musicology* szerint irreleváns, ezoterikus téma: a fetisizált műalkotás embrionális állapotának megértési kísérlete. Ugyan hány embert érdekel?

### Vázlatkutatás

A zenei vázlatkutatás szerintem azonban egyike a muzikológia igazán progresszív, elit kutatási ágainak, a művészettudományokon belül az egyik legizgalmasabb, legnagyobb szellemi kihívást jelentő tudományos munka. A művészettörténészek persze jó okkal vitathatnák a kottavázlatok effajta kitüntetett helyét, végtére ők rég dűlőre jutottak olyan kardinális kérdések műfajelméleti és esztétikai megvilágításában, mint például a freskó alatti krétavázlat és a végső falfestmény viszonyának értelmezése; a rajzvázlat és az elkészült szobor viszonya; a vázlat mint magán és mint nyilvános autonóm műforma. Mégis, szerintünk a zenei skicc egészen különleges kihívás, éppen a kottairás sajátossága folytán, hogy tudniillik egyfajta gyorsírásról van szó, hiszen a papíron levő műalak minden egyes visszaolvasása (legyen bár hangzó előadás vagy a szakember partitúraolvasása) esetlegességekkel teli egyedi olvasat csupán, vagyis a zenei vázlat hatványozottan absztrakt viszonyban van a befejezett műalakkal. A vázlatkutató akarva-akaratlan csőlátás áldozata: az elkészült partitúra ismeretében kényszerül visszanézni az embrionális állapotra, hiszen honnan is tudhatná, mi ment végbe a zeneszerző fejében, amikor részben felskiccelt, részben nem leírt ötletek, narratív tervek, egy ideig nyitva hagyott alternatív formák mentén haladva, kínlódva vagy könnyedén, eljutott a végleges szövegig. Ugyanakkor a zenei vázlat mégis sokat elmond magáról a definitív formáról: lecsupaszítva látjuk a lényegét, amit részben majd elfed a kidolgozott textúra sok hangja és a sok aprólékos előadási utasítás. Ezért a vázlat a gyakorló muzsikusk számára is izgalmas lehet. Mellesleg legitimálódott az élő zeneszerzők vázlatainak kutatása, többé-kevésbé az ő asszisztálásukkal. Boulez-, Ligeti-, Kurtág-vázlatokról tudományos dolgozatok jelennek meg; a legdinamikusabban fejlődő zenei kéziratgyűjtemény, a bázeli Sacher-Stiftung módszeresen vásárolja-gyűjti a jelentős élő zeneszerzők teljes



kéziratanyagát, vázlatostul. (Megjegyzem, a Sacher-Stiftung elvből nem küld kutatóknak mikrofilmet vagy kópiát, viszont ösztöndíjaival felajánlja a kutatás kulturális kontextusát: Japánból vagy Amerikából, az európai műzene Bázelen őrzött forrásaival dolgozni akaró kutató jöjjön el Európába! – tanulságos „old musicology” modell.)

A vázlatkutatás igazi komplex tudományos munka, tipikusan egyéni kutatás. Kielégítő színvonalú műveléséhez jó történésznek, invenciózus filológusnak, esetenként kriminalisztikai nyomozónak kell lenni, nem kevés zeneszerzői beleérző képességgel. Pályám kezdetétől foglalkoztat a vázlatkutatás (lásd a *Függelék*t). A Haydn vezényelte eszterházi operaanyag szólamfűzeteiben, általa idegen szerzők operáiba írt betétáriák stímmjét tartalmazó kottalapok hátoldalán fedeztem fel először addig ismeretlen vázlatokat (és tettem közzé a *Haydn als Opernkapellmeister* könyvben, 1960). Ezek és a más dolgozataimban elemzett vonósnégyes-skiccek nyilvánvalóvá tették, hogy Haydn élete nagy részében, egészen addig, míg londoni sikerei nyomán rajongói ostromolni nem kezdték *Albumblatt*okért, nem akarta nyomát hagyni annak, miként készültek kompozíciói. A Mozart-vázlatkutatásba ugyan csak belekóstoltam, de talán sikerült némi magot elhintennem a tipikusan túl óvatos, németek művelte vázlatkutatásban azzal, hogy a „Prágai” szimfónia példáján demonstráltam: a skiccet és az autográf partitúrát nem kell szükségképpen egymás utáni lépéseknek tekintenünk. A vázlatlap gyakran a partitúraírás megtorpanásait kísérő alternatív kézirat, írásos nyoma annak, amit más esetben a hangszer melletti improvizálás-anyagkeresés jelentett Mozartnál és egy sor kortársánál.

Mindebben a Bartók-kutatás a mentorom immár több mint negyven éve. Itt tanultam meg, hogy az intelligens vázlatkutatás előfeltétele az adott zeneszerző kompozíciós módszerének, életrajzi és munkakörülményektől is függő írásrutinjainak bensőséges ismerete; a papíryomott hagyó és a minden bizonnyal csak fejben vagy a hangszer melletti improvizálással zajló processzusok lehetséges kombinációinak megértése. Természetesen nem egy-egy kiragadott kompozíció, hanem a teljes életmű alapján. A Bartók-kutatót két szerencsés körülmény segíti abban, hogy témájában jobb határfokkal dolgozhasson, mint úgyszólván bárki kollégája hasonló nagyságrendű 20. századi zeneszerzői életművek vázlatkutatásában.

Az egyik: lényegében a teljes kompozíciós forrásanyag együtt van az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában vagy eredetiben, vagy olyan minőségű színes fénymásolat formájában, amely akár a tinta- és ceruzaszínek azonosításához is kielégítő (ezen felül én eredetiben láttam és végigjegyzeteltem a teljes amerikai hagyaték kottakéziratait is, ami elengedhetetlen a papirologiai elemzéshez). NB Ilyen jó adottságokkal csak a Schoenberg-kutatás rendelkezik néhány éve, de ott sajnos részben már ezt megelőzően megtörtént a vázlatok közreadása az összkiadásban. Még a vázlatkutatásban vezérhajó szerepű Beethoven-kutatásban sincsenek ilyen ideális lehetőségek.

A másik szerencsés körülmény az, hogy Bartók jóval kevesebb papírra került vázlattal dolgozott, mint jelentős kortársainak legtöbbje, ugyanis kompozíciós módszerében normális körülmények között meghatározó volt a zongora melletti anyagkereső improvizálás. Általában ott jutott el a formálódó új mű, legalább a tételkezdő anyag, a leírásra érdemes alakig. Vagyis nála nem a forrásanyag mérete okoz problémát (Beethoven egyedül cisz-moll vonósnégyeséhez 800-nál több oldalnyi vázlatos leírást készített; Bartók egész oeuvre-jéhez mintegy 2500 kottaoldalnyi vázlat vagy skicceket is tartalmazó fogalmazvány maradt fenn), hanem a hiányzó láncszemek értelmezése.

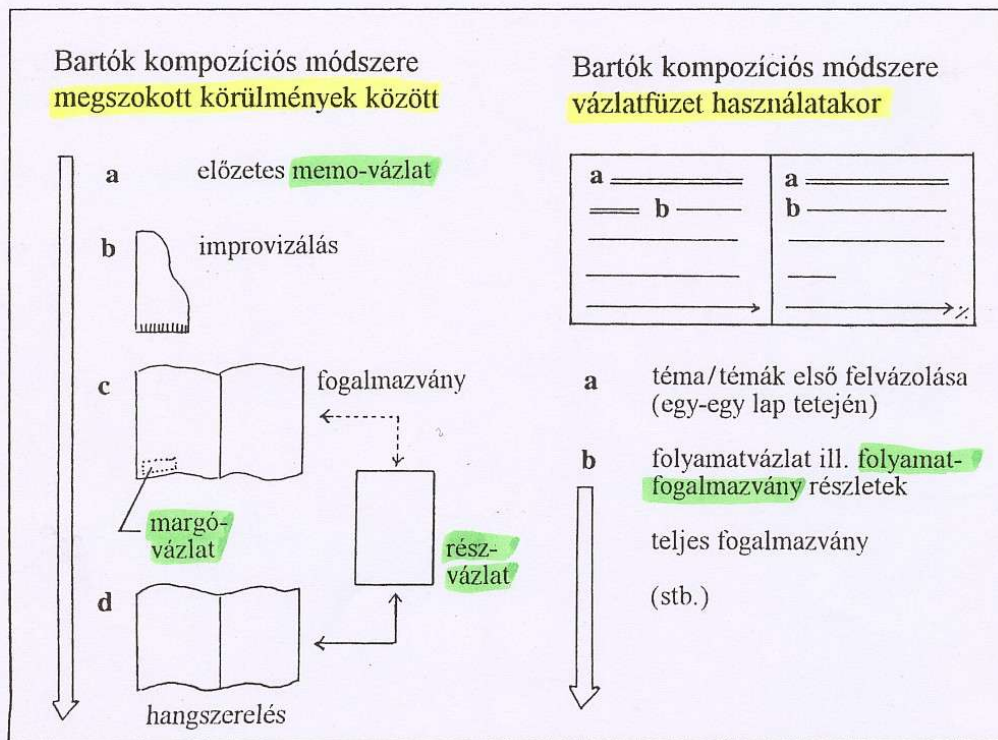
Bartók Béla kompozíciós módszerét és a primer forrásokat vizsgáló könyvemben (*Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*, 1996, Fig. 6; magyarul: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 2000, 6. ábra – l. a székfoglaló végén) egy elméleti modellben összefoglaltam a megszokott körülmények közötti, illetőleg a zongorán improvizálást nélkülözve komponálás kétféle Bartók-modelljét, mellérendelve a vázlatféleségekben eligazító terminológiát. Ebben a könyvben és egy sor újabb dolgozatban tárgyaltam az álvázlatok formáit is: emlékezetből leírt műalakot, hangversenyen transzponálva játszandó

kísérethez papírra vetett gyorsírással notációt és egyebeket. Miután Bartók általában nem kezdte skicceit, vázlatainak datálásához vagy legalább sorba rendezéséhez olyan technikákra, fizikai és logikai vizsgálatokra van szükség, amilyeneket mi már használunk, ugyanakkor egyelőre nem találom a többi 20. századi zeneszerző kutatásában. (Egy Cambridge-ben 2004-ben megjelent kötetre hivatkozom: *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, amelynek Bartók-fejezetét én írhattam).

Nem kevésbé izgalmas a töredékkutatás. A határok elmosódnak: vázlatról beszélünk, ha a töredékes alak kellőképp hasonló egy utóbb megvalósult mű végleges formájához; ha azonban nincs egyértelmű kapcsolat, akkor megvalósulatlan mű vázlataként, valódi töredékként kezeljük. Terjedelmesebb mű vagy műcsoport vázlategyüttesében nem ritkák a határesetek, például az 1926. nyári zongoratermés kéziratanyagában (ekkor keletkezett a *Szonáta*, a *Szabadban*, a *Kilenc kis zongoradarab*, és a főmű: az 1. zongoraverseny). Befejezésésként ennek a kézirategyüttesnek néhány lapját villantom fel – előre bocsátva, hogy éppen a vázlatkutatás módszereit ez a rövid szemle nem fogja tudni bemutatni.

Az 1. zongoraverseny tervezése és tényleges komponálása legalább egy esztendőnyi történet. Nehezen indult el a versenymű írása, Stravinsky 1926. márciusi budapesti fellépése (Zongorakonzertjét játszotta) mozdította el Bartókot a holtpontról. Nála ritka mennyiségben, tíz kottalapon található külön vázlat maradt fenn, nem szólva a fogalmazvány oldalain lévő margó- és részvázlatokról. Elemzésem szerint az I. tétel végleges szövegéhez köthető legkorábbi nyersanyag valószínűleg az a téma, amit a *Szabadban* 1. és 2. darab fogalmazványa közötti üres sorokba jegyzett fel ceruzával 1926 júniusában. Ez nem tartozik az exozicció alapanyagai közé, hanem a nyitótétel középső, kidolgozási részének „stravinskys” szakaszában használta fel Bartók [FAKSZIMILE ÉS HANGZÓ PÉLDA]; egyébként ebben a ceruzás feljegyzésben éppen a Stravinsky-konnotáció még kevésbé markáns, mint a partitúra végleges formájában. Lehetséges, hogy két félkottaoldalnyi vázlat ennél korábbi: egész arzenálja a fel nem használt témaötleteknek, csak azt nehéz megállapítani, hogy a nyitó- vagy a zárótétel tervezéséhez tartoznak-e. Az egyik lap felső részén egy 2/4-es, talán zárótételhez szánt anyag, a maga „shifted rhythm” motívumforgójával (Bartók a román népzene analízisében használta ezt a terminust), ha valaminek, hát nem az 1. zongoraversenynek, hanem a négy évvel később írt 2. zongoraverseny fináléjának előfutára [FAKSZIMILE ÉS HANGZÓ PÉLDA]; ez egyike azoknak az izgalmas eseteknek, amelyek mű-párokat kapcsolnak össze Bartók oeuvre-jében, általában a szerkezet és a narratív rokonsága révén, de alkalmanként tematikailag is. További fragmentumok után egy másik kottalap utolsó soraiban azután végre olyan anyagot találunk, amely belekerült az 1. zongoraverseny partitúrájába: ez a finálé főtémája [FAKSZIMILE ÉS HANGZÓ PÉLDA]. Vizsgálhatnám, mit hagyott ki ebből a vázlatból Bartók, mit helyezett át a tétel távolabbi részébe. Egy további vázlatlappal megmutathatnám, mekkora, feltehetően lassútételnek tervezett összefüggő darabot tett félre; értékelhetném, végül miért annál a másik lassútétel skiccnél kötött ki, amelyet azután folyamatvázlattá bővített, és ennyi már elegendő volt számára a zongoraversenybeli II. tétel fogalmazványának megírásához. És persze elemeznem kellene, miért nincsenek memovázlatok a kompozíció Bartók számára legfontosabb mozzanatahoz: a mű indításához, a nyitótétel exozicciójához.

Mindez azonban nem előadás-téma; komplex összehasonlító módszerekkel megírt, részletes, kottás-fakszimilés olvasnivalóba – elsősorban a Bartók-életmű és a zenei vázlatok kutatóinak szóló analitikus tanulmányba – kívánkozik. A jelen előadást ezzel már nem terhelem; ez most nem szűk körű zenetudományi szakmai beszámoló, hanem egy rendhagyónak szánt székfoglaló előadás kódája volt. Ami után a muzikológus visszavonul tudományos műhelyébe, forrásai közé, tanítványai körébe, és felmentést kér, hogy egyszer arról beszélt, ami voltaképpen nem kenyere: tudománypolitikáról.



**memo-vázlat:** egyes (általában rövid) zenei ötletek emlékeztető feljegyzése a komponálásra való felkészülés során;

**margóvázlat:** a műhöz kapcsolódó ötletek gyors feljegyzése (az adott oldalon, annak margóján stb.) a komponálással egyidőben, vagy egy következő munkafázis során (pl. a tisztázat vagy a hangszerelés előkészítésekor);

**részvázlat:** kontrapunktikus, harmóniai, texturális, de legtöbbször hangszerelési ötletek gyors kidolgozása, külön lapon, fogalmazvány vagy hangszerelés írása közben;

**vázlatfüzet:** Bartók kompozíciós módszerében ritka jelenség; népdalgyűjtő útjain rendszeresen használt, 10-kottasoros lapokból álló zsebméretű füzet, amelybe, otthonától és zongorájától távol, rövidebb-hosszabb vázlatokat írt;

vázlatból lett **folyamatfogalmazvány:** gyakran azonos munkafolyamat azonos oldalon egymást követő lépései, azaz eredetileg tematikus vázlat funkciójú szakaszok továbbírása folyamatfogalmazvánnyá, közvetlen következő lépésként, vagy későbbi stádiumban.

## Függelék

*Somfai László tanulmányai a vázlatkutatás köréből (válogatás)*

1972 »Ich war nie ein Geschwindschreiber«: J. Haydns Skizzen zum langsamen Satz des Streichquartettes Hob.III:33. In *Festkrift Jens Peter Larsen*. København, Hansen, 1972, 274–284.

- 1980 An Introduction to the Study of Haydn's String Quartet Autographs. In Christoph Wolff (ed.): *The String Quartet Autographs of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*. Isham Library Papers 3, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980, 5–51.
- 1982 Nyersforma, kidolgozás, javítás Haydnnál: op.71/D-dúr menüett. *Magyar Zene*, 23/3 (1982), 120–129.
- 1984–1986 Bartók vázlatok I–III: Témafeljegyzések a Zongora-szonáta I. tételéhez; Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához; A »Fekete zsebkönyv« kidolgozatlan témafeljegyzései. In *Zenetudományi dolgozatok 1984, 1985, 1986*. Budapest, MTA ZTI, 1984–1986, 71–81; 21–36; 7–19.
- 1987 (közr.) *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*. Az eredeti kézirat fakszimile kiadása, Budapest, EMB, 1987, [74], XXXI.
- 1987 *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai*. Kiállítási katalógus. Budapest, MTA ZTI, 1987, 68.
- 1988 A 4. vonósnégyes genezise: Bartók és a kottapapírok. *Magyar Zene*, 29/3 (1988), 324–332.
- 1991 Mozart's first thoughts: the two versions of the Sonata in D major, K284. *Early Music*, 19/4 (1991), 601–613.
- 1992 Fragments in Bartók's Oeuvre. *Hungarian Music Quarterly*, 3/3–4 (1992), 8–13.
- 1993 Einfall, Konzept, Komposition und Revision bei B. Bartók. In Hermann Danuser, Günter Katzenberger (hrsg.): *Vom Einfall zum Kunstwerk: Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber, Laaber-Verlag, 1993, 187–218.
- 1995 (közr.) *Béla Bartók, Viola Concerto*. Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary. Homosassa, FL: Bartók Records, 1995, 84.
- 1996 Sketches During the Process of Compositions: Studies of K. 504 and K. 414. In Stanley Sadie (ed.), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*. Oxford, Clarendon, 1996, 53–65. – Rövidített változat: Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504) In *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. Budapest, MTA ZTI, 1997, 75–82.
- 1996 *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley, Los Angeles, London, University of Chicago Press, 1996, XXII, 334. — *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest, Akkord, 2000, XXIV, 339.
- 1998 Bagatell-problémák. In *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*. Budapest, MTA ZTI, 1998, 67–81.
- 1999 „Vázlatkutatás és segédtudományok. Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei” in *Magyar Zene* 37/3 (1999 aug.), 225–236.
- 2001 „Régi-új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában”. *Magyar Zene* 39/3 (2001), 261–274.
- 2004 „Written between the desk and the piano»: dating Béla Bartók's sketches” in Patricia Hall, Friedemann Sallis (ed.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 114–130.