Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

Zene és mozdulatművészet kapcsolata az Orchesztikai Iskola első időszakában

Fedoszov Júlia

Témavezető: Péteri Lóránt

DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2026

TARTALOM

Bevezetés....3
Köszönet....6
Rövidítések....7
I. Történeti kontextus és áttekintés....8
I. 1. Pályalehetőségek nőként a 19. és 20. század fordulóján....8
I. 2. Dienes Valéria és Mirkovszky Mária párhuzamos szakmai életútja....27
I. 3. a) Az Orchesztikai Iskola vázlatos története....48
I. 3. b) Kósa György és Dienes Valéria együttműködése....78
II. A tánckíséret: választások a 20. század elején....83
II. 1. Néma tánc....84
II. 2. Verstánc....89
II. 3. A zenével kísért európai színpadi tánc repertoárjának változása (1900–1925)....91
II. 4. Az autonóm zeneművekre épülő repertoár-rész jellemzése (1912–1922)....105
III. A zene koreográfiai feldolgozásának megközelítései....116
III. 1. Balettzene, pantomim-zene, a zeneszerző és koreográfus együttműködése....116
III. 2. A művészi zene koreográfiai feldolgozásának három szintje Dienes Valéria és kortársai írásaiban....121
III. 3. Mai megközelítések: koreomuzikológia, fordítástudomány és multimedialitás – a zene és mozdulat együttes elemzésének elméleti és gyakorlati kérdései....138
IV. 1. Műfogalom, táncírás és koreográfiai rekonstrukció....154
IV. 2. Orcheográfia: az Orchesztikai Iskola tánclejegyzési rendszere....164
IV. 3. Öt koreomuzikológiai esettanulmány....190
IV. 3. a) Klasszikus és kortárs zeneművek orchesztikai interpretációja (1–4. esettanulmány)191
IV. 3. b) Kósa György és Dienes Valéria *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című ornamens pantomimje. Koreomuzikológiai elemzés. (5. esettanulmány)....215
A. függelék: Az Orchesztikai Iskola összes ismert korai előadása (1912–1922)....236
B. függelék: Az 1917–1921 között keletkezett orchéma-lejegyzések....258
C. függelék: Kósa György: „Kósa György röviden a zeneművészet szerepéről az orchesztikai kultúrában”....274
D. függelék: Kósa *Királykisasszony*a kottájának első két facsimile oldala....276
Bibliográfia....278

Kotta- és hangmelléklet: Kósa György: *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett*
A kottaszöveg a dolgozat szerzőjének közreadása.
A hangfelvételt Loch Gergely készítette MuseSounds hangminták használatával.

Bevezetés

Dolgozatom tárgya a 20. század első felében működött mozdulatművészeti iskola, az Orchesztikai Iskola korai időszakának zenei repertoárja és zenei-koreográfiai munkája.

A disszertáció négy része közül az első történeti háttérrel szolgál. A második rész a huszadik század első két évtizedének európai repertoárja segítségével kontextualizálja az orchesztika korai zenei repertoárját. Az iskola saját zenei repertoárját primer források alapján mutatom be. Ebben a részben a következő kérdéseket igyekszem körüljárni: Milyen kíséretre volt szokás táncolni az európai színpadokon, a 19. és 20. század fordulóján? Hogyan és milyen hatásokra változtak a táncosok zenei választásai? Hogyan illeszkedett a kirajzolódó képbe Dienes iskolájának zenei repertoárja, és miben tért el tőle?

A harmadik rész a zene koreográfiai feldolgozásának elméleti megközelítéseivel foglalkozik. Itt arra keresem a választ, hogy hogyan történik a korábban megismert repertoár táncos feldolgozása. Érintem a balettzene és pantomimzene hagyományát, valamint a 20. század új tendenciáit és elméleteit, végül pedig a zene és tánc mai, interdiszciplináris vizsgálatának lehetőségeivel foglalkozom, támpontokat keresve a dolgozat utolsó részének koreomuzikológiai elemzéseihez. Az utolsó rész célja, hogy az Orchesztikai Iskola koreográfiai zene-feldolgozásának gyakorlatára, a voltaképpeni tánckompozíciók és a zene kapcsolatára is fényt vessen. Az elemzéseket megelőzi az azokat lehetővé tévő források ismertetése, és az elemzések lehetőségeinek és nehézségeinek feltérképezése.

A dolgozat a téma interdiszciplináris tárgyalására törekszik – a szerző táncos képzettségének hiánya okozta diszciplináris korlátok ellenére is. A bevezető fejezetektől eltekintve tehát koreomuzikológiai disszertációnak tekinthető.

Az Orchesztikai Iskola több évtizedes fennállása alatt keletkezett dokumentumok bősége, valamint a korai, 1912–1922 közötti időszak és az 1923–1944 közötti kései időszak erősen eltérő jellege miatt disszertációm az utóbbi időszakkal nem foglalkozik.

Dienes két magyar kortársa, Szentpál Olga és Madzsar Alice munkássága szintén nem tárgya dolgozatomnak, mivel ők az 1920-as évek előtt zenepedagógiai és egészségmegőrző célú tevékenységet folytattak, mozdulatművészeti működésük csak az 1920-as évektől bontakozott ki.[2] További fontos körülmény, hogy a Szentpál- és Madzsar-iskola zenei vonatkozásai nincsenek módszeresen feldolgozva, így azok összehasonlításra egyelőre még a későbbi időszakra vonatkozóan sem adnának módot. Az egyéb, Budapesten és Bécsben működött iskolákat, vagy szóló karriert építő

2 L. Merényi Zsuzsa, „Szabadtánc irányzatok” in Dienes Gedeon – Fuchs Lívia (szerk.), *A színpadi tánc története Magyarországon* (Budapest: Múzsák, 1989), 219–241.; L. Merényi Zsuzsa, „Szentpál Olga munkássága (Halálának 10. évfordulója alkalmából)”, *Tánctudományi Tanulmányok* 10. (1978–1979), 281–330.

táncos-koreográfusokat csak akkor és annyiban érintem, amennyiben zenei repertoárjuk adatai megvilágítanak számomra is fontos jelenségeket.

Henri Bergson Dienes Valériára gyakorolt – jól dokumentált – hatását a zenei vonatkozások szempontjából nem találtam relevánsnak.

A dolgozatban használt lényegesebb fogalmak közül némelyek már ezen a ponton magyarázatra szorulnak. Habár Dienes fontosnak tartotta megkülönböztetni saját mozdulatrendszerét és a táncot általában,[3] az egyszerűség kedvéért a mozdulatművészetet a 20. századi tánc egyik irányzatának tekinthetjük. A *mozdulatművészet* és *mozgásművészet* kifejezések az 1920-as évek közepén jelentek meg,[4] az iskolák érdekvédelmi összefogása, a Mozdulatkultúra Egyesület létrehozása is szerepet játszhatott a közös elnevezés elterjedésében. Dienes az elsőt tartotta helyesnek, s ezt egy 1971-ben megjelent visszaemlékezésében a következőképpen magyarázta:

> […] a „mozgás" általános szó. Benne van minden térváltozás azaz térmódosulás az időben. Akármilyen erő okozhatja, külső is, belső is, fizikai is, pszichikai is, gépies is, tudatos is. […] De van ezek között olyan, amely „mozdul", azaz „magától" mozog. […] Szándék van mögötte, eszmélet termeli. Sőt mond valamit. Sőt akar valamit.[5]

Dienes saját mozdulatrendszerére a kései időszakban, és időskori elméleti írásaiban *orkesztika*ként hivatkozik. A korai időszak forrásai azonban kivétel nélkül az *orchesztika* írásmódot használják, így az anakronizmus elkerülése végett ezt az alakot használom. Dienes nemzetközi kortársaival kapcsolatban a *szabadtánc* és *Ausdruckstanz* kifejezések is előfordulnak a dolgozatban. E két kifejezés a magyar mozdulatművészettel rokon irányzatokat jelöl.[6] Míg az előbbi kategóriát főleg Isadora Duncan táncára, addig az utóbbit a német nyelvű területeken, az 1920-as és 1930-as években népszerű, expresszionistának is nevezett táncokra szokták alkalmazni.

A mozdulatművészettel foglalkozó irodalom jelentős része inkább ismeretterjesztő, mint tudományos jellegű. Azok az írások, amelyek kifejezetten az Orchesztikai Iskolával foglalkoznak, primer források felhasználásával, az iskola történetének egy-egy időszakát,[7] vagy a képzőművészethez való viszonyát vizsgálták.[8] Az iskola zenei repertoárjáról, valamint Dienes a zene és orchesztika kapcsolatával foglalkozó írásairól korábban nem született kutatás. Kósa és Dienes együttműködéséről

3 [Dienes Valéria], „Orkesztika 1912–1918", gépiratos visszaemlékezés, MOHA MGY, dvh-list00043, 44–45. (Ennél a forrásnál a továbbiakban is a jobb felső sarokban látható, ceruzás oldalszámozást követem.)

4 Detre Katalin, „A piac szerepe a magyar és a német mozdulatművészet professzionalizációjában", *Aetas* 37/1 (2022), 74–92, ide: 87.; A két fogalomhoz lásd még: Lenkei Júlia, „Egy mozgalom tündöklése és bukása. A közreadó az olvasóhoz [utószó]", in Lenkei Júlia (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből* ([Budapest:] Magvető – T–Twins, 1993), 230–240, ide: 238–239.

5 Dienes Valéria, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról", *Táncművészeti Értesítő* [évf. n.]/1 (1971), 80–95, ide: 90.

6 Susanne Franco, „Ausdruckstanz. Traditions, translations, transmissions" in Susanne Franco–Marina Nordera (szerk.), *Dance Discourses. Keywords in dance research* (London, New York: Routledge, 2007), 80–98.

7 Boreczky Ágnes – Fenyves Márk, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek", in Baska Gabriella – Hegedűs Judit (szerk.), *Égi iskolák, földi műhelyek: Tanulmányok a 65 éves Németh András tiszteletére* (Budapest: ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar, 2015), 206–220.; Boreczky Ágnes – Fenyves Márk, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola" in Németh András – Vincze Beatrix (szerk.), *Továbbélő utópiák – magyar életreform-törekvések és nemzetközi recepciós hatások* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017), 122–140.

8 Vincze Gabriella, *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama* (művészettörténeti doktori disszertáció, Budapest, 2015).

egyedül Andrea Oláh publikált,[9] azonban a dolgozatom IV. részében ismertetett primer források nagy részéről nem volt tudomása. Ezért, ha fontos kérdéseket vet is fel, eredményeire nem tudok támaszkodni.

A forráshelyzet részben magyarázatot ad a szekunder irodalomban érzékelhető problémákra. Dienes hagyatékát több különböző intézményben helyzeték el, amely megnehezíti az egyes hagyatéki részek közti kapcsolatok felismerését. Az anyag jelentős része ráadásul máig feldolgozás alatt áll. Disszertációm forráshivatkozásaiban ezért, habár a mindenkori rendelkezésemre álló információk alapján igyekeztem a lehető legpontosabban eljárni, jelzetek helyett sokszor csak a dokumentumok leírásával, incipitjének megjelölésével tudtam biztosítani az azonosítást. A MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény anyaga, amelyet Fenyves Márk korábban részben feldolgozott és digitalizált, 2026 áprilisának közepén átkerült az Országos Színháztörténeti Intézet Táncarchívumába. Itt a dokumentumok egyesültek a korábban a Táncarchívumban elhelyezett Dienes hagyatéki anyagokkal. Emellett az OSZMI Táncarchívum őrzi Mirkovszky Mária hagyatékát is, amely saját ottani kutatómunkám idején (2022 októbere előtt) még feldolgozatlan volt, azóta azonban Halász Tamás és Bánóczy Varga Andrea feldolgozták. Ebben az anyagban a dokumentum-csoportok számára tudok hivatkozni, de jelzeteket szintén nem tudok megadni.

Disszertációm részben forráskutatáson alapuló történeti és repertoár-kutatás, részben szintén primer forrásokra támaszkodó, de leíró, elemző jellegű koreomuzikológiai munka.

9 Andrea van der Smissen [Andrea Oláh], „Kósa György Hat zenekari darabja Dienes Valéria zene-koncepciója és Kósa György mimikai tanulmányai jegyében”, online publikáció: https://zti.hu/files/mza/publikaciok/konferenciakozlemenyek/Smissen_Kosa_Hat_zenekari_darab.pdf. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 15.)

Köszönet

Köszönöm témavezetőmnek, Péteri Lórántnak, hogy a szokatlan témaválasztás ellenére a kezdetektől bizalommal és fontos észrevételekkel segítette munkámat. Köszönettel tartozom Vikárius Lászlónak és a doktorszemináriumhallgatóinak is támogató és érdeklődő megjegyzéseikért és kérdéseikért.

Köszönöm néhai Fenyves Márknak, hogy felhívta a figyelmem az orchesztika és zene kapcsolatára és arra bátorított, hogy azt kutatási témának válasszam. Köszönet illeti Pálosi Istvánt is segítőkészségéért, a MOHA gyűjteményi anyagaihoz való hozzáférésért és a nyári kezdő orkesztika kurzusért.

Hálás vagyok, hogy a kutatás révén megismerhettem Halász Tamást és Bánóczy Varga Andreát, az OSZMI Táncarchívum vezetőjét és munkatársát, és az anyaggyűjtés során és azóta is élvezhettem, élvezhetem segítségüket és barátságukat.

Köszönettel tartozom továbbá Beöthy Ildikónak (OSZK Kézirattár, Dienes hagyaték), Dalos Annának (Zenetudományi Intézet, Kósa-hagyaték), Varga Lucának (Zeneakadémia, Irattár), Lovas Csillának (Wosinsky Mór Megyei Múzeum, Szekszárd), Homor Péternek és Horváth Lászlónak (Széchenyi István Egyetem Egyetemi Könyvtár és Levéltár, Győr), Tóth Emesének (Fodor Ernővel kapcsolatos információk), és Viveca Servatiusnak (Jaques-Dalcroze-zal kapcsolatos irodalom). Külön köszönet illeti Kósa Gábort, aki hozzájárult Kósa György *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című művének függelékben való közléséhez. Köszönöm Jákfalvi Magdolnának a lehetőséget az orcheográfiával foglalkozó fejezetem publikálására.

Köszönöm a támogatást magyar és svéd barátaimnak, többek között Liselotte és Birger Borsiinnak. Köszönöm Hódos Máriának, hogy már gyerekkoromban felkeltette érdeklődésemet a zene és tánc iránt, valamint hogy korrektúraolvasással és távolsági könyvtárazással segítette a dolgozat megszületését. Hálásan köszönöm Loch Gergelynek, hogy türelemmel meghallgatta az alakuló fejezetek vázlatait, kérdezett, segítően kritizált, bátorított és velem örült a fejleményeknek, valamint, hogy elkészítette a dolgozat hangmellékletét.

Rövidítések

OSZMI TA, DVHGY
: Dienes Valéria hagyaték az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában

OSZMI TA, MMHGY
: Mirkovszky Mária hagyaték az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában

MOHA MGY, DVH
: Dienes Valéria hagyaték a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben (2026 áprilisa óta az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található)

MOHA MGY, MMH
: Mirkovszky Mária hagyaték egy részének a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben őrzött digitális másolatai

MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz
: korai, feldolgozatlan dokumentumok, egy dobozba rendezve, a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben, egyéb azonosító vagy jelzet nélkül

OSZK Kézirattár, DVH
: Dienes Valéria hagyaték az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában

I. Történeti kontextus és áttekintés
I. 1. Pályalehetőségek nőként a 19. és 20. század fordulóján

> A táncnak, tornának nem kell külön propaganda, mert hogy milyen egészséges és ezért milyen szükséges, az már teljesen átment a köztudatba. Csak a tornára és táncra mint pedagógiai pályára kell külön rámutatni és leányoknak ajánlani, mert nemcsak szép és egészséges foglalkozás, hanem az elérhető anyagi eredmény is nagyon kielégítő.[10]

Disszertációm egyik főszereplője, a filozófus, matematikus, mozdulatművészeti rendszer-alkotó Dienes Valéria (1879–1978) életrajzát sokan, sokféle nézőpontból megírták már korábban.[11] A második alfejezetben én is áttekintést adok Dienes és legfontosabb tanítványa, a mozdulatművész, pedagógus Mirkovszky Mária (1896–1987) több szempontból párhuzamosnak mondható pályájáról. Rendkívül gazdag, tevékeny életükből azonban – minden eseménnyel elszámoló, részletes életrajzok helyett – tanulmányaikra és az Orchesztikai Iskola megalapításának és 1912–1944 közötti működtetésének motivációira, a mozdulatművész és mozdulatművész-tanári, új női pálya megszületésére összpontosítok.

E pálya főleg a polgári származású, művelt, a pedagógia, művészetek és egészséges életmód (tágabban az életreform) iránt érdeklődő nők számára jelentett új, a 19. és 20. század fordulóján megnyílt piaci rést, önálló keresetet, de egyben lehetőséget szakmai, művészi ambícióik megvalósítására is.[12] A nőemancipációs mozgalmak elterjedésével, a női oktatás és munkalehetőségek jelentős szerkezeti és tartalmi változásaival együtt járt a korábbi női szerepek megkérdőjelezése, újragondolása. Dienes és Mirkovszky életútját ezért az első alfejezetben társadalomtörténeti áttekintés vezeti be, amelyben arra törekszem, hogy a korábbi mozdulatművészettel kapcsolatos kutatásokra jellemző általános megfigyelések helyett konkrét adatok segítségével világítsam meg a Dienes és Mirkovszky pályáját meghatározó társadalmi feltételeket. A 19–20. század fordulójának alap-, közép- és felsőfokú oktatása, tanítónőképzése, a zeneakadémiai tanulmányok, a korabeli munkavállalás lehetőségei és kényszerű keretei, valamint a magyar feminista mozgalom munkája és nőjogi követelései egytől egyig érintették Dienest és Mirkovszkyt. A részletes, női oktatással és munkával kapcsolatos statisztikákból kirajzolódó

10 Benedek Rózsi, „Pályaválasztás IV. Torna és tánc", *Magyar Lányok* 28/20 (1922. július 10.), 310–311.

11 Bozzay Margit (szerk.), *Magyar Asszonyok Lexikona* (Budapest: [k. n.], 1931), 248–249.; Lenkei Júlia, „Az észtornász Dienes Valéria (1879-1978)" in Balogh Margit – S. Nagy Katalin (szerk.), *Asszonysorsok a 20. században* (Budapest: BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék, 2000), 135–149.; Fenyves Márk, „Dienes Valéria élete és az Orkesztika Iskola rövid története" in Fenyves Márk (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016), 47–62.; Fenyves Márk – Pethő Villő, „Dienes Valéria és Bárdos Lajos misztériumjátékai. Orkesztika és kórusmozgalom, hatások, intézményesülési lehetőségek", in Németh András – Vincze Beatrix (szerk.), *Továbbélő utópiák – magyar életreform-törekvések és nemzetközi recepciós hatások* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017), 81–121, ide: 89–94.; Valamint fontos interjúk és visszaemlékezések, például: Szabó Ferenc SJ (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról* (Szeged: Agapé, 2001).; Vitányi Iván, „Beszélgetés Dienes Valériával", *Valóság* 18/8 (1975. augusztus 1.), 83–101.; Gadányi Jenőné, „Emlékezés Dienes Valériára", *Vigilia* 48/5 (1983. május), 332–335.

12 Balogh Janka és Fenyves Márk foglalkoztak korábban a mozdulatművészet és az emancipációs mozgalmak kapcsolatával, ők azonban a mozdulatművész és -tanári pálya kezdetét csak 1929-re teszik teszik. Lásd: Balogh Janka – Fenyves Márk, „A mozdulatművészet kapcsolata a 20. század első felének emancipációs törekveseivel Magyarországon", *Tánctudományi Közlemények* 11/1 (2019), 82–91.

társadalmi környezet meghatározta az új női pálya feltételeit, ezáltal Dienes és Mirkovszky pályaválasztási dilemmáit, szakmai ambícióit és működését.

*

Az alapfokú, fiúkra és lányokra is kiterjedő iskolakötelezettséget az európai országok többségében a 19. század folyamán vezették be: Franciaországban két lépcsőben, 1833-ban és 1882-ben, Svédországban 1842-ben és 1882-ben, Angliában négy lépcsőben, 1870 és 1902 között, míg az Osztrák–Magyar Monarchiában 1868-ban és 1870-ben. Az iskolába járó gyerekek számának növekedése értelemszerűen új tanerő képzését tette szükségessé, a kisgyermekek és lányok tanítását pedig előszeretettel bízták nőkre, azt a nők természetes hivatása, a gyermeknevelés kiterjesztéseként fogták fel.[13]

Magyarországon az 1868. évi XXXVIII. törvénycikkel megalapozott Eötvös József-féle oktatási reformnak köszönhetően a hat és tizenkét év közötti fiúk és lányok számára kötelezővé vált az elemi iskola, valamint létrejöttek az opcionális felsőbb elemi és polgári iskolák. Ugyanez a törvénycikk írta elő a tanítónőképzők felállítását is, így Magyarországon is új pálya nyílt meg a polgári származású nők előtt.[14] Jól érzékelteti a tanítónőképzés növekvő támogatottságát, hogy 1868 és 1918 között az állami és felekezeti képzők száma ötről negyvenre nőtt.[15]

Míg a középfokú iskolának számító tanítónőképzőkre való jelentkezés feltétele Magyarországon a negyedik elemi után elkezdhető, négy éves polgári iskola elvégzése volt,[16] a felsőfokú oktatás megkezdéséhez – az egyetemi képzések nők előtt való fokozatos megnyitása után – Európa szerte mind a férfiaknak, mind a nőknek érettségi bizonyítványra volt szükségük.[17] A legtöbb európai országban azonban az érettségit csak idővel engedélyezték a nők számára, tehát az egyetemen előadásokat hallgathattak, de hivatalosan nem iratkozhattak be, oklevelet nem szerezhettek. Badenben – a német városok közül elsőként – 1900-ban érettségizhettek nők.[18] Magyarországon a nők először 1883-ban tehettek – magánúton – érettségi vizsgát. A megkötés 1900-ban megszűnt, a (fiúkétól eltérő tananyagú) leánygimnáziumok megszervezése, és felsőbb leányiskolákból való átalakítása azonban még bő másfél évtizedig eltartott, így sokan továbbra is magánúton érettségiztek.[19] Mindezek a körülmények

13 Lásd például: Ulla Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950* [Női munka Európában 1789–1950] (Uddevalla: Atlas Akademi, 2002), 93.; S. Jay Kleinberg, *Women in the United States, 1830–1945* (Houndmills etc.: Macmillan Press LTD, 1999), 64.; Jellemző adat, hogy az angliai nőoktatás történetével foglalkozó *Nineteenth-Century British Women´s Education, 1840-1900* forrásközreadás-sorozatban több kötetre terjednek a nők pedagógiai pályáját tárgyaló korabeli szövegek. Ld. például Susan Hamilton – Janice Schroeder (szerk.), *Nineteenth-Century British Women´s Education, 1840-1900, Volume VI. Women as Educators: Arguments and Experiences* (London, New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2007).

14 Kéri Katalin, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon* (Pécs: Kronosz, 2018), 403–405.

15 Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon*, 435, 437.

16 U. o., 404, 406, 435.

17 1904-ben Berzeviczy Albert tovább szigorította a feltételeket, amikor a felvételt a nők esetében kitűnő érettségihez kötötte. Ld. Schwimmer Rózsa, „A deákleányok sorsa”, *A Nő és a Társadalom* 5/1 (1911. január 1.), 3.; Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon*, 471.

18 James C. Albisetti, *Schooling German Girls and Women. Secondary and Higher Education in the Nineteenth Century* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press), 242.

19 Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon*, 446, 452, 451–453.; A gimnáziumok és (a valamivel gyakorlatiasabb, de érettségit kínáló) reáliskolák nem fogadtak el lányokat rendes hallgatóként (72039/1895. rendelet). Ld. Nagyné Szegvári Katalin – Ladányi Andor, *Nők az egyetemeken I. Küzdelem a nők egyetemi tanulmányaiért* (Felsőoktatástörténeti Kiadványok 4.) (Budapest: FPK, 1976), 29.

a szerényebb anyagi háttérrel bíró nők felsőfokú továbbtanulási esélyeit erősen csökkentették, Magyarországon ráadásul csak külön miniszteri engedéllyel jelentkezhettek egyetemre.[20] Az egyetemek megnyitása tehát nem jelentette a nők tömeges megjelenését a felsőoktatásban. Csak fokozatosan emelkedett a számuk, Berlinben például, ahol 1908-ban nyíltak meg az első szakok a nők előtt, 1914-ben 6,6%, 1931/32-ben 18,8% volt a nő hallgatók aránya.[21] Ez az arány hasonlít a svédországira, ahol a nők 1900 előtt a hallgatóknak mindössze 2%-át, 1900–1914 között pedig 6%-át tették ki.[22]

Angliában az újabb alapítású University of London már 1878-ban, míg a nagy múltú oxfordi egyetem csak 1920-ban, a cambridge-i egyetem pedig 1922-ben engedélyezte női hallgatók beiratkozását. Ezek az adatok jól illusztrálják azt a megfigyelést, hogy minél régebbi volt egy intézmény, annál nagyobb ellenállásba ütköztek az ott tanulni vágyó nők.[23]

Magyarországon az egyetemek bölcsészeti, orvosi és gyógyszerészeti karai Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi minisztersége alatt, 1895-ben nyíltak meg a női hallgatók előtt (65719/1895. rendelet).[24] Az első nő, aki 1895 őszén beiratkozott a Budapesti Tudományegyetem Bölcsészeti Karának matematika-fizika szakára, a későbbi Feministák Egyesületének egyik alapítója, Glücklich Vilma volt. A hallgatónők száma az első öt évben mindössze 1% körül mozgott, 1904-ben – Dienes egyetemi tanulmányainak idején – körülbelül 150 nő tanult a felsőoktatásban, az 1910-es évek elejére pedig arányuk lassan 7,5%-ra emelkedett.[25]

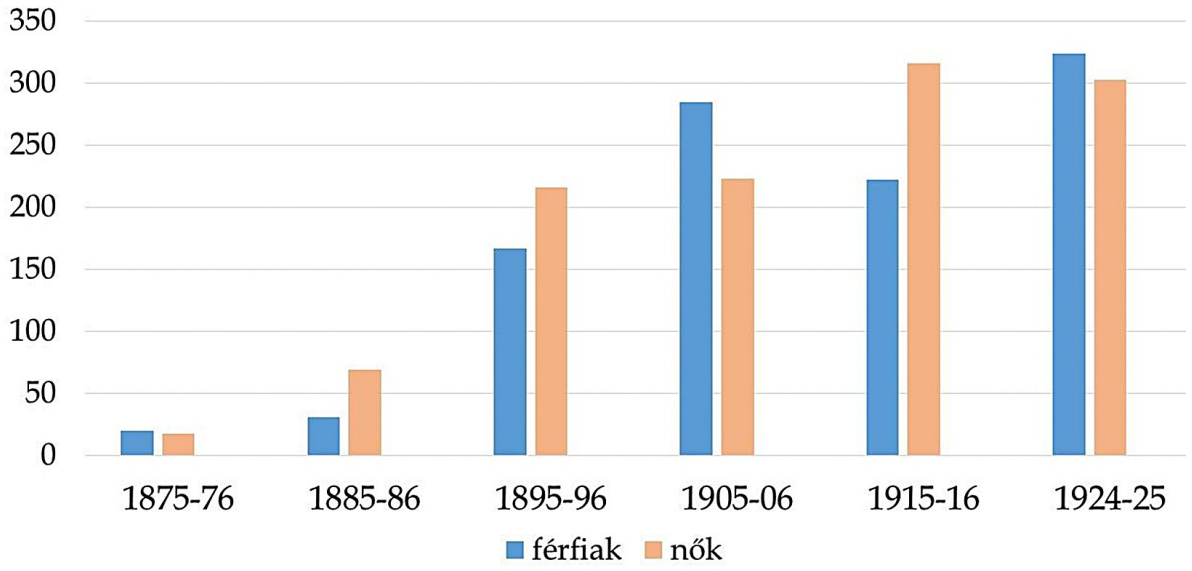
*

Vajon mit jelenthetett Dienes, Mirkovszky és kortársaik számára nőként a Zeneakadémia hallgatójának lenni? Legány Dezső adatai szerint a tizenhatodik életévüket betöltött lányok az intézmény alapításától kezdve felvételt nyerhettek, s ez alig különbözött a fiúk számára megszabott tizenöt éves korhatártól.[26] Nikolits Sándor az első akadémiai évről szóló beszámolójából kiderül, hogy a nők és férfiak a zeneszerzés és zenetörténet órákat külön csoportban hallgatták,[27] Liszt magasabb zongora-osztályában azonban koedukált oktatás zajlott.[28]

Az 1. ábrán a zeneakadémiai férfi és női hallgatók aránya látható az 1875 és 1925 közti öt évtizedben. Az adatok alapján az arány kiegyensúlyozottnak tűnik, azonban további szempontokat is érdemes figyelembe venni. Először, lehetőségük volt-e a női hallgatóknak érdeklődésüknek megfelelően

20 Szegvári – Ladányi, *Nők az egyetemeken I. Küzdelem a nők egyetemi tanulmányaiért*, 29.
21 Angelika Schaser, *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933* [Nőmozgalom Németországban] (Darmstadt: WGB Academic, 2020), 87.
22 Else-Britt Löfdahl, „»Och den ljusande framtid är vår...« Kvinnliga studenter vid Lunds universitet 1900–1914” [„»És a ragyogó jövő a miénk« Női hallgatók a lundi egyetemen 1900–1914”] in Carlson Wetterberg, Christina – Blomqvist, Göran (szerk.), *Kvinnor vid Lunds universitet* [Nők a lundi egyetemen] ([Lund]: Lunds universitetshistoriska sällskap, 1999), 45–67, ide: 47.
23 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 99.
24 Szegvári – Ladányi, *Nők az egyetemeken I. Küzdelem a nők egyetemi tanulmányaiért*, 27–28.; Müller Ildikó, „Vélemények a nők felsőfokú képzéséről a dualizmus időszakában” in Gyáni Gábor – Nagy Beáta (szerk.), *Nők a modernizálódó magyar társadalomban* (Debrecen: Csokonai Kiadó, [é. n.]), 223–224.
25 Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon*, 471–472, 474.
26 Legány Dezső, *A Zeneakadémia születése* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968, különlenyomat az *Írások Erkel Ferencről* című kötetből), 100.
27 Legány, *A Zeneakadémia születése*, 111.
28 Gádor Ágnes – Szirányi Gábor, *A Zeneakadémia* (Budapest: M és M Goldprint, [1997]), 13.

bármilyen szakot elvégezni? Másodszor, különböztek-e a két nem zenei teljesítménye iránt támasztott elvárások, hivatalos követelmények? Harmadszor, egyenlő eséllyel pályázhattak-e a női és férfi hallgatók ösztöndíjakra, vagy fellépési lehetőségekre? És végül zeneakadémiai diplomájuk kézhezvétele után azonos vagy eltérő eséllyel indultak-e pályájukon hivatásos alkotó-, vagy előadóművészként, valamint zenetanárként?



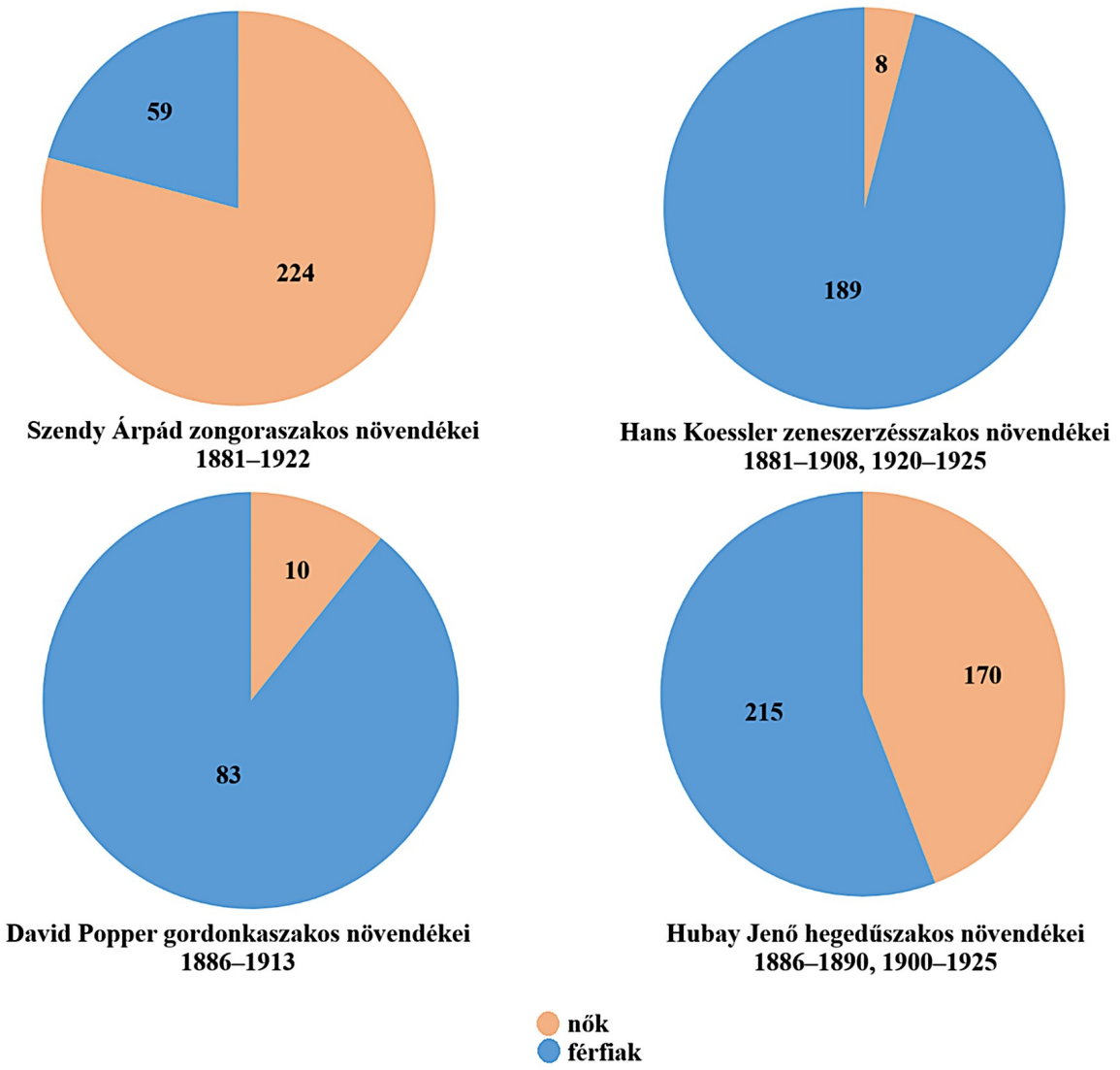
I.1.1. ábra: A férfi és nő hallgatók aránya a Zeneakadémián 1875–1925 között, az évkönyvek adatai alapján

A Zeneakadémia első évtizedeinek működését dokumentáló évkönyvek és anyakönyvek alapján a következő következtetésekre jutottam. Semmi sem utal arra, hogy a női hallgatókat bármely óra vagy szak látogatásától eltiltották volna. Az egyes szakokat látogató férfiak és nők arányai alapján azonban valószínűnek tűnik, hogy a tanszakválasztás előtt álló fiatalok és a felvételükért felelő tanárok kimondatlanul is alkalmazkodtak a nyugat- és közép-európai professzionális zenei körök hosszú hagyománnyal rendelkező nemi normáihoz. Ezeket a normákat fogalmazta meg Hollósné de Grobois Nándin *A kenyérkereső asszony* c. könyvében, amelyben a zeneakadémiai képzés részletes ismertetésekor a szak megválasztásával kapcsolatban a következő útmutatást adta a pályaválasztó lányoknak:

> Az előkészítő-tanfolyam tizennégy tanszakot ölel föl, amelyből azonban rendszerint csak a következő hat tanszakot választják a nők: 1. magánének, egy tanévvel; 2. zongora, három tanévvel; 3. hegedű, négy tanévvel; 4. gordonka, 5. hárfa, három tanévvel, 6. cimbalom. A többi nyolc tanszakon a fúvó-hangszereket tanítják s ezeket rendesen a férfiak választják.[29]

A 2. ábrán látható grafikonokon négy jelentős zeneakadémiai tanár – Szendy Árpád, Hans Koessler, David Popper és Hubay Jenő – férfi és nő tanítványainak arányai láthatók, az ábrán jelölt, megközelítőleg azonos időszakokban. Az adatok két fontos szempontra irányítják rá a figyelmet.

29 Hollósné de Grobois Nándin, *A kenyérkereső asszony. Pályaválasztás előtt álló nők kalauza* (Budapest: Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1910), 87.



I.1.2. ábra: A férfi és nő hallgatók aránya, az egyes tanároknál tanulók számának feltüntetésével, az évkönyvek adatai alapján[30]

Közismert, hogy a 17–18. századtól a felsőbb társadalmi osztályokhoz tartozó és tehetősebb polgári származású nők férjhezmenetelét elősegítő alapműveltségéhez az idegen nyelvek, rajzolás, kézimunka, tánc és ének készségei mellett többek között hozzátartozott a billentyűshangszer-játék is.[31] A 19. század folyamán Európa-szerte frissen alapított konzervatóriumokat elárasztották az énektechnikájukat és zongorajátékukat fejleszteni vágyó hajadonok, ugyanakkor elenyésző százalékuk helyezkedett el

30 Hans Koessler zeneakadémiai munkásságát 1908 és 1920 között hosszabb szünet szakította meg (Lásd: Moravcsik Géza (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1908/1909-iki tanévről* (Budapest: Athenaeum Irodalmi is Nyomdai Rt., 1909), V.; Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1920/21-iki tanévről* (Budapest: Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola, 1921), 10.) így a két időszak adatait egyesítettem. Hubay Jenő esetében is így tettem, habár az 1890 és 1900 közötti adatok az azokhoz való hozzáférés hiányában maradnak ki. A növendékek nemi eloszlásának arányát azonban ez feltehetően nem befolyásolja számottevően, lévén, hogy a két hivatkozott időszak adatai konzisztensek.

31 E törekvés egyik magyarországi példája, ha talán szerényebb anyagi körülmények között is, a Festetics György gróf alapította Georgikon 1808-ban megnyitott gazdasszonyiskolája: „A (…) leányokat a háztartásban, kézimunkákban, baromfitenyésztésben, stb. képeztek ki, sőt az erkölcs-, illem-, egészségtanban, rajzolás- és zenében is kaptak oktatást.” lásd: Balás Árpád, „Keszthelyi Georgikon” in *A Pallas nagy lexikona* 10. kötet (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1895), 467.

hivatásos zenészként (ami esetükben leginkább alsóbb vagy középfokú zongoratanári munkát jelenthetett).[32] A huszadik század első évtizedeiig a zongorán, gitáron és hárfán kívül a legtöbb hangszerre férfiasként tekintettek. A természetellenesnek, nőietlennek tartott testhelyzetek felvételére kényszerítő hegedű vagy cselló, valamint a korabeli megítélés szerint férfias erőkifejtést kívánó, és az arcot eltorzító fúvós hangszerek tehát kívül estek a nők általánosan elfogadott választási lehetőségeinek körén.[33] A legtermészetesebb, pontosabban a leghagyományosabb hangszerválasztás – ahogy a 2. ábra diagramjain is látszik – a leendő zeneakadémista lánynak még a századfordulón is a zongora volt, még ha például Hubay Jenő növendékei között egyre emelkedett is a nők száma. (Az első világháború éveiben a férfiak frontszolgálata miatt a mérleg el is billent a nők javára). Hans Koessler zeneszerzéseóráit természetesen elméleti ismereteiket bővítendő, női hallgatók is látogatták. Azonban a korabeli nőoktatással, különösen annak kiterjesztésével kapcsolatos törekvések ellen tüntetők a magyar sajtóban is gyakran úgy hivatkoztak a nők jellemzően befogadó és reprodukáló attitűdjére, mint természetükből fakadó és nem a képzési és elhelyezkedési lehetőségek hiányából adódó jelenségre.[34]

Szemben az 1871-ben megnyílt Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdével (ma Képzőművészeti Egyetem), ahova ugyan a kezdetektől felvételt nyerhettek nők, azonban tananyaguk egészen az 1920/21-es tanévig eltért a férfiakétól,[35] a Zeneakadémián az évkönyvek tanúsága szerint a nők ugyanazt a hangszeres repertoárt, zeneelméleti és -történeti tudásanyagot sajátíthatták el, mint férfi diáktársaik. A Zeneakadémia nyilvános vizsgálati hangversenyeinek programjában nem ritkán találkozunk női növendékek nevével, s repertoárjuk – például Grieg és Beethoven zongoraverseny-tételei, vagy Liszt *Étude de concert*-je – is egyenlő technikai szintű oktatásra utal. Más európai konzervatóriumokhoz hasonlóan, a nemek közti különbség nem az oktatás jellegében vagy a tananyagban, hanem a diploma megszerzése után megnyíló, illetve nem vagy csak kivételes esetekben elérhető professzionális pálya lehetőségében nyilvánult meg.[36]

Az évkönyvek és anyakönyvek alapján úgy tűnik, hogy a női hallgatók egyenlő eséllyel pályázhattak meg és kaphattak ösztöndíjakat. A Liszt Díjat évente három kiemelkedő zongorista növendék nyerhette el, s már az első években voltak nők a díjazottak között.[37] A tandíjat és más

32 James Parakilas – E. Douglas Bomberger, et al., „The Piano Lesson" in James Parakilas (szerk.), *Piano Roles – A New History of the Piano* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 110–149, ide: 128.

33 Jane Bowers – Judith Tick (szerk.), *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950* (London, etc.: Palgrave Macmillan UK, 1986), 327.; Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870-1914* „Encroaching on All Man's Privileges" (New York: St. Martin's Press, 2000), 193–200.

34 Madách Imre 1864-ben tartott akadémiai székfoglaló előadása ismert példája ennek az előítéletnek. Ld. Acsády Judit, „Lovagiasságtól a vádaskodásig. Képek a magyarországi antifeminizmus tablójáról", *Educatio* 5/3 (1996 ősz), 459.; Müller, „Vélemények a nők felsőfokú képzéséről a dualizmus időszakában", 230–231.; Természetesen ellenvélemények is elfordultak, 1898-ban például, a *Pesti Napló*ban megjelent egy írás, amely a nők alkotóművészeti képzésének, és – az ismeretlen szerző szerint – sajátosan nőies, magas színvonalú műveinek létjogosultságát hangsúlyozta. Ld. [sz. n.], „Nők a művészetben", *Pesti Napló* 49/168 (1898. június 19.), 21.

35 A Mintarajztanoda képzése ráadásul kizárólag tanári pályát tett lehetővé, a művészképzés mindössze 1902-től volt elérhető a nők számára. A Mintarajztanoda női növendékeinek tudatosan műkedvelő szinten tartott technikai képzéséről, teljesen mellőzött, majd hiányos elméleti oktatásáról és alacsonyabb óraszámáról bővebben lásd: Bicskei Éva, „Műkedvelés és professzionalizáció között", *Korall* 4/13 (2003. szeptember), 5–29., ide: 10, 13, 15–20.

36 Parakilas – Bomberger, et al., „The Piano Lesson", 120–121.

37 [sz. n.], *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1882/1883-diki tanévről* (Budapest: Athenaeum, 1883), 4–5 (összefoglaló adatok az 1875-ös alapítástól 1883-ig).

költségeket fedező állami ösztöndíj szintén elérhető volt mindkét nem számára, az 1905–1907 közti két akadémiai tanévben például Dienes is sikerrel pályázott tandíjmentességre.[38] A nyilvános vizsgálati hangversenyek műsorai alapján a női és férfi hallgatók azonos eséllyel jutottak fellépési lehetőséghez a Zeneakadémia falain belül. Az intézmény egyetlen, a nőket hátrányosan érintő szabályozása a Fegyelmi szabályokban szerepel.[39] E szerint tanulmányaik alatt az Operaházban egyedül férfi hallgatók kérhettek engedélyt a Zeneakadémián kívüli nyilvános szereplésre. Az intézkedésnek azonban valószínűleg elsősorban a férfi énekesek csekély száma lehetett az oka.

A Zenetudományi Intézet Koncertadatbázisának adatai alapján a 20. század első két évtizedében számos budapesti kamarakoncerten léptek fel nők, igaz, többnyire hagyományos szerepben, énekesként, zongorakísérőként, vagy hegedűsként. Mindössze néhány kivételt találunk, például Sophie Menter 1900-ban tartott szóló zongoraestjét.[40]

Összehasonlításképp érdekes nyugat-európai példára akadunk a *The Musical Times* 1907. május 1-i számában. Marian Beatrice Harrison tizennégy éves csellista tehetség fellépésének apropóján a szerző más kiváló csellista hölgyek pályáját is bemutatja, és sikeres koncertjeiket sorolva meglepetéssel jegyzi meg: a Philharmonic Society koncertjein még sosem játszottak nő csellisták.[41] A kritikus megfogalmazása azonban ironikus megjegyzésként is olvasható. Paula Gillett kutatásaiból kiderül, hogy Londonban szólistaként ugyan már a 19. század végétől felléptek kivételes képességű hegedűművésznők, a Philharmonic Society soraiban (alkalmilag felkért hárfásoktól eltekintve) először mindössze 1927-ben játszhatott két női brácsás.[42] Nők számára is nyitott zenekari állások hiányában Angliában már az 1880-es évektől kezdve számos női zenekar alakult.[43] Ezek az együttesek alighanem inspirációként szolgálhattak a bő öt évtizeddel később, 1936. május 19-én bemutatkozó Budapesti Női Kamarazenekar megalapításához.[44] Az együttest, amellyel 1938-ban Bartók Mozart-zongoraversenyeket játszott, s amely 1942-ben előadta Bartók Divertimentóját, számos kritikus lelkesen üdvözölte.[45]

Habár, mint a 2. ábrán látható, már a századfordulón akadtak nők, akik hangszerválasztásukkal Magyarországon is feszegették a korábban elfogadott kereteket, elhelyezkedni nehezen tudtak. A Filharmóniai Társaság, valamint az Operaház Zenekara hárfások kivételével egészen a második

38 Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1904/1905* (Budapest: Athenaeum, 1905), 90.; Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1905/1906* (Budapest: Athenaeum, 1906), 87.

39 Peregrini János (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1884/1885-diki tanévről* (Budapest: Athenaeum, 1885), 51.

40 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Koncertadatbázis, budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig: https://db.zti.hu/koncert/koncert_Talalatok.asp (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 21.)

41 [sz. n.], „Lady Violoncellists and One in Particular", *The Musical Times* 48/771 (1907. május 1.), 307–308.

42 Paula Gillett, *Musical Women in England, 1870-1914*, 9, 225.

43 U. o., 28, 60.; 1875 szeptemberében *A Hon*ban megjelent hirdetés szerint a budapesti Vigadóban is fellépett az „első európai hölgy-orchestrum". Lásd: [sz. n.], „Fővárosi Vigadó. Előleges jelentés." *A Hon* 13/208 (1875. szeptember 12.), [4].

44 [sz. n.], „A Budapesti Női Kamarazenekar bemutatkozása", *Magyarság* 17/108 (1936. május 10.), 21.

45 Jemnitz Sándor, „Budapesti Női Kamarazenekar", *Népszava* 64/115 (1936. május 20.), 6.; g. i., „Budapesti Női Kamarazenekar", *Ujság* 12/116 (1936. május 20.), 11.; [sz. n.], „A női kamarazenekar hangversenye Bartók közreműködésével", *Pesti Napló* 89/35 (1938. február 13.), 20.; [sz. n.], „Bartók-bemutató", *Magyarság* 23/52 (1942. március 5.), 8.

világháború végéig nem alkalmazott nőket zenekari zenészekként.[46] Molnár Olga 1936-ban, *A női munkaerők számának alakulása a székesfővárosban* című statisztikai munkájában részletes adatokat közölt az 1900–1930 között önálló kereső, mezőgazdaságban, iparban, stb. dolgozó nők mellett többek között a szabad foglalkozású íróként, újságíróként, képzőművészként, színészként, zenészként, énekesként működő nőkről is (a táncművészek nem szerepelnek). 1900-ban, Budapesten, Molnár adatai szerint összesen 1188 férfi és 171 nő működött ezeken a művészpályákon, a nők tehát 12,58%-ot tettek ki, ez az arány 1930-ra 26%-ra emelkedett. Míg az énekeseknek – nem meglepő módon – 1900-ban 60%-a, 1930-ban pedig 56%-a volt nő, addig a „zeneművészeknek" (vagyis hangszeres művészeknek) 1900-ban mindössze 2,3%-a, 1930-ra 14%-a volt nő. Még érzékletesebb, ha a hangszeres zenészként keresőket szám szerint is összehasonlítjuk: a férfiak száma 1900-ban 208, a nők száma 5 fő volt, 1930-ra pedig 316 férfi és 55 nő működött Budapesten hivatásos zenészként.[47]

A Zeneakadémián képesítést szerzett nők többsége tehát nem tudott előadóművészként érvényesülni, s amennyiben tudásukat hasznosítani akarták, a hagyományos női pályán, tanárként kellett elhelyezkedniük. A Zeneakadémia 1891-ben indította el kétéves zongorapedagógus-képzését.[48] Jól érzékelteti a pálya (részben kényszerű) népszerűségét a nők körében, hogy az 1895–1918 közötti években Szendy Árpád ötvenkilenc zongoratanári végzettséget szerzett növendéke közül negyvenhét fő nő volt.[49]

A zongoratanári foglalkozás már a 19. század folyamán, tehát jóval a magyarországi szervezett zongorapedagógus-képzés elindulása előtt pénzkereseti lehetőséget biztosított a polgári réteghez tartozó nők számára. Akkoriban még nem kívánt hivatalos végzettséget vagy intézményi hátteret, ráadásul a zongoraórákat az oktató saját vagy növendéke otthonában is megtarthatta. Ha a nők szakmailag rendkívül korlátozott, anyagilag kiszolgáltatott helyzetét tekintjük, ez a munkalehetőség számukra valóban előnyös lehetett, zenei és módszertani felkészültségükkel kapcsolatban azonban kétségeink támadhatnak. A Fodor-zeneiskola 1928-ban megjelent jubileumi emlékkönyve érzékletesen ír az 1890-es évek előtti magyarországi alapfokú zongoraoktatásról. „A zenetanító, még inkább a »zongorakisasszony« többnyire komikus figura volt, a társadalomnak még az akkori néptanítóknál is sokkal kevesebbre becsült tagja."[50] A zongorapedagógia alacsony színvonala a Szendy Árpád zongoratanári osztályában végzett Fodor Ernőt[51] alap- és középfokú zeneiskola alapítására indította. A Fodor nyújtotta képzés többek között a zeneakadémiai felvételire is felkészítette a leendő zongoratanárokat.[52]

---

46 A Filharmóniai Társaság Zenekarára vonatkozó adat Laskai Anna szóbeli közlése. Az Operaház Emléktára által készített digitális adatbázis szerint 1945-ig egyedül két hárfás volt az operaházi zenekar tagja, Klemkéné Anna, és Dubez Margit. Lásd: https://digitar.opera.hu/szemely/klemkene-anna/21822/ (Utolsó elérés dátuma: 2025. augusztus 28.)

47 Molnár Olga, *A női munkaerők számának alakulása a székesfővárosban*, Statisztikai Közlemények 76. kötet 3. szám (Budapest: Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatala, [1936]), 91.

48 Gádor – Szirányi, *A Zeneakadémia*, 21.

49 Kárpáti János (szerk.), *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 278.

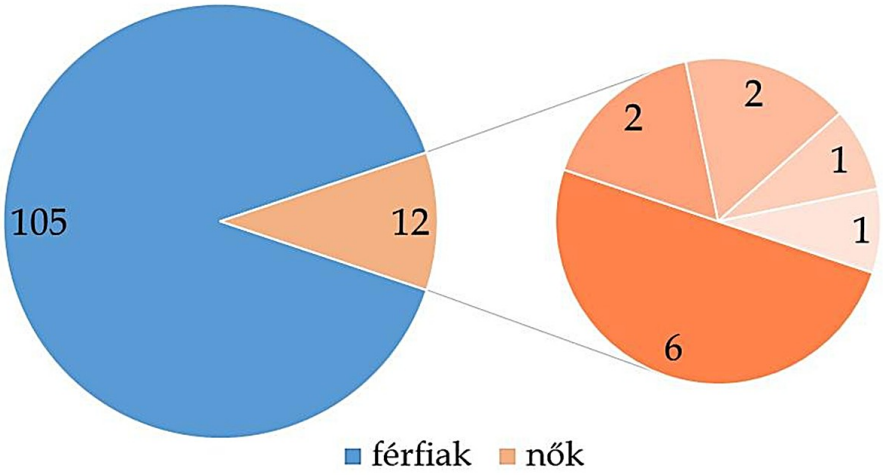
50 Fodor Gyula (szerk.), *Emlékkönyv. A Fodor-zeneiskola huszonötéves jubileuma alkalmából kiadta: az intézet jubiláris bizottsága 1903–1928* (Budapest: Athenaeum Nyomda, 1928), 6.

51 Kárpáti (szerk.), *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből*, 278.

52 Fodor (szerk.), *Emlékkönyv. A Fodor-zeneiskola huszonötéves jubileuma alkalmából*, 6–7, 135–160.

A női zenei pályáról leírtak illusztrálására a Feministák Egyesülete által kiadott *A Nő és a Társadalom* című folyóirat 1908-as „Pályamutatójából” (erre a fejezetben még visszatérek) a vonatkozó szakaszt itt teljes egészében közlöm:

> Zenetanárnői pálya. A zene − persze, csakis tehetség mellett − négyféle pályát nyújt: 1. Zenetanári pálya. 2. Középiskolai énektanításra képesítő vizsgálatok oklevelei. 3. Művészi oklevél. 4. Operai művészi oklevél. Ezek közül első helyen áll a zenetanári pálya, amelyhez a zenetanári oklevél szükséges; ezen oklevél a m. kir. zeneakadémián, illetve tanárképzőjén nyerhető el, amely egyelőre csak a zongoratanszakot öleli föl. Előképzettség: polgári, felsőbb leányiskola, vagy középiskola 4. osztályáról szóló bizonyítvány. Ezen pálya jó szemet és erős idegzetet kíván. A m. kir. zeneakadémián kívül magánúton is lehet ezen pályára készülni, csakhogy ez esetben a jelölt magánvizsgálatot köteles letenni az akadémián. Ily vizsgálatok minden évben kétszer: május és október hónapban vannak. Szükséges okmányok: 1. Születési bizonyítvány (legalább 18 év). 2. Nyilvános iskolai bizonyítvány. Évente 200 korona tandíj fizetendő az akadémia zongoratanszakán. A pályán már most is sok nő működik.[53]



I.1.3. ábra: Férfiak és nők aránya (balra), és a nők szakok szerinti megoszlása (jobbra) a Zeneakadémia tanári karában 1875–1925 között, az évkönyvek adatai alapján

Maga a Királyi Zeneakadémia nem sietett nőket alkalmazni oktatói sorában. A 3. ábra a férfi és női tanárok arányát mutatja az intézmény működésének első ötven évében. A tizenkét tanárnő által oktatott tantárgyak maguk is a 19. századi hagyományokat követték, Passy Cornet Adél énekesnő 1882-ben elsőként kapta meg kinevezését, s öt további énektanárnő követte. Alkalmaztak továbbá az első öt évtized alatt két zongorapedagógia-tanárnőt, két tánctanárnőt, egy tanárnő olasz nyelvet oktatott a leendő énekeseknek, egy pedig cimbalmot tanított.[54]

*

A korabeli felsőbb és középosztálybeli – férfi – közvélemény (ld. lejjebb Dienes „Asszonyhibák” c. írását) nemigen tartotta elképzelhetőnek a dolgozó és családanya szerepek összeegyeztetését. Balázs Béla 1909-ben, a Nemzeti Színházban bemutatott *Doktor Szélpál Margit* c. drámája 1918-ban jelent meg nyomtatásban.[55] A három felvonásos tragédia egy egyetemet végzett, tudományos kutatásokat

53 Dirnfeld Janka, „Pályamutató”, *A Nő és a Társadalom* 2/6 (1908. június 1.), 110.
54 Apponyi Albert – Hubay Jenő, et al., *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi évkönyve 1875–1925* (Budapest: Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola, 1925), 95–112.
55 Balázs Béla, *Doktor Szélpál Margit* (Gyoma: Kner Izidor, 1918).

végző nő szakmai ambíciói és házassága, anyasága közti őrlődését állítja színpadra. Habár a címszereplő környezete támogató és jóindulatú, Margit tragikusan feloldhatatlan szerepkonfliktusban él, s az utolsó jelenetben mind a vágyott expedícióról, mind családjáról lemond. E kérdés további illusztrálására, Balázs pesszimizmusának ellenpárjaként szerepeljen itt az amerikai feminista írónő, Charlotte Perkins-Gilman cikkének részlete, amely magyar fordításban is megjelent, *A Nő és a Társadalom*ban:

> Legjobb mai asszonyaink közül sokan összeférhetetlennek tartják nehezen kiküzdött, de imádott hivatásukat a házassággal és „művészetük" vagy foglalkozásuk érdekében lemondanak róla. Mintha a nőnek mindenkor le kellene valamiről mondani. Ha a házasság kedvéért nem mond le valamiről, akkor magáról a házasságról kell lemondania. […] Korunk mindezt megváltoztatja. Ma a nő mindenekelőtt szabadságot és műveltséget követel, ezen az alapon fog majd férjhez is menni és anyává lenni. Férjhez megy majd, de hivatásához hű marad, és nem fogja többé természetesnek találni, hogy a házasság a házi munkát végző szolgáló szerepére kényszeríti.[56]

A házasság, gyermeknevelés és a munkavállalás összeegyeztetése azonban csak a felsőbb és tehetősebb polgári körökben jelentett új keletű dilemmát, a nők többsége mindig is végzett ház körüli, kerti, kézműipari, mezőgazdasági, kereskedelmi, gyári és egyéb – fizetett és fizetetlen – munkát, nem is beszélve az egyedülálló vagy megözvegyült nőkről. Érdekes forrás erre nézve Kőrösi József *Pest város statisztikája 1870-ben* című könyvének a *Családi Kör*ben 1872-ben külön is megjelent részlete, a „Nők foglalkozása", amely szerint az 1870-ben, Pesten dolgozó harmincötezer nő közül például művészettel foglalkozott 176, tanítással 434 fő, de túlnyomó többségük, 27682 fő nehéz fizikai munkát végzett. Az utóbbi tényt Kőrösi már ekkor, a nőjogi mozgalmak korai időszakában nyíltan méltánytalannak és új munkalehetőségek megnyitásával orvosolandó problémának tekintette.[57]

Karen Offen, a Stanfordi Egyetem kutatója, a női egyenjogúsági mozgalmak történetének szaktekintélye a 19. századi nő-emancipációt mozgalommá szervező feminizmus számtalan irányzatát (például az 1900 körül Franciaországban megjelent családi-, integrál-, keresztény-, szocialista-, radikális-, férfi-feminizmust),[58] valamint a szakirodalomban megjelenő számtalan kategorizálási kísérletet egy átfogóbb fogalompárral teszi megközelíthetőbbé.[59] Egyén-központúnak (*individual*) nevezi az individuum önálló érvényesülését középpontba állító irányzatokat, és társadalom-központúnak (*relational*) nevez minden olyan kezdeményezést, amelynek szószólói egyfajta sajátosan férfi és sajátosan női minőség, és – legalábbis a 20. század közepéig – a hagyományos nemi szerepek komplementer voltára alapozták nőjogi követeléseiket.[60] Az előbbi irányzat inkább Amerikában volt jellemző,[61] míg Európában, mint Ulla Wikander stockholmi gazdaságtörténész megállapítja, eleinte mindkét irányzat jelen volt, de 1900–1950 között a társadalmi-központú feminizmus vált szélesebb körben elfogadottá és elterjedtté.[62]

---

56 Charlotte Perkins-Gilman, „Házasság és válás" (ford. P. P.), *A Nő és a Társadalom* 1/4 (1907. április 1.), 53–54.
57 Fábri Anna, et al. (szerk.), *A nő és hivatása, II. Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895* (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2006), 195–197.
58 Karen Offen, „Defining Feminism: A Comparative Historical Approach", *Signs* 14/1 (1988 ősz), 119–157, ide: 128.
59 U. o., 119–134.
60 U. o., 124.
61 U. o., 135–136.
62 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 136–137.

Mindkét irányzat számára megkérdőjelezhetetlen volt a lányok és nők színvonalas oktatásának jelentősége, azonban a megszerzett tudás hasznosítása, a munkavállalás terén némileg eltértek az elképzeléseik. Míg az egyén-központú feminizmussal szimpatizálók minden kenyérkereső pálya nők előtti megnyitását követelték, addig a társadalom-központú feminizmus hívei megelégedtek a hagyományos női szerepekkel összhangban álló – de magas színvonalú szakmai képzésre és önálló megélhetésre módot adó – szakmákkal, és nőjogi (például választójogi) követeléseik mellett is e szerepek társadalmi jelentőségével érveltek. Az utóbbi irányzat – részben meggyőződésből, részben kényszerű kompromisszumból eredő – megerősödése azonban további szakmai szegregációhoz vezetett.[63]

A nemzetközi fejlemények iránti nagy érdeklődést mutatják az 1899-ben a *Pesti Napló* hasábjain megjelent adatok Franciaország női munkavállalóiról. A cikk szerint 1899-ben nyolcvanezer nő állt a francia állam szolgálatában, ebből ötvennégyezer nőt a közoktatásügyi minisztérium alkalmazott, akiknek túlnyomó része tanítónőként dolgozott, míg a többiek, mint gépírónők, dohánygyári, postai, távíróhivatali dolgozók, kórházi, fogházi ápolónők és felügyelőnők, minisztériumi hivatalnokok működtek. A cikk szerzője azonban azt is fontosnak tartotta megjegyezni, hogy a nők kifejezetten alacsony fizetést kaptak.[64] Két évvel későbbi adatok szerint a 15–65 év közötti nők 47,6%-a dolgozott Franciaországban.[65]

Az összesítő jellegű adatok problematikusak. Több kutató hívja fel arra figyelmet, hogy a nők munkája sokszor mintegy láthatatlan maradt, a férjük műhelyében segédkező, mosást, varrást vállaló, szezonális, házaló vagy háziipari munkát végző nők ugyanis nem látszanak a statisztikákban, így az adatokat érdemes fenntartásokkal kezelni.[66]

Magyarországon 1880-ban a nők a dolgozók 26,7%-át tették ki, 1910-re ez a szám – átmenetileg – 23,6%-ra csökkent.[67] 1900-ban az észak-amerikai dolgozók 20,6%-át, 1920-ban 24,2%-át tették ki nők, az utóbbi időpontban 70% tanítónőként, vagy zenetanárként, 14% ápolóként, 5% jótékonysági területen működött.[68] A Magyarországhoz földrajzi, történeti és gazdasági szempontból is közelebb álló Poroszországban 1895-ben a dolgozók 20,8%-a, 1907-ben 33,8%-a volt nő.[69] Az alsóbb

63 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 133.

64 [sz. n.], „A fenimizmus Eldorádója”, *Pesti Napló* 50/246 (1899. szeptember 5.), 15.

65 Margaret Maruani – Monique Meron, *Un siècle de travail des femmes en France 1901-2011* (Párizs: La Découverte, 2012), a könyvkiadó honlapján elektronikusan elérhető függelék 5. oldala: https://www.interforum.fr/images/DEC/art/doc/d/d9079614d731333530343031383237303833343 9.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 25.)

66 Elisabeth Roberts, *Women's Work 1840–1940. Studies in Economic and Social History* (Houndmills, etc.: Macmillan Education LTD, 1988), 18–19.; Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 19.; 1910–1911-ben például a svéd iparban dolgozó nők egyharmadát, körülbelül tizenkilenc ezer főt a háziipari munkát végző nők tették ki. Ld. Malin Nilsson, *Taking work home: labour dynamics of women industrial homeworkers in Sweden during the second industrial revolution* (Göteborg: University of Gothenburg, 2015), 197.; Magyarországon a dolgozó nőknek még 1937-ben is jelentős része háziipari munkát végzett, sokszor nehéz körülmények között, rosszul megfizetve. Mindössze 1919-ben jött létre szervezett állami háziipari felügyelőség, így vélhetően a statisztikai adatokban addig nemigen szerepeltek. Lásd: Schuler Dezső, *Hatósági és társadalmi embervédelem Budapesten,* 2. kötet, Budapesti Statisztikai Közlemények 90/1 (Budapest: Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatala, 1937), 26–27.

67 Nagy Mariann, „Nők a magyar gazdaságban a dualizmus korában” in Gyáni Gábor – Nagy Beáta (szerk.), *Nők a modernizálódó magyar társadalomban* (Debrecen: Csokonai Kiadó, [é. n.]), 205–223, ide: 205, 219.

68 Kleinberg, *Women in the United States, 1830–1945*, 105, 113.

69 Edith Rigler, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich* (Oldenbourg: De Gruyter, 1976), 54.

társadalmi rétegekben, ahogy Európa más országaiban is, a fizikai (mezőgazdasági, gyári, cseléd) munka volt jellemző, a középosztálybeli nők a 19. században társalkodónőkként, nevelőnőkként, tanárnőkként helyezkedhettek el, Poroszországban azonban a tanári pálya már a század végére túlzsúfolttá vált.[70] Az 1866-ban, Berlinben alapított *Verein zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts*, majd 1894-től a *Bundes Deutscher Frauenvereine* az általános szavazati jogért való küzdelem mellett igyekezett a nőoktatás és a munkalehetőségek körét tágítani, a női munkásokat szociális és jogi szempontból támogatni.[71] Az Osztrák Császárság területén, a századfordulón a munkavállalóknak 41%-a volt nő, jelentős részük a mezőgazdaságban dolgozott, a városokban a dolgozó nők aránya alacsonyabb volt.[72] Bécsben, ahol a házi textilipar már a 19. század közepén sok nőt foglalkoztatott, a dolgozó nők száma nem változott jelentősen az 1869–1934 közötti időszakban.[73] Ha számuk nem is, képzettségük és szakmai lehetőségeik az első világháborút közvetlenül megelőző időszakban lassan bővülni kezdtek.[74] Az Európában általános pályaválasztási nehézségekre reagálva, a *Bundes Deutscher Frauenvereine* Berlinben már 1898-tól, majd más német városokban is foglalkozott tanácsadással.[75]

Ezek az adatok (még ha csak megközelítőleg pontosak is) jó alkalmat biztosítanak több fontos – Dienest és Mirkovszkyt is érintő, pályaválasztásukat minden bizonnyal befolyásoló – kérdés megvilágítására.

A *Pesti Napló*ban megjelent, fent összegzett cikkben és a nemzetközi és magyar statisztikákban megjelenő női foglalkozások három erősen eltérő képzettségű, jelentősen különböző körülmények között működő csoportot rajzolnak ki. Az elsőbe tartoznak a gyári, mezőgazdasági munkások, cselédek, akik képzetlenségük és nehéz anyagi körülményeik miatt a legkiszolgáltatottabb réteget alkották. A második csoportba olyan, alacsony képzettséget igénylő pályákat sorolhatunk, amelyekre a korabeli társadalom csak átmeneti, a középfokú tanulmányok és a házasságkötés közti időszakban végzett, mintegy opcionális munkaként tekintett. Az állami alkalmazásban, például távíróhivatalban, postán, később telefonközpontosként dolgozó, polgári réteghez tartozó, fiatal nőket a 20. század elején olyan olcsó munkaerőnek tartották, amelynek a képzésébe nem érdemes időt, energiát fektetni. Az ilyen jellegű munka tehát az esetek többségében nem jelentett hosszú távú, fejlődést, előrelépést, önálló megélhetést biztosító karriert.[76] A harmadik csoportba sorolhatjuk többek között a tanárnőket, ápolónőket, akik évekig tartó, alapos képzés után – hagyományos társadalmi szerepekkel összhangban lévő – munkájukra sokszor hivatásként tekintettek. Az ápolónői munka – mint az egyik, a családi élettel összeegyeztethetetlennek tartott hivatás – Svédországban például mintegy szerzetesi életmódot követelt

70 Rosemarie Nave-Herz, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland* (Opladen: Leske + Budrich, 1994), 14–15.
71 U. o., 22–23.; Schaser, *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*, 83.
72 Rigler, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich*, 54.
73 Josef Ehmer, „Frauenarbeit und Arbeiterfamilie in Wien: Vom Vormärz bis 1934", *Geschichte und Gesellschaft* 7 (3/4) (1981), 438–473, ide: 443.
74 Rigler, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich*, 68.
75 Schaser, *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933*, 84.
76 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 122–124.; De maguk a hajadonok is tekinthettek úgy a munkájukra, mint ami átmeneti, kényszerű, és amitől örömmel megválnak, amint sikerül férjhez menniük. Ld. Roberts, *Women's Work 1840–1940*, 15.

meg a nővérektől, akik nem mentek férjhez, a kórházban éltek és még munkaidőn kívül is egyenruhát viseltek.[77] Az állami munkaadó sokszor nem is adott lehetőséget arra, hogy az ápolóként, tanárként működő, vagy hivatali munkát végző nők szakmai és családi életüket megkíséreljék összeegyeztetni, ugyanis sok európai országban férjhezmenetelük, vagy gyermek születése esetén automatikusan elveszítették az állásukat.[78] Magyarországon a kérdés többször felmerült, például a tanítónőkkel, valamint 1895-ben (az egyetemi képzés nők előtti részleges megnyitásakor) a gyógyszerésznőkkel kapcsolatban, de nem volt gyakorlati következménye.[79]

A nők foglalkoztatására tehát sokan úgy tekintettek, mint ami a férfiak családfenntartó szerepét veszélyezteti,[80] függetlenül attól, hogy az adott családok megélhetése szempontjából reális volt-e az egykeresős családmodellhez való ragaszkodás. Mint Malin Nilsson gazdaságtörténész kutatásaiból kiderül, a gyakorlatban a közép- és alsóbb társadalmi osztályokban az európai történelem során, az 1950–1960-as éveket kivéve, mindig is a kétkeresős családmodell volt jellemző (nem beszélve a gyerekek családi kasszához való hozzájárulásáról a szegényebb rétegekben).[81]

A magyarországi tanító- és tanítónőképzők hallgatóinak családi hátteréről 1907–1908-ból állnak rendelkezésre adatok, ezek szerint a tanítóképzők növendékei általában földműves, iparos és tanító szülők gyermekei voltak, míg a tanítónőképzőkben elsősorban polgári, értelmiségi családokból származó nők tanultak.[82] Poroszországban a tanítónőképzők tananyagát szándékosan alacsonyabb színvonalon tartották a férfiakénál, és a tanárnők aránya 1900 körül még alig haladta meg a 20%-ot.[83] Magyarországon, ahol a tanító- és tanítónőképzés tananyaga szintén eltért, valamint a tanítónőképzés tartama egy évvel rövidebb volt, az 1891–1892-es tanévben a tanári oklevelet szerzők valamivel több mint 70%-a volt férfi, és közel 30%-a nő, 1914–1915-re azonban ez az arány 41,25 és 58,75%-ra változott, a tanítónők javára.[84] Több kutatás eredményei arra mutatnak azonban, hogy – az állam által kezdeményezett és szervezett tanítónőképzés és annak népszerűsége ellenére – nagyjából 1900-ig Magyarországon a tanítók sokkal jobb eséllyel tudtak elhelyezkedni, mint kolléganőik.[85]

Az egyetemi (például orvosi vagy bölcsész) diplomával rendelkező nők munkavállalása – részben Dienest is érintő – kérdés. A felsőfokú tanulmányokban való részvétel, az oklevél megszerzése a nők számára sokáig nem jelentett jobb munkalehetőségeket. A kutatói, egyetemi tanári, iskolaigazgatói

77 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 114.

78 Ingrid Larsson, *Handelsstudentskan. Kvinnor inskrivna vid Handelshögskolan i Stockholm 1909–1939* [A stockholmi Kereskedelmi Főiskola női növendékei 1909–1939] (Stockholm: Handelshögskolan, 2005), 48.; Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 124.; Volt, ahol a tiltást sikerült elkerülni: „A tanítónők házassága. Zürichben népszavazással 37.000-en 36.000 ellenében elvetették azt a törvényt, mely a tanítónőknek a házasságot meg akarta tiltani.”, [sz. n.], „A tanítónők házassága”, *Kisdednevelés* 42/7 (1913. április 1.), 169.

79 Paulovits Károly, „A kereső, az önálló nő” c. 1895-ös, a *Nemzeti Nőnevelés*ben megjelent cikkében többek között a gyógyszerésznők és tanítónők esetleges cölibátusra való kényszerítése ellen emel szót. Lásd: Fábri, et al. (szerk.), *A nő és hivatása, II.*, 208.

80 Larsson, *Handelsstudentskan. Kvinnor inskrivna vid Handelshögskolan i Stockholm 1909–1939*, 45, 47–48.

81 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 43.; Malin Nilsson előadásából (Lund, Stadshallen, „Fakta och fiktion om kvinnors arbete i historien”, 2025. augusztus 1.) származó adat.

82 Kékes Szabó Mihály, „A tanítóképzés kritikus pontjai a dualizmus időszakában”, *Iskolakultúra* 13/3 (2003), 18, 20, 23, 24.

83 Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 96.

84 Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon,* Müller Ildikó adatközlése szerint, 437.

85 Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon,* 437.

(kivéve a leányiskolák vezetői állásait), vagy más nagyobb presztízzsel bíró értelmiségi pályák, különösképpen állami intézményekben még sokáig zárva maradtak a dolgozni vágyó – vagy arra anyagi okokból kényszerülő – egyetemet végzett nők előtt. Míg Angliában, legalábbis a magyar *Gyógyászat* c. orvosi szaklap *Medikus* mellékletében közölt cikk szerint, az orvosnők képzése és nyilvános működése – állami alkalmazásban – már az 1890-es években nagy sikerrel zajlott,[86] addig az orvostársadalom zártsága, hagyományokhoz való ragaszkodása Európa-szerte, így például Svédországban, Poroszországban, Magyarországon is megnehezítette a nők elhelyezkedését, de legalábbis szakmai érvényesülését.[87] A bölcsészkarok női frissdiplomásai úgy külföldön, mint Magyarországon hasonló helyzetben találták magukat, mivel az egyetemi tanári állások – egy-egy ritka kivételtől eltekintve – még sokáig zárva maradtak a nők előtt.[88] Magyarországon ilyen kivételt képzett Götz Irén kémikus (történetesen Dienes Valéria sógorának, Dienes Lászlónak a felesége), akit a Tanácsköztársaság alatt neveztek ki a Budapesti Tudományegyetemre, de rövidesen el kellett menekülnie az országból.[89] Götz után tíz évvel, 1930-ban nevezték ki a sajtóban első magyar egyetemi tanárnőként emlegetett ásványtannal foglalkozó Vendl Máriát a debreceni egyetem magántanárává.[90] A *Magyar Tudóslexikon* a két világháború között mindössze tíz nőt tart számon – köztük Dienes Valériát – ami egyfelől tükrözi a szakmai érvényesülés nehézségeit, másfelől a hiányos dokumentációt.[91] A diplomás bölcsésznők tehát sokszor fizetett állás hiányában, mintegy kedvtelésből folytathatták kutatói, fordítói, írói munkásságukat, igaz ez Dienes Valériára is. Előfordult, hogy alacsonyabb presztízsű pozícióban, esetleg olyan, voltaképpen tanítónőképző elvégzése után is elérhető, elemi-, polgári-iskolai állásokat kellett vállalniuk, amelyekre túlképzettségük miatt romlottak az esélyeik, magániskolákban helyezkedtek el vagy a vállalkozóbb szelleműek saját iskolát alapítottak.[92] Ez utóbbi lehetőség egy különleges esetéről – az Orchesztikai Iskola alapításáról – később lesz részletesen szó.

86 s. ő., „Az orvosnők képzése Angliában", *Medikus* 3. szám (1894. szeptember 16.), a *Gyógyászat* 34/37 számának melléklete, 2.

87 Míg Svédországban, ahol nem választhattak specializációt, és nem kaptak kórházi állásokat, a magánpraxis jelentette az egyetlen megoldást a megfelelő anyagi háttérrel rendelkezők számára (Ld. Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 102.), addig Magyarországon még 1930-ban is arról számolt be Barla-Szabó József egyetemi magántanár, egészségügyi főtanácsos, hogy a nők elsősorban gyermekgyógyászattal, fogászattal, belgyógyászattal szeretnének foglalkozni, de magánpraxisban nem tudnak érvényesülni, és sokan nem találnak munkát. (Ld. Barla-Szabó József, „Az orvosi pálya lélektani feltételei, közéleti jelentősége s gyakorlati értéke", *Gyógyászat*, 1930 70/24–25 (1930. június 15.), 477.)

88 Czupy György Dienessel foglalkozó írása utolsó részében állítja: „1913-ban a budapesti egyetemen Dienes Valériát professzorrá nyilvánították, és felajánlották számára az egyetemi katedrát. A magyar nők közül először ő érte el ezt a magas rangot." Czupy azonban nem hivatkozik, és eddigi kutatásaim alapján semmiféle adat nem támasztja alá állítását. Ld. Czupy György, „Az első magyar professzornő – 3.", *Hetedhéthatár* 9/5 (2005. március 11.), 20.; A magyar magántanári habilitáció-szabályzatnak 1928-ban még tételes része volt, hogy a magántanárok férfiak. Ld. Kornis Gyula, „Nők az egyetemen II." *Napkelet* 3/2 (1925. február 1.), 179–180.; [sz. n.], „Nők a magyar egyetemi katedrán. Tárgyalások és tervezgetések a magántanári szabályzat megváltoztatásáról", *Pesti Napló* 79/51 (1928. március 2.), 9.; A nemzetközi viszonyokhoz ld. Wikander, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950*, 100–101.

89 Nagy Ferenc (szerk.), *Magyar Tudóslexikon A-tól Zs-ig* ([h. n.]: Better Kiadó – MTESZ – OMIKK, 1997), 340–341.

90 Bartók Iréne, „Ujabb és ujabb pályákat hóditanak meg a nők", in Pintér Jenő (szerk.), *A Magyarság jubileumi évkönyve, 1920-1930* (Budapest: Magyarság, 1930), 122.; Baróti Zoltán, „Az első nő a magyar egyetemi katedrán", *Tolnai Világlapja* 30/17 (1930. április 23.), 50.

91 Kissné Novák Éva, „Nők a magyar tudományban", *Akadémiai Értesítő* 47. kötet (2002/3), 340–348, ide: 340–341.; Nagy (szerk.), *Magyar Tudóslexikon A-tól Zs-ig*, 250.; Techert Margit még 1938-ban is a nők értelmiségi pályákon való érvényesülési nehézségeiről írt. Lásd: Magyaryné Techert Margit, „A diplomás nők helyzete Magyarországon", *Magyar Szemle* 33/5–8 (1938. május), 43–51.

92 Löfdahl, „»Och den ljusande framtid är vår...« Kvinnliga studenter vid Lunds universitet 1900–1914", 62–63.

*

A sikeres pályaválasztás támogatása – a fentiek fényében érthető módon – a széles társadalmi rétegeket megszólítani igyekvő magyarországi Feministák Egyesülete számára is központi jelentőséggel bírt.

Magyarországon 1885-ben engedélyezték a nők hivatali pályáját, a hivatalokban dolgozó nők érdekvédelmi szervezetének, az 1896-ban alapított Nőtisztviselők Országos Egyesületének tagjai pedig 1904-ben Glücklich Vilma és Schwimmer Rózsa vezetésével létrehozták a Feministák Egyesületét.[93] Az egyesülethez gyors ütemben csatlakoztak a legkülönfélébb társadalmi hátterű, politikai pártokat támogató, világnézettel bíró és foglalkozású nők és férfiak.[94] A tagokat és érdeklődőket a két egyesület közösen, 1907-től megjelentetett – *A Nő és a Társadalom*, 1914-től *A Nő. Feminista Folyóirat* – című lapjában összefoglalt elvek, megfogalmazott törekvések, célok egyesítették.[95] E politikai, kulturális és szociális tevékenység példái Acsády Judit felsorolása szerint a következők voltak:

> […] a nők művelődési lehetőségei, nőképzés, koedukáció, szakképzés, tanfolyamok nőknek, női munkavállalás kérdései, választójog, anyaság védelme, gyermekjóléti intézmények kiépülése, csecsemővédelem, házasság, válás, családon belüli munkamegosztás, gyermeknevelés, szexualitás, nemi felvilágosítás, fogamzásgátlás, prostitúció, leánykereskedelem, cselédség, kereszténység és feminizmus viszonya, keresztény feminizmus, kortárs társadalmi problémák: szegénység, egészségügy helyzete, alkoholizmus.[96]

Már maga a folyóirat korai címe, és különösen az egyesület tevékenységi köre jól érzékelteti a magyarországi feminizmus társadalom-központúságát.[97] De vajon mit gondolhatott mindezekről a kérdésekről Dienes?

Dienes, aki 1906-tól volt egyesületi tag,[98] rendszeresen szerepelt előadóként a Feministák Egyesületének gyűlésein és nyilvános rendezvényein.[99] Nevével az egyesületi lapban az 1906. május

93 Acsády Judit, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn” in Csapó Ida – Török Mónika (szerk.), *Feminista Almanach* (Budapest, MINŐK – NŐTÁRS Alapítvány, 2005), 4.

94 Acsády, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn”, 6.; 1906 elején a Feministák Egyesülete 319, 1919 júliusára 6472 taggal rendelkezett. Lásd: Czeferner Dóra, „Túlélési stratégiák, alkalmazkodás, nemzetközi beágyazottság. A Feministák Egyesülete két világháború közötti történetének kutatási lehetőségei”, *Per Aspera ad Astra* 7/2 (2020), 109–122, ide: 110.

95 Acsády Judit, „»Tisztelt Nagysád!« Társadalmi kapcsolatok és nyomtatott periodikák jelentősége a magyar feminista mozgalomban a századelőn A Nő című folyóirat szerkesztői levelezése nyomán”, *Per Aspera ad Astra* 7/2 (2020), 9–30, ide: 9–11.

96 Acsády, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn”, 8.

97 Az első világháború kitörését követően *A Nő. Feminista Folyóirat*ban háborúellenes cikkek, az áldozatokat és családjaikat segítő információk és jótékonysági kezdeményezések szerepeltek. A két világháború között azután a Feministák Egyesületének munkája a megváltozott politikai-társadalmi légkör miatt háttérbe szorult, mígnem 1949-ben betiltották. Ld. Acsády, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn”, 5.

98 Acsády, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn”, 9.

99 1907-ben, a Svábhegyen megtartott „Eleven Újság” című irodalmi esten Balázs Béla, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső és Péchy Blanka társaságában lépett fel. Ld. [sz. n.], „Irodalmi propaganda”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/12 (1917. december 15.), 202.; 1910. december 18-án, *A Nő és Társadalom* szervezésében az Uránia Színházban tartott irodalmi esten felolvasta „Mikor asszony és férfi egy életet élnek” című (egyelőre lappangó) novelláját. Ld. kő, „Feminista irodalmi est”, *Budapesti Hírlap* 30/300 (1910. december 18.), 14.; 1911. december 17-én, egy újabb esten az Urániában: „Irodalmi munkával vagy személyes közreműködéssel hozzájárultak az est sikeréhez: Csergő Hugó, Csillag Teréz, dr. Dienes Valéria, Kaffka Margit, Medgyaszay Vilma és Nagy Teréz, valamint a Színművészeti Akadémia növendékei.” Ld. [sz. n.], „A Nőtisztviselők Országos Egyesülete választmányának évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 5/7 (1911. július 1), 121. Ld. még Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 87–88.; Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 123, 124.; [sz. n.], „A nemek közös nevelése”, *Népszava* 34/121 (1906. május 23.), 7–8.; [sz. n.], „A nők szellemi képességei”, *Világ* 2/278 (1911. november 23.), 16.; [sz. n.], „Előadások”, *Pesti Napló* 65/70 (1914. március 22.), 15.; [sz. n.], „Irodalmi délután a Svábhegyen”, *Az Ujság* 15/202 (1917. augusztus 14.), 10.; [sz. n.], „Nők a választójogért”, *Pesti Napló* 68/227, (1917. szeptember 12.), 8.; [sz. n.], „A szegedi feministák választójogi gyűlése”, *Délmagyarország* 6/263 (1917. november 13), 3.; [sz. n.], „Dienes Valéria előadása”, *Világ* 10/21 (1919. január 24.), 7.

20-án, a koedukáció kérdésében tartott országos nagygyűlésről született beszámolóban találkozunk először. „Dienes Valéria dr. kívánja, hogy a nők előtt minden fentartás [sic] nélkül nyissák meg az egyetemet. Az egyetemre tódulás meggátlása szempontjából, mely a fiuknál [sic] és leányoknál egyaránt szükséges, a vizsgálatok színvonalának emelését tartja helyesnek."[100] Máshol, mint a műveltség legfelső fokán álló nőnek, mérceként merül fel a neve:

> A feminizmus azért is káros – mondja derék antifeministánk, mert férfias munkakörökbe csábítja a nőket, akiknek pedig jobb, ha a nőies foglalkozások mellett maradnak […] Nőies a testet ficamító cirkuszi akrobata-munka és nőietlen az egyetemi tanárság (Dienes Valéria, Láng Margit még magántanár sem lehet.)[101]

A Nő és a Társadalom a parlamenti választójog terén történt nemzetközi fejleményekről is rendszeresen beszámolt, 1907 júliusában például címlapon szerepelt a nők választójoga norvégiai megszavazásának híre.[102] A folyóirat legintenzívebben 1905-ben, 1908-ban és 1912-ben foglalkozott a kérdéssel, amikor a választójog reformtervezete a magyar országgyűlés elé került.[103] Dienes neve ebben a kérdésben is viszonyítási pontként jelenik meg:

> Stefancsik Mihály galgóci napszámos heringet vásárolt Weinstein Fülöp szatócstól, aki tíz fillért követelt a heringért. A napszámosnak azonban csak nyolc fillérje volt s így nem tudott többet fizetni az elfogyasztott heringért. A szatócs ezen annyira feldühödött, hogy egy redőnyhúzó vasrúddal fejbevágta a szerencsétlen napszámost. Stefancsik belehalt sérüléseibe. […] De azért senki sem kételkedik benne, hogy a Weinsteinoknak jár a választójog, amelynek gyakorlására a Weinsteinnék, meg a dr. Markbreiter Irének, dr. Dienes Valériák, a Glücklich Vilmák, gróf Teleky Sándornék persze még éretlenek.[104]

Maga Dienes a női választójogról – Offen feljebb említett kategóriáit és területi megoszlásukat is jól illusztrálva, a feminizmus társadalom-központú vonulatát erősítve – így vélekedett:

> […] a nőnek nem azért kell a választójog, mert ő mindarra képes, amire a férfi. Ha csupán megismételni akarná a nő, amit a férfi művelt a társadalomban, akkor a női választójog a szavazatok egyszerű megduplázása, a világ legfölöslegesebb dolga lenne és nem volna érdemes érte küzdeni. A nőnek nem azért kell a választójog, mert olyan, mint a férfi, hanem azért, mert egész más, mint a férfi […] És ma, soha jobban, mint ma, kétségbeesetten szükséges a más, mint ami van. A mai összekavarodott, züllött, feldúlt világ, a mai széttaposott otthonok, felforgatott társadalom és talajnélküli gazdasági harc – mind férfiszavazatok műve. A világháború az eddigi kizárólagos férfi-uralomnak rettenetes fiaskója. […] Az asszony ma egyrészt a család érdekköréből, másrészt kenyérkereseti pályák érdekköréből szemléli és bírálja a társadalmat s arra, hogy szava politikailag hasznosítandó legyen, elég volna a kettő közül bármelyik érdekkörbe helyezett munkája is.[105]

Dienes úgy látta, a társadalom jobbítását célzó munka folytatásához a nőknek – és minden más választójoggal még nem rendelkező csoportnak – általános, aktív és passzív választójogra van szüksége. A társadalomra organizmusként tekintett, ezért úgy gondolta: „Minden választójogi cenzus nyomorékká teszi […]"[106]

---

100 Pikler Blanka, „A Feministák Egyesületének évi jelentése", *A Nő és a Társadalom* 1/4 (1907. április 1.), 64–65.
101 [sz. n.], „A feminizmus kiskátéja. Feleletek apró ellenvetésekre.", *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/2 (1914. január 20.), 39.
102 „A norvég storthing június 15-én 96 szavazattal 25 ellenében elfogadta a nők aktív és passzív választójogát. Éljen Norvégia!" ld. *A Nő és a Társadalom* 1/7 (1907. július 1.), 115. A magyarországi női választójogról ld.: Simándi Irén, *Küzdelem a nők parlamenti választójogáért Magyarországon. 1848–1938* (Budapest: Gondolat, 2009), 9–64.
103 Acsády, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn", 10.
104 [sz. n.], „Ha nő tenné", *A Nő és a Társadalom* 5/5 (1911. május 1.), 73.
105 Dienes Valéria, „A nő választójoga", *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/10 (1917. október 15.), 156–157.
106 U. o., 157.

Dienes feminizmussal, férfi, női minőséggel, szerepekkel és jogokkal kapcsolatos elképzeléseit szerencsére nem csak rövidke összefoglalókból ismerjük. Az egyesületi lapban (a fent idézett cikken kívül) több írása jelent meg, amely a nők társadalomban betöltendő szerepével foglalkozott. 1914-es, öt részből álló cikksorozatának első része „Filozófiai beszélgetés”[107] címen evolúciós és pszichológiai alapokat vázolt fel, második, „Asszonyhibák” című írásában pedig a nő társadalmi megítélésével foglalkozott:

> Nézzük a nőt egyszerűen a mai társadalom szemével és hallgassuk meg, mit mond róla az úgynevezett közvélemény. De ne felejtsük el, hogy a mai társadalom szeme férfiszem s a mai közvélemény férfivélemény.]…] Idézzük hát a »közvéleményt.« A nők felületesek, gondolkodásukkal, ismereteikkel a részletekhez tapadnak, nem látják a nagy vonalakat, a nagy összefüggéseket. Elméjük fegyelmezetlen, logikájuk gyenge, következetlenek, ellentmondanak önmaguknak. ítéleteik ingatagok, könnyen esnek igenlésből tagadásba és viszont. Érzelmi lények, vak ösztönök irányítják őket, szimpátiák uralkodnak rajtuk, akaratuk oktalan makacskodás, törekvésük, látszólagos kitartásuk puszta szeszély.[108]

A felsorolt hibákat Dienes elegánsan átértelmezte. Szerepeljen itt példaként az első két hiba cáfolata:

> Ez az [részletekben való] elmélyedés kell az uj szemmel látó festőnek, ez kell a valóság mind bensőbb elemeit kutató kísérleti tudósnak, aki uj kérdésekkel próbál a természethez fordulni már akkor, mikor még a nagy vonalakból álló elméleti adatok bizonytalanok és szegények és a kutatás helyes útját épen ellenükre kell megválasztani. […] De vádoljuk tovább az asszonyt. Elméje fegyelmezetlen, nem követi a logika törvényeit, állításokból tagadásokba siklik, nincsenek megállapodott nézetei. Igaz. Sőt általánosabban igaz, mint a vádbeszéd mondja. Minden gondozatlan kultúrátlan elmére nézve igaz.[109]

A következő három „A nő értéke” címet viselő cikkben azután Dienes részletesen foglalkozott a nők úgynevezett hibáival (avagy erényeivel), amelyek, amint a nők egyenjogúsítása ezt lehetővé teszi, a társadalom jobbítását kell, hogy szolgálják.[110]

A világháború hatására megjelent „Béke-akció” című írásának összefoglalását egy kapcsolódó gondolat adja: „Az igazi békeakciónak a gyermekszobában kell kezdődnie.”[111] Dienes ugyanis a pacifizmusra nevelő anyákban, és a nők teljeskörű politikai jogaiban látta a béke felé vezető utat.

Térjünk vissza „A nő választójoga” című, feljebb idézett írás egyik részletéhez: „Az asszony ma egyrészt a család érdekköréből, másrészt kenyérkereseti pályák érdekköréből szemléli és bírálja a társadalmat.”[112] – amelynek segítségével visszakanyarodhatunk a Dienest és pár évvel később már Mirkovszkyt is érintő munka kéréséhez. Az egyesület lapjának ugyanis leggyakrabban és legrészletesebben tárgyalt témája, Czeferner Dóra kutatásai alapján, éppen a női munka volt. A kenyérkereset, mint kényszer, és mint az önkiteljesítés lehetősége is megjelent, írtak a nemek szerinti diszkriminációról elhelyezkedés és fizetés tekintetében, de írtak a nők társadalom-jobbító munkájáról, küldetéséről is.[113] A lap leghangsúlyosabb témái a munkán kívül a nőmozgalom, a választójog és az

107 Dienes Valéria, „Filozófiai beszélgetés”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/1 (1914. január), 11.
108 Dienes Valéria, „Asszonyhibák”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/4 (1914. április 20.), 76.
109 Dienes, „Asszonyhibák”, 77.
110 Dienes Valéria, „A nő értékéről”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/9 (1914. május 5.), 184–185.; Dienes Valéria, „A nő értékéről”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/11 (1914. június 5.), 227–228.; Dienes Valéria, „A nő értékéről” *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/13 (1914. július 5.), 260–261.
111 Dienes Valéria, „Béke-akció”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 2/3 (1915. március. 5.), 38–40.
112 Dienes Valéria, „A nő választójoga”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/10 (1917. október 15.), 156–157.
113 [Egy Feminista Asszony], „Egy tanítónőválasztás”, *A Nő és a Társadalom* 4/2 (1910. február 1.), 20.; Dr. Max Burckhard, „Nők kenyérkereseti munkája” (ford. G. F.), *A Nő és a Társadalom* 1/10 (1907. október 13.), 162–164.

oktatás voltak, utóbbi egyre inkább (különösen az első világháború kezdetével) a munkavállalás előfeltételeként jelent meg.[114] Maga az egyesület – abban a meggyőződésben, hogy a legkiszolgáltatottabbaknak nem jótékonyságból befolyó segélyre, hanem rendszeres kenyérkeresetre van szükségük – díjtalan munkaközvetítő programja révén, más nőket segítő egyesületekhez hasonlóan gyakorlati segítséget is nyújtott az elhelyezkedésben.[115] Az 1914-ben megjelent lapszámokban rendszeresen közöltek statisztikát a munkaközvetítő eredményeiről is.[116]

Az első részletes, elhelyezkedési lehetőségekkel kapcsolatos áttekintést a Feministák Egyesülete megbízásából Dirnfeld Janka által összeállított Pályamutató nyújtotta az egyesületi lap olvasóinak, amely 1908-ban, két részletben jelent meg. Az első hat, és egy a listában valamivel lejjebb említett polgári pálya – óvónő, elemi iskolai, polgári iskolai, gimnáziumi tanár, tornatanítónő, zenetanárnő (különösen ének és zongoratanárnő), rajztanárnő – a 19. század óta bevett európai és amerikai női foglalkozásokkal nem kevés hasonlóságot mutat. A javasolt szakmák között szerepeltek továbbá a hagyományosabb kézműipari, iparművészeti, szabó, ápolói, tisztviselői szakmák, valamint a nők számára újabb keletűek, mint az orvosi, fényképészi, fogtechnikusi és kertészeti pályák. Dirnfeld Janka arra is gondot fordított, hogy olvasói a felsorolt szakmákhoz szükséges képzettség megszerzésének előfeltételeiről, helyéről, időtartamáról és az elhelyezkedési esélyekről is alapos tájékoztatást kapjanak.[117] Két évvel később *A Nő és a Társadalom* örömmel adta hírül Hollósné de Grobois Nándin, az első hivatásos, napilaphoz szerződtetett újságírónő[118] *A kenyérkereső asszony* című (a zeneakadémiai képzéssel kapcsolatban már idézett) könyvének megjelenését.[119] A könyv a nők számára elérhető pályákat, az azokhoz elvégzendő tanulmányokat, és elhelyezkedési esélyeket ismertette, Dirnfeld Janka cikkéhez hasonlóan, de terjedelméből adódóan annál jóval részletesebben. De Grobois a pedagógusi pályát már 1910-ben túlzsúfoltnak látta, az elhelyezkedés nehézsége miatt nem tanácsolta.[120] Egy 1914-es rövid hír szerint a könyvet a Feministák Egyesületének Gyakorlati Tanácsadójában is meg lehetett tekinteni, sőt *A Nő. Feminista Folyóirat* kiadóhivatalában is kapható volt.[121] A Gyakorlati Tanácsadóban évekig tartottak ún. pályaválasztási értekezleteket és előadásokat a

114 Czeferner Dóra, *Kultúrmisszió vagy propaganda? Feminista lapok és olvasóik Bécsben és Budapesten* (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, 2021), 67, 77–78.

115 U. o., 140, 203.

116 Tevékenységük nagyságrendjét jól érzékelteti a következő, 1914. augusztusi adatsor: „Munkaközvetítő irodánk útján augusztus havában elhelyezést nyert: 5 ápolónő, 27 elárusítónő, 48 építőmunkásnő, 418 földmunkásnő, 610 gyári munkásnő, 1898 háztartási munkásnő, 58 kannamosónő, 828 kézimunkával foglalkozó nő (kötőnő, munkavezetőnő, varrónő stb.), 626 napszámos nő és utcaseprőnő, 43 nevelőnő és tanítónő, 394 újságárusítónő, 53 vegyes foglalkozású nő; összesen: 5008 nő.” Lásd: [sz. n.], „Munkaközvetítő irodánk útján…”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/17 (1914. szeptember 20.), 2.

117 Dirnfeld, „Pályamutató”, 109–110.; Dirnfeld Janka, „Pályamutató”, *A Nő és a Társadalom* 2/7 (1908. július 1.), 125–127.

118 De Grobois a 1905-ben lett a Budapest Hírlap és az Esti újság szerkesztőségének tagja. Ld.: Révay Mór János (főszerk.), *Révai Nagy Lexikona*, 10. kötet (Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1914), 206.

119 Schwimmer Róza, „Mit olvassunk?”, *A Nő és Társadalom* 4/9 (1910. szeptember 1.), 153.

120 Hollósné, *A kenyérkereső asszony. Pályaválasztás előtt álló nők kalauza*, 60., 202. Ld. továbbá Hollósné de Grobois Nándin „A női munkás” c. tanulmányát ([h. n.]: Országos Ismeretterjesztő Társulat, 1911).

121 [sz. n.], „Gyakorlati tanácsok”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/5 (1914. március 5.), 94.

szülők számára – amelyeken „szakemberek ismertették az egyes pályákat és tájékoztatták a hallgatóságot a várható munkafeltételek és kereseti lehetőségekre nézve”[122]

Mirkovszky Mária édesanyja, az iparművész Greguss Gizella 1908 októberében, valamint 1909 júniusában és októberében tartott előadást az iparművészi pályáról és az iparrajziskolai képzésről.[123] Míg a pályaválasztási értekezletek kifejezetten a szülőknek szóltak, az egyesület az ifjúságot is igyekezett személyesen megszólítani.

1910. október 16-án alakult meg a Feministák Egyesületének Ifjúsági Csoportja, amelyhez két héten belül közel száz tag csatlakozott.[124] 1911 tavaszán Dirnfeld Janka így számolt be tevékenységükről: „Ifjúsági csoportunk eddigi működése házi vitaestékre és nyilvános propaganda-előadásra, továbbá irodalmi előadásokra és kirándulásokra terjedt ki.”[125] 1911. november 12-én tartott hivatalos alakulóülésüket Dienes (egyelőre ismeretlen tárgyú) előadása vezette be.[126] Alig két héttel később, november 20-án Dienes ismét előadott az Ifjúsági Csoport meghívására „A nők szellemi képességei”-nek témájában,[127] „[...] azokról az intellektuális különbségekről, amelyek folytán a nő szellemi munkája a férfiének szükséges kiegészítése. A *logika[i] gondolatmenet,* amelynek felépítésére a *férfi* tanúsít több rátermettséget, nélkülözhetetlen kellék gyanánt követeli az eredményes tudományos munkához a *női* intellektus erősségét: az *intuitiv meglátást.*”[128] Az Ifjúsági Csoport részt vett az 1913. június 15–20. között, Budapesten, a Zeneakadémián megtartott[129] Nők Választójogi Világszövetségének VII. kongresszusa előkészítésében is, e célból 1912. január 31-én albizottságot alakítottak, amelynek jegyzője Mirkovszky Mária lett.[130]

A Feministák Egyesületéhez hasonlóan az Ifjúsági Csoportban is nagy hangsúlyt fektettek a továbbtanulás és munka kérdésére.[131]

> Ifjúsági csoportunk első évi előadásainak sorozatát nyilvános vitaértekezlettel zárta be, amelynek napirendjén e kérdés állott: Alkalmas-e a nő minden pályára? [...] A vitában fölszólalók [...] értékes részletekkel világították meg ügyvezetőnk [Glücklich Vilma] előadásának azt az alaptételét, hogy minden nő époly [sic] kevéssé alkalmas minden pályára, mint minden férfi. De mindenki önmaga érzi legjobban, hogy milyen pálya felé vonzzák hajlamai és képességei [...][132]

122 [sz. n.], „Gyakorlati Tanácsadó. – Pályaválasztási értekezletek.” *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/12 (1917. december 15.), 202.

123 [sz. n.], „A Feministák Egyesülete hivatalos közleményei”, *A Nő és Társadalom* 2/11 (1908. november 1.), 184.; [sz. n.], „Június krónika”, *A Nő és Társadalom* 3/7 (1909. július l.), 122.; Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének évi jelentése”, *A Nő és Társadalom* 3/5 (1909. május 1.), 83.

124 Lóránt Lenke, „Feminista Ifjúsági Csoport”, *A Nő és a Társadalom* 4/11 (1910. november 1.), 176–177.

125 Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének 1910. évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 5/5 (1911. május 1.) 85.

126 [sz. n.], „Novemberi munkaterv”, *A Nő és a Társadalom* 5/11 (1911. november 1.), 190.

127 [sz. n.], „A nők szellemi képességei…”, *Világ* 2/278 (1911. november 23.), 16.

128 Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének 1911. évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 6/4 szám (1912. április 1.), 72. Kiemelés az eredetiben. Az előadást 1912-ben megismételték. Ld. Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének 1911. évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 6/4 (1912. április 1.), 72.

129 Simándi, *Küzdelem a nők parlamenti választójogáért Magyarországon 1848–1938*, 51.

130 Pogány Paula, „A Nők Választójogi Világszövetségének VII. kongresszusa [előkészítő munkálatairól készült beszámoló]”, *A Nő és a Társadalom* 6/3 (1912. március 1.), 49.

131 „Az Ifjúsági Csoport seminariuma januári óráin *Perkins-Gilman:* A nő gazdasági helyzete című munkájának 6 első fejezetét vitatta meg, Glücklich Vilma vezetése mellett.” Ld. [sz. n.], „Januári krónika”, *A Nő és a Társadalom* 6/2 (1912. február 1.), 88.

132 [sz. n.], „Májusi krónika”, *A Nő és a Társadalom* 5/6 (1911. június 1.), 98.

I. 2. Dienes Valéria és Mirkovszky Mária párhuzamos szakmai életútja

Dienes és Mirkovszky lehetőségeikhez mérten mindketten ösztönösen követték „hajlamaikat" és „képességeiket". Pályájuk – az Orchesztikai Iskola alapítása és az iskolában folytatott munkájuk – azonban sajátos módon szintetizálta az e hajlamok és képességek kibontakoztatása érdekében folytatott tanulmányaikat. Az alábbiakban az 1. táblázat családi hátterük érzékeltetése végett Benczelits Erzsébet (Dienes Valéria édesanyja) és Greguss Gizella (Mirkovszky Mária édesanyja) meglepően sok ponton párhuzamos pályájának egypár adatával szolgál. A 2. táblázatban Dienes és Mirkovszky intézményes keretek között folytatott tanulmányait ismertetem.

1878	Benczelits Erzsébet (1859–1942)[133] házasságkötése Geiger Gyula (újságírással, -szerkesztéssel is foglalkozó) ügyvéddel[134]	1896	Greguss Gizella (1862–1955)[135] házasságkötése az építész, iparművész, festő Mirkovszky Gézával[136]
1879. május 25.	Geiger (Dienes) Valéria születése	1896. április 12.	egyetlen gyermeke, Mirkovszky Mária születése
1884	Geiger Edit születése[137]		
1889	Benczelist Erzsébet és Geiger Gyula válása (Benczelits kereset nélkül marad)[138]	1899	Mirkovszky Géza halála (lánya visszaemlékezése szerint Greguss először kétségbe esik, amiért kereset nélkül maradt)[139]
1889–1892	Benczelits otthoni felkészüléssel levizsgázik a négy éves polgári iskolai anyagból, egy év alatt elvégzi az elemi iskolai képző négy évét, 1892-ben a kalocsai katolikus képzőben, és irodalom szakon Budapesten megszerzi a polgári	1900	a budapesti Képzőművészeti Főiskolán elvégzi a rajztanárképzőt[142]
		1901	az I. ker. gimnáziumban kap rajztanítónői állást
		1905-től	a Székesfővárosi iparrajziskola női kézimunkatermének vezetője,[143]
1892	tanítónői képesítést[140] a Pápai polgári leányiskolában kap segédtanítónői, majd rendes tanítónői állást,[141] önállóan eltartja két lányát		önállóan tartja el lányát és apját, iparművészként kiállít[144]

133 Czeizel Endre, „Babits Mihály családfájának kreatológiai értékelése", *Alföld. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat* 48/5 (1997), 69.

134 Csekő Ernő, „A helyi politikai és társadalmi elit a századvégen Geiger Gyula szekszárdi ügyvéd és lapszerkesztő korabeli írásaiban" in Gaál Attila (szerk.), *A Wosinsky Mór Megyei Múzeum évkönyve 32.*, (Szekszárd: Wosinsky Mór Megyei Múzeum, 2010), 539–561, ide: 544.

135 Éber László (szerk.), *Művészeti Lexikon 2. L-Z* (Budapest: Győző Andor, 1935), 129.

136 Szabó Anna Viola (szerk.), *Mirkovszky Géza és Greguss Gizella levelezése* (Budapest: L'Harmattan, 2023), 160.

137 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 40.

138 U. o., 40.; Az első polgári házassági törvény (1894/XXXI.) szabályozta a válás és tartásdíj kérdését, eszerint a vétkes férj a feleség újabb házasságának megkötéséig köteles gondoskodni volt nejéről, és a szülők jövedelmük arányában gondoskodnak gyermekeikről. Geiger hűtlensége és válásuk azonban öt évvel a törvény meghozatala előtt történt. Ld.: Varga István, „Törvénytelen gyermekek tartása, mint szociális védelmi mechanizmus a két világháború közötti Magyarországon", *Esély* 29/2 (2018), 61.; Benczelits két lányával egy ideig az egyik nagyszülő testvérének házban élt, míg fordítani nem tudott helyzetén. Ld. Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 40.

139 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…" incipitű, gépelt, 1977–1978 körül készített interjú, MOHA MGY, mmh-d-00012, 3.

140 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 51, 115.

1925	Benczelits harmincnégy évi német, földrajz, magyar történelem és háztartástan tanítás után címzetes (tiszteletbeli) igazgatóként nyugdíjba vonul[145]	1925	Greguss huszonnégy évi bársonyégetés, szövetmunka, applikáció, kivarrás, gyöngymunka, rajz, tervezés tanítás[146] után nyugdíjba vonul[147]

I.2.1. táblázat: Benczelits Erzsébet és Greguss Gizella pályájának rövid áttekintése

1885 k. – 1893	Geiger Valéria Szekszárdon és Pápán elvégzi az elemi és polgári iskolát[148]	1902–1906 1906–1911	Mirkovszky Mária elvégzi az elemit,[149] és az Országos Nőképző-egyesület Veres Pálné leányiskolájában a felsőbb leányiskola 1–6. osztályát[150]
1893–1897	a Győri Állami Tanítónőképző-Intézetben szerzett oklevele elemi iskolai tanításra jogosítja[151]	1911–1914	az Országos Nőképző-egyesület leánygimnáziumában tanul és sikeres érettségi vizsgát tesz[152]
1897–1900	Budapesten, az állami Erzsébet Nőiskola polgári tanítónőképző-intézet mennyiség-természettudományi szakcsoportjában elvégezi a polgári iskolai tanításra jogosító tanítónőképzőt [153]	1915 tavaszi félév	a Tornatanítóképző-Intézet rendes hallgatója, polgári leányiskolákban való tornatanári működésre jogosító oklevelet szerez[154] *ezzel párhuzamosan* a Zeneakadémián középiskolai és felsőbb leányiskolai énektanításra jogosító oklevelet szerez[155]

141 [sz. n.], „Hírek”, *Pápai Független Ujság* 2/8 (1894. február 25.), 4.; [sz. n.], „A hivatalos ünnep”, *Pápai Lapok* 27/42 (1900. október 21.), 4.; Nagy Gabriella, „Geiger Gyuláné Benczelits Erzsébet” in Vajda Márta (szerk.), *A pápai M. Kir. Áll. Leányiskola évkönyve az 1941–42. tanévről* (Pápa: Keresztény Nemzeti Nyomdavállalat Rt., 1942), 3.

142 Tamás Erzsébet (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv. Egy mozdulatművész, koreográfus, táncpedagógus alkotó élete* (Budapest: [magánkiadás], 2024), 132.

143 Csikvári Antal (szerk.), *A magyar közalkalmazottak almanachja,* II. Rész. Személyi adattár (Budapest: A magyar közalkalmazottak almanachja kiadóhivatal, 1938), 350.

144 „[...] az iparművészeti társulat jutalomdíjának, a turini nemzetközi kiállítás ezüst, a st.-louisi és milánói nemzetközi kiállítás arany érmeinek birtokosa [...]” Ld. Ágotai Lajos (szerk.), *A Székesfővárosi Iparrajziskola 1908–1909. iskolaévi értesítője* (Budapest: Székesfőváros Házinyomdája, 1909), 22.; [sz. n.], *Official Catalogue of Exhibitors. Universal Exposition St Louis, U.S.A. 1904, Division of Exhibits, Department D Manufactures* (Saint Louis: The Official Catalogue Company, 1904), 110.

145 Nagy Gabriella (szerk.), *A pápai államilag segélyezett Községi Polgári Leányiskola értesítője az 1894–95. tanévről* (Pápa: k. n., 1895), 16.; Nagy, „Geiger Gyuláné Benczelits Erzsébet”, 4.

146 Ágotai (szerk.), *A Székesfővárosi Iparrajziskola 1908–1909. iskolaévi értesítője*, 22.

147 Csikvári (szerk.), *A magyar közalkalmazottak almanachja*, 350.

148 [sz. n.], „Matinée”, *Szekszárd Vidéke* 11/12 (1891. március 19.), [4]., [sz. n.], „Zárünnepély”, *Szekszárd Vidéke* 11/27 (1891. július 2.), [3].; Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 83.

149 Erre nézve nincs adat, de feltételezhető.

150 Miller Anna (szerk.), *Az Országos Nőképző-egyesület Veres Pálné leányiskolájának (elemi, polgári és felsőbb leányiskolájának) értesítője az 1906–1907. iskolai évről* (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1907), 17.; Miller Anna – Safáry Irma (szerk.), *Az Országos Nőképző-egyesület Veres Pálné leányiskolájának (elemi és 8 osztályu felsőbb leányiskolájának) értesítője az 1910–1911. iskolai évről* (Budapest: Pallas Rt. Nyomdája, 1911), 48.

151 1893. augusztus 31-i kézírásos jegyzőkönyv a „tandíj felének fizetési kötelezettsége mellet” felvett diákok között Geiger Valéria nevével. Lásd: Széchenyi István Egyetem Egyetemi Könyvtár és Levéltár, Győr; Mohar József (szerk.), *A Győri Állami Tanítónőképző-intézet értesítője*, 1900–1901 (Győr: Gross, 1901), 32.

152 Mirkovszky Mária gimnáziumi érettségi bizonyítványa, 1914. június 17., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.

153 Lázárné Kasztner Janka (szerk.), *Értesítő a budapesti Áll. „Erzsébet Nőiskola” Polgári Iskolai Tanítónőképző-intézete és Felsőbb Leányiskolai Nevelő-intézetéről, valamint a vele kapcsolatos Elemi Tanítónőképző-intézeti Tanárnői Tanfolyamról az 1899/900 és az 1900/901-ik iskolaévekről* (Budapest: Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1901), 16.

154 [sz. n.], „A Nemzeti Tornaegylet kebelében [...] létesített Tornatanítóképző-Intézet tornatanításra képesítő oklevele”, 1915. május 27., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.

155 Moravcsik Géza (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1914/1915-iki tanévről* (Budapest: Athenaeum Nyomda, 1915), 183.

1901	a budapesti VI. kerületi Állami Főreáliskolában magán úton sikeres érettségi vizsgát tesz[156]	1918	kiegészítő érettségi vizsgát tesz ógörög nyelvből[157]
1901–1905	a Pázmány Péter Tudományegyetemen, filozófia, esztétika, matematika és fizika szakokon tanul, oklevelet szerez[158]	1918–1919	a Pázmány Péter Tudományegyetem rendkívüli, a 2. félévben rendes hallgatója, kimarad[159]
1905	a Pázmány Péter Tudományegyetemen summa cum laude doktori fokozatot kap, filozófia, esztétika és matematika diszciplínáit egyesítő doktori értekezése a *Valóság-elméletek* címet viseli[160]		
1903–1907	a Zeneakadémián zongora és zeneszerzés tanulmányokat folytat, kimarad (részletesebben ld. lejjebb)		
1909–1912	Párizsban, a Collège de France-on Henri Bergson filozófiai előadásait hallgatja[161]		
1912	Párizsban Isadora Duncan bátyjánál, Raymond Duncannél tanul „gimnasztikát”[162]		

I.2.2. táblázat: Dienes Valéria és Mirkovszky Mária tanulmányainak rövid áttekintése

Az első táblázatot tanulmányozva azt – a bevezetőben érintett oktatás- és munkalehetőségek fényében nem meglepő – megfigyelést tehetjük, hogy mind Dienes, mind Mirkovszky polgári családból származó édesanyja a tanítónői foglalkozást választotta, amikor váratlanul önálló kenyérkeresővé kellett válnia. Dienes idős korában is nagy együttérzéssel és hálával emlékezett arra, hogy édesanyja állásából eltartotta családját,[163] megfogalmazása is figyelemre méltó: „Édesanyám férfias önállósággal vitt magával és tartott el bennünket Edit testvéremmel együtt, és sohasem volt szüksége apám segítségére […].”[164] Néhány évtizeddel később ő is ugyanígy tett, mint a folytatásból kiderül.

1903-ban, egymástól függetlenül, mind Benczelits, mind Greguss publikált egy-egy cikket az Erzsébet Nőiskola tanárai által szerkesztett *Nemzeti Nőnevelés* című pedagógiai szaklapban.[165] Benczelits „A kézimunka tanfolyamának átalakításáról” című írásában a tanfolyamok részleges átszervezését szorgalmazta, valamint, hogy elvégzésükkel oklevelet lehessen szerezni. Személyes tapasztalatból írta: „A mai nehéz életviszonyok között csodálhatjuk-e ha a legtöbb szülő kenyérkereseti eszközt óhajt leánya kezébe adni […]”.[166] Greguss írása a Mária Dorothea Egylet budapesti tanítónői szakosztályában tartott előadásának írott változata, amelyben szabadalmaztatott iparművészeti eljárása,

156 Rajner Ferencz (szerk.), *A Budapesti VI. Kerületi Állami Főreáliskola tizenharmadik évi értesítője az 1902–1903. évről* (Budapest: Krammer és Erhardt Könyvnyomdája, 1903), 103.
157 [sz. n.], Kiegészítő érettségi bizonyítvány, kiállította a budapesti VI. kerületi állami leánygimnázium. Ld. OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.
158 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 84.
159 Mirkovszky leckekönyvei az 1918–1919-es tanévből. Ld. OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.
160 A szakok különös párosításához Dienesnek rektori engedélyt kellett kérnie. Ld. Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 86.; A dolgozat megjelenéséről a Tolnavármegye rövidke tartalmi összefoglalóval adott hírt. Ld. [sz. n.], „Dr. Geiger Valéria”, *Tolnavármegye* 15/27 (1905. július 2.), 5.
161 Dienes, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról”, 80.
162 U. o., 80.
163 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 41, 51, 115.
164 U. o., 65.
165 Kéri, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon*, 440.
166 Benczelits Erzsébet, „A kézimunka tanfolyamának átalakításáról”, *Nemzeti Nőnevelés* 24/6 (1903. június 1.), 299–303, ide: 300.

az égetett selyembársony ismertetését személyes bevezetővel kezdte: „Az én szerény csekélységemet sem a nevelés, hanem az élet vitte az önállóságra, az öntudatos tevékenységre és hála legyen a leküzdhetlen [sic] szabadságszeretetemnek, mely önfentartási [sic] ösztönömet [egy újabb kényszerű házasság helyett] a helyes útra vitte és önerőmre támasztott. Hiszen a szabadságszeretet energiát jelent, az energia nem más mint munka, a munka pedig áldást, haladást, tökéletesedést jelent."[167]

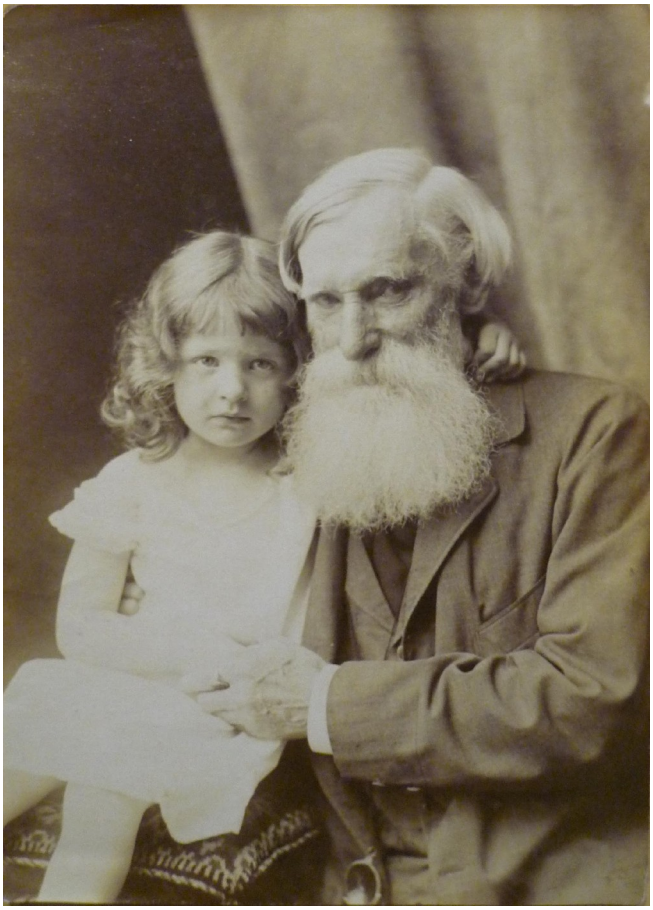
I.2.1. kép: Benczelits Erzsébet, Geiger Gyula és Valéria 1880 körül[168]

167 Mirkovszkyné Greguss Gizella, „Egy kedves női iparművészet", *Nemzeti Nőnevelés* 24/1 (1903), 17–25, ide 18–19.
168 Ismeretlen fényképész felvétele, Benczelits Erzsébet, Geiger Gyula és Valéria 1880 körül, MOHA–MGY, dvh_dv-006.

I.2.2. kép: Geiger Valéria és Edit 1887-ben[169]

169 Ismeretlen fényképész felvétele, Geiger Valéria és Edit 1887-ben, MOHA–MGY, dvh_dv-005.

I.2.3. kép: Greguss Gizella 1901-ben[170]



I.2.4. kép: Mirkovszky Mária és nagyapja, Greguss Lajos, 1900 körül[171]

170 Nyitray Aladár, „Egy magyar művésznő”, *Magyar Szalon* 36. kötet, 19. évfolyam (1901–1902/1), 610–615, ide: 611.
171 Ismeretlen fényképész felvétele, Mirkovszky Mária és nagyapja, Greguss Lajos, OSZMI TA, MMHGY, 2023.11. Fotók.

Valéria és húga, Edit, valamint Mária mindhárman követték édesanyjuk példáját: különböző fokú és jellegű tanítónőképzőkben folytatták tanulmányaikat, hármójuk közül azonban csak Edit találta meg a helyét az állami intézményi, hagyományos keretek között. Ő 1909-től torna- és kézimunka-tanárnőként dolgozott a győri leánygimnáziumban, és feltételezhető, hogy ugyanazt a tornatanítói képzést végezte el, mint Mária 1915 tavaszán. 1918/1919-ben azután, Edit a Zeneakadémia évkönyve alapján ugyanazon a énektanítói képzésen szerzett oklevelet, mint Mária három évvel korábban. Edit ezt követően a győri leánygimnáziumban, mint ének-, torna- és kézimunka-tanár, az egyházi kórus és sportkör vezetője működött, egészen 1946-os nyugdíjba vonulásáig.[172]

Az éppen elemi iskolai tanítónőnek készülő Geiger Valéria előtt, még mielőtt tanítónőként édesanyja nyomdokaiba léphetett volna, visszaemlékezése szerint váratlanul új perspektíva nyílt: „még győri prepa [preparandista vagyis tanítónőképzős] koromban elém szalad az egyik kollégám – Kerecsényi Gizinek hívták –, és azt mondja: »Tudod-e, hogy most már a nők is járhatnak egyetemre?« Mi annyira nem ismertük a világ szerkezetét […], hogy azt kérdeztem tőle: »Mi az az egyetem?«".[173] E feltehetően 1895-ben lezajlott párbeszéd hatására Dienes úgy döntött, a szükséges érettségi bizonyítvány megszerzése után – egyetemen fog továbbtanulni.[174] Mindamellett, talán részben a biztosabb jövőbeli megélhetés érdekében az Erzsébet Nőiskola polgári tanítónőképzőjét is elvégezte. Sem édesanyja, sem édesapja nem tudta anyagilag támogatni, így a tanítónőképző után egy tanára, Czemez József közvetítésének köszönhetően Pulszky Ilona, Pulszky Ágost lánya magántanítónőjeként vállalt állást. E munkával elő tudta teremteni a szükséges összeget, hogy a Tanítónők Otthonában lakhasson és Budapesten maradhasson. A Bulyovszky utcai reáliskolában készült fel egy év alatt az érettségire, természetesen magántanulóként.[175]

172 Moravcsik Géza (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1917/1918-iki tanévről* (Budapest: az országos m. kir. Zeneakadémia kiadása, 1918), 91.; Strasser Sándor (szerk.), *A győri m. kir. állami felsőbb leányiskola értesítője az 1909–1910. iskolai évről* (Győr: Pannonia Könyvnyomda, 1910), 8.; Gábor Géza (szerk.), *A győri állami Apponyi Albert leánygimnázium évkönyve az 1940–41. tanévről* (Győr: Széchenyi Könyvnyomda, 1941), 70–72.; Puhr Ferenc (szerk.), *A győri állami Apponyi Albert leánygimnázium évkönyve az 1946–47. tanévről* (Győr: Széchenyi Könyvnyomda, 1946), 6.; Edit valamikor 1931 előtt mozdulatművészeti képesítést is szerzett, és a Mozdulatkultúra Egyesület tagja volt. Lásd: Pálfy György gépelt levele Geiger Edithez, 1931. november 28., OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223, 53. doboz.

173 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 83.

174 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 117.; A Tolnavármegye 1901. december 8-i száma – alighanem elsősorban azért, mert a szekszárdi születésű, rendkívüli Geiger-lányról előszeretettel beszámoltak – arról értesítette olvasóit, hogy az országos nőképző egyesület Láng Margit vezetésével, Wlassics kollégium néven női egyetemi hallgatók számára hozott létre internátust a Zöldfa utcában. Geiger Valériát, mint az ügyvéd Geiger lányát a három orvostanhallgató és öt bölcsészhallgató között név szerint említették. Lásd: [sz. n.], „Dr. Láng Margit", *Tolnavármegye* 11/49 (1901. december 8.), 3.

175 [Dienes Valéria], „Pillanatképek. Gyermekévekből & találkozás Dienes Pállal" utólagos feliratú gépelt visszaemlékezés, 1968. február, OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz, 20–21.

I.2.5. kép: Geiger Valéria egyetlen nőként, az érettségi tablón 1900–1901[176]

> A fiúk éljent üvöltenek, amint egyenként a matematikuslányok belépnek. Viccelődnek rajtunk. Nem tudják, hogy a szemeszter végén majd jobban kollokválunk, mint ők. Még röpködnek kicsit a papír-nyilak, de kezdenek leszokni róla, mert nem reagálunk sem haragosan, sem kedvesen. Mind a heten a Rados jobbja felőli oldalon, az első padban, az első sorban ülünk, s a papír-nyilak hátulról érnek a hajunkban [sic]. Nem lesz belőle szenzáció, s a műegyetemi gólyák is megunják majd. Hatszázan vannak.[177]

Az egyetemi tanulmányok éveit időskori visszaemlékezésében élete legboldogabb időszakának nevezte, főtárgya a filozófia volt, Alexander Bernát vezetésével, melléktárgya a matematika Beke Manó tanítványaként (egyetemi évei alatt leginkább a függvénytan érdekelte),[178] esztétikát Beöthy Zsoltnál, fizikát Eötvös Lorándnál tanult, emellett hallgatott analízist és geometriát a Műegyetemen, Rados Gusztávnál.[179] Dienes Pállal 1905-ben, doktorrá avatásukkor cseréltek eljegyzési gyűrűt, és még ebben az évben össze is házasodtak.[180]

Dienes Valéria egyetemi tanulmányaival párhuzamosan a Zeneakadémián is tanult. Matematika és zene iránti érdeklődésének kezdetét egyaránt kisgyermekkorára tette.[181] Nyolc évesen

176 Ismeretlen fényképész felvétele, Dienes Valéria érettségi tablója, 1901, Wosinsky Mór Múzeum (Szekszárd), Dienes gyűjtemény 16.
177 Dienes Valéria, „Pillanatok”, gépiratos visszaemlékezés, [é.n.], OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz, 4.
178 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 65.
179 U. o., 118, 121–122.; Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 84.
180 Házasságkötésükre 1905. november 15-én, a Kálvin téri anyakönyvi hivatalban került sor. Lásd: [sz. n.], „Esküvők”, *Tolnavármegye* 15/47. (1905. november 19.), 4.
181 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 69.

kezdett zongorázni tanulni „egy Bogyai Karolin nevű házhoz járó kisasszonytól”[182], de egy időre már tízéves korában megszakadtak zenei tanulmányai, mivel a válás után édesanyjának nem volt lehetősége fizetni a zongoraórákat. A Pápán töltött évben az iskola zongoráján gyakorolt, Beethoven-szonátákat játszott szabadidejében, rendszeres, magas szintű zenei tanulmányokra azonban visszaemlékezése szerint csak egyetemi éveiben kerülhetett újra sor.[183] Győri zenei tanulmányairól Staab Lénárdnak, a győri Tanítónőképző-intézet zenetanárának az 1881–1884 közti tanévek tananyagáról készített leírása alapján tájékozódhatunk. Ezek szerint, Dienes Győrben Staab irányítása alatt valóban csak alapszintű ének és zongoraoktatásban részesült.[184] Staab Bartalus István *Énektanító vezérkönyv népiskolai tanítók számára* című könyvére támaszkodott a leendő tanítónők oktatásakor.[185] Dienes kitűnő osztályzattal teljesített ének-zenei képesítő vizsgájáról kézírásos jegyzőkönyv is fennmaradt: „A hangközök megfordítása. Énekli a „Tengerész dal” czimű éneket. Zongorázza: Nagy Károlytól „Debreczeni emlék” czimű ábrándot.”[186] 1895-ben Abt *Vándordal*át,[187] 1897-ben Petz *Indulój*át kísérte zongorán, iskolai hangversenyen.[188] Az iskolai zeneoktatás mellett Staabhoz járt magán zongoraórákra is.[189] Dienes kottatárában is találhatók továbbá zongorakották, amelyeket a zeneműkereskedés pecsétjei alapján Győrben vásárolt és használt.[190]

Az 1899/1900-as tanévben az Erzsébet Nőiskolában Dienes valószínűleg részt vett Major Gyula zenetanár heti két karének óráján.[191] Ugyanakkor míg az Erzsébet Nőiskola felsőbb leányiskolájában tizenhárom tanárnő heti huszonnégy órában oktatta a zongora tantárgyat, addig a tanítónőképzőben Dienes emlékei szerint a zongoraoktatás alacsony színvonalú, csoportos és fakultatív volt, s nincsen adat, amely igazolná, hogy járt volna.[192] Lázárné Kasztner Janka tanítónőképzői igazgató nem engedélyezte, hogy a Zeneakadémiára a képzése alatt beiratkozzon, így az akadémiát végzett Mendlich Annától vett magánórákat.[193]

A Magyar Királyi Zeneakadémia évkönyveiben és irataiban először 1903-ban találkozunk Dienessel, egyelőre leánykori nevén, Geiger Valériaként. Hans Koesslernél tanult az akadémiai zeneszerzés első évfolyamán, Szabados Bélához járt zongorára, mint melléktárgyra.[194] Az 1904/1905-ös tanévben ismét Koesslernél tanult zeneszerzést (ezen belül összhangzattant és ellenpontot), emellett

182 U. o., 42.
183 U. o., 42, 54.
184 Kasztner Janka (szerk.), *A győri Magy. Kir. Állami Tanítónőképző-intézet harmadik értesítője az 1881/2-, 1882/3- és 1883/4-diki tanévekről* (Győr: Gross Gusztáv- és Társa, 1884), 65–70.
185 Bartalus István, *Énektanító vezérkönyv népiskolai tanítók számára harmonium vagy zongorakísérettel* (Budapest: Benkő Gy., 1878).
186 A tanképesítő vizsgálat kézírásos jegyzőkönyve, 1897 – Széchenyi István Egyetem Egyetemi Könyvtár és Levéltár, Győr.
187 [sz. n.], „Hangverseny a nőpreparandiában”, *Győri Közlöny* [évf. n./szám n.] (1895. március 24.), 5.
188 [sz. n.], „A »győri áll. tanítónőképző intézet«-ében…”, *Zenelap* 11/16–17 (1897. június 10.), 7–8.
189 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 53.
190 Dienes Valéria kottatára, MOHA, MGY, jelzetek nélkül.
191 Kasztner (szerk.), *Értesítő*, 10.
192 Az 1900/1901-es tanévben az egyetlen zongoratanár, Karkis István nyugdíjazásával végül megszűnt a tanítóképzőn a zongoraoktatás. Kasztner (szerk.), *Értesítő*, 13–15.
193 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 54.
194 Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1903/1904* (Budapest: Athenaeum, 1904), 90.

Szendy Árpádnál végezte el a zongora akadémiai előkészítő tanfolyam 3. évfolyamát.[195] Dienes egy emlékezésében említi, hogy Braun Paula és Picker Margit segítették a zongoratechnikája fejlesztésében.[196] „A kontrapunktjaim nem voltak jók, bár a Harmonielehrét kitűnőre végeztem."[197] – írta máshol. Egy további visszaemlékezése szerint egy időben egy összhangzattan-csoportba járt Kodállyal.[198] Dienes Pál (akkor még csak egyetemi kollégája, barátja) diáklakásába bérelt zongorát, itt gyakorolta a Szendy-osztály anyagát.[199] Talán mert ugyanebben az évben fejezte be bölcsészkari tanulmányait, kimaradt a zeneszerzési osztályból, ugyanakkor zongorából sikeresen levizsgázott.[200] A következő félévben, miután megszerezte doktori fokozatát, Dr. Geiger Valériaként szerepel a nyilvántartásban. Megismételte a zeneszerzés második osztályát, ismét kimaradt, az akadémiai zongora tanfolyam első évfolyamát azonban sikeresen elvégezte.[201] Az 1906/1907-es tanévben Dienes csak zongoraszakon folytatta tanulmányait, azonban az évvégi vizsgát nem tette le.[202] Visszaemlékezései szerint zenei tanulmányainak Dienes Pállal kötött házassága, nászútja és egyéb elfoglaltságai – feltehetően például tudományos publikációs, fordítói és ismeretterjesztő munkája – vetettek véget. Habár, mint írja, élete végéig bánta, hogy zenei képzése megszakadt,[203] a Zeneakadémián megszerzett tudás később, még töredékes volta ellenére is segítette elméleti és alkotómunkáját.

A fiatal Dienes házaspár Párizsban folytatta tanulmányait.[204] Itt 1909 és 1912 között Valéria matematikával foglalkozott,[205] valamint Henri Bergson filozófiai, és Pierre Janet pszichológiai előadásait hallgatta.[206] Párizsi tartózkodásának utolsó évében pusztán a testmozgás kedvéért eljárt Raymond Duncan gimnasztikájára, ahol elsajátította az Isadora Duncan által művészi formában bemutatott – szabadtáncnak nevezett, de valójában meghatározott stílussal rendelkező – mozdulatanyagot.[207]

195 Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1904/1905*, 121, 127.
196 [Dienes Valéria], „Vissza a múltba. Csak nézzük meg…" incipitű gépiratos visszaemlékezés, [é. n.], OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz, 1.; Braun Paula az 1905–1906-os tanévben szerzett zongoratanári diplomát a Zeneakadémián, Szendy tanítványaként, lásd: Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1905/1906*, 10.; Picker (később Varróné vagy Varró) Margit szintén Szendy tanítványaként szerzett zongoratanári bizonyítványt, az 1906–1907-es tanévben, lásd: Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1906/1907* (Budapest: Athenaeum, 1907), 157.
197 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 54. Egy másik visszaemlékezésében Dienes említi, hogy Rieschbieter (helyesen: Wilhelm Rischbieter) példatárából (*Der Harmonieschüler*) tanultak. Lásd: [Dienes], „Pillanatképek. Gyermekévekből & találkozás Dienes Pállal", 23.
198 [Dienes], „Pillanatképek. Gyermekévekből & találkozás Dienes Pállal", 24.
199 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 65.
200 Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1904/1905*, 121, 127.
201 Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1905/1906*, 119, 128.
202 Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1906/1907*, 124. Dienes időskori életrajzi jegyzetében (ld. MOHA–Mozdulatművészeti Gyűjtemény, kézírásos jegyzetfüzet fénymásolata, jelzet nélkül) szerepel, hogy éneket is tanult Maleczkynétől [Maleczky Vilmosné Ellinger Jozefa], erről azonban az évkönyvekben vagy egyéb forrásokban nincs több adat. A Zeneakadémián Dienes számára nem volt kötelező tantárgy a hangképzést, így elképzelhető, hogy önszorgalomból, magán úton vett órákat Maleczkynétől.
203 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 54.
204 U. o., 122.
205 Dienes Valéria „Sur les points critiques logarithmiques" c. matematikai tételét Émile Picard mutatta be az Académie des Sciences 1909. április 26-i ülésén, majd publikálták is. Ld. [Les secrétaires perpétuels] (szerk.), *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* (Paris: Gauthier-Villars, 1909), 1087–1090.
206 Dienes, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról", 80.; Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 92.
207 Dienes, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról", 80.

Mirkovszky Mária a gimnáziumi érettségi után az orvosi karra szeretett volna beiratkozni, de édesanyja nem támogatta, Mária gyakori fejfájására hivatkozva.[208] Elképzelhető azonban, hogy valójában más, személyes és anyagi szempontok álltak döntése hátterében. 1915 tavaszán mindenesetre Mirkovszky párhuzamosan elvégezte az egy éves tornatanári és fél éves énektanári képzéseket.[209] (Egy interjúban azt mesélte, az egyik órái délelőtt, a másiké délután voltak, így tudta összeegyeztetni a kettőt. A vizsga azonban váratlanul ugyanarra a napra került, ezért kénytelen volt színt vallani mindkét intézményben, majd a dorgálások ellenére mindkét tanfolyamon sikeresen levizsgázott.)[210] A vallás- és közoktatásügyi miniszter 1909-ben hagyta jóvá „a középiskolákban és felsőbb leányiskolákban való énektanításra jogosító énektanítói vizsgálat" szabályzatát, amelyet az 1908/1909-es tanévről beszámoló zeneakadémiai évkönyvben közöltek is, így némi fogalmat alkothatunk a féléves tanfolyamon zajlott oktatásról.[211] A tantárgyak a következők voltak: „a) A karénektanítás pedagógiája és énekgyakorlatok heti 2 órán. b) A zeneelmélet elemei heti 2 órán. c) Zongoragyakorlat heti 2 órán. d) A zenetörténelem elemei heti 2 órán. e) Magyar prozódia és költészettan heti egy órán."[212] Az írásbeli, szóbeli és gyakorlati részekből álló képesítő vizsgán többek között zongorakíséretet kellett transzponálni, valamint adott szoprán dallamot kellett négyszólamú vegyeskarra feldolgozni.[213] Mirkovszky zenei tanulmányairól a hagyatékban fennmaradt javított zenetörténeti beadandó, egy korálharmonizációs gyakorlatokat tartalmazó kottafüzet 1914–1915-ből, valamint Weiner Leó (a tanfolyam résztvevői számára írt) formatani tankönyve is tanúskodnak.[214] Habár Mirkovszky hagyatékában nem maradt fenn, az Zeneakadémia irattárában ma is megtalálható énektanítói okleve.[215]

Mirkovszky kései, 1952-es önéletrajzában anyagi nehézségekkel indokolja, hogy az érettségi után egyből tanári képesítést kellett szereznie, és kereset után kellett néznie (előfordulhat, hogy Mirkovszky ezzel polgári-értelmiségi hátterét szerette volna politikailag valamivel kedvezőbb módon beállítani),[216] azonban úgy tűnik, Greguss egyelőre, ha szűkösen is, el tudta tartani, mert Mirkovszky nem keresett egyből állást. Mint egy interjúban visszaemlékezett: „Semmi kedvem nem volt ahhoz, hogy én úgy érvényesítsem a két diplomámat, hogy bemenjek iskolába tanítani akár zenét, éneket vagy ugye testnevelés[t] [...]"[217] 1918-ra valószínűleg sikerült édesanyját rábeszélnie, hogy egyetemre

208 Merényi Zsuzsa, „Beszélgetés Mirkovszky Máriával", *Táncművészeti Dokumentumok* (1986), 98–104, ide: 98.
209 A női torna korabeli, változóban lévő megítéléséről lásd: Zeidler Miklós, „Szépség – egészség – sport. A testgyakorlás szerepe az egészségtudat és a szépségeszmény alakulásában Magyarországon a 18–20. században" in Gyimesi Emese – Lénárt András – Takács Erzsébet (szerk.), *A test a társadalomban. (Rendi társadalom – polgári társadalom 27. A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület 2013. évi, sümegi konferenciájának kötete)* (Budapest: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 2015), 107–130, ide: 117–122.
210 Merényi, „Beszélgetés Mirkovszky Máriával", 98.
211 Moravcsik (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1908/1909-iki tanévről*, 177–182.
212 U. o., 179.
213 U. o., 180–181.
214 [Mirkovszky Mária], „Ambrus püspök" incipitű kézirat, OSZMI TA MMHGY, 2023.4.4., „Mirkovszky Mária 1914–15" feliratú, haránt tájolású kottafüzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.8.1.; Weiner Leó, *A zenei formák vázlatos ismertetése. Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia melléktanszakosai és a középiskolai énektanító képző tanfolyam hallgatói részére* (Budapest: Rozsnyai Károly, 1911), OSZMI TA, MMHGY, 2023.10.
215 Zeneakadémia Irattár, 230/915-ös számú énektanítói oklevél, kiállítva 1915. március 27-én.
216 [Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária önéletrajza 1952. IX.", kézírásos dokumentum és gépelt másolat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4.
217 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", 9.

mehessen, mert az 1918/1919-es tanév mindkét félévében be is iratkozott.[218] Az indexekben csak bölcsészkari (és nem természettudományi) tárgyak szerepelnek, például filozófiatörténet, lélektan, esztétika, művészettörténet (különös tekintettel az ókori görög és római művészetre), zenetörténet, zenei paleográfia.[219]

Abban, hogy Greguss beleegyezett lánya felsőfokú tanulmányaiba, szerepet játszhatott a Dienessel kötött szorosabb ismeretség és Mirkovszky Dienesnél folytatott orchesztikai tanulmányai is. Dienes hazatérve Budapestre, 1912-ben egyelőre hétvégenként, kedvtelésből folytatta a Raymond Duncannál megtanult mozdulatanyaggal való kísérletezést, a szintén a tizedik kerületi tisztviselőtelepen élő Markos Györgyné Máttyus Clotild zongorajátékára improvizált. Itt ismerkedett meg, valószínűleg már 1912-ben Máttyus gyermekkori barátnőjével, Greguss Gizellával és serdülő lányával Mirkovszkyval, aki visszaemlékezése szerint csodálattal nézte Dienes mozdulatait.[220] Az oktatás egyre alaposabb és rendszeresebb lett, Mirkovszky 1917-től fellépett, segédkezett az új növendékek tanításában, így valószínűleg némi önálló keresetre is szert tehetett, ezzel hozzájárulhatott egyetemi tanulmányainak költségéhez. Visszaemlékezése szerint az anyagiak – de elképzelhető, hogy részben a fellépések és a tanítás okozta időhiány – miatt felsőfokú tanulmányai végül 1919-ben megszakadtak.

A kéziratos dokumentumok alapján úgy tűnik, Mirkovszky az énektanítói oklevél megszerzése után is folytatta – fakultatív – zenei tanulmányait, fennmaradt zenetörténeti és esztétikai jegyzetein a zeneakadémiai tanfolyamnál későbbi dátumok szerepelnek, így például 1916. április 29-én az Iparrajziskolában (Greguss munkahelyén) hallgatta Kacsóh Pongrác „A modern zene Wagner után" című előadását, 1916. május 2-án a Zeneakadémián pedig Molnár Géza zeneesztétikai előadását.[221] Ugyanebben a jegyzetfüzetben találunk egy oldalas tanításmódszertani jegyzetet, Théodule-Armand Ribot „Essai sur l'imagination créatrice" című pszichológiai művének jegyzetét, szakirodalmi feljegyzéseket, többek között Maria Montessori reformpedagógiájával kapcsolatban, valamint egy különös órarendet, amelyben például gyermekegészségtani, lélektani előadások szerepelnek. Ennek értelmezéséhez, elhelyezéséhez azonban először Dienes nagyjából 1907–1919 közötti előadói, írói tevékenységére kell vetnünk egy pillantást.

Dienes Pállal kötött házassága kezdetén Valéria még minden idejét és energiáját tudományos, társadalmi és ismeretterjesztő munkásságára akarta szánni, ezért Pállal emlékei szerint megállapodtak: „Gyerek pedig nem lesz."[222]

218 Merényi, „Beszélgetés Mirkovszky Máriával", 98.
219 Mirkovszky Mária két leckekönyve, 1918–1919, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.
220 [Mirkovszky Mária – Bognár Anikó – Tatai Mária], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával" in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 101–102.; Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv,* 133–134.; Merényi, „Beszélgetés Mirkovszky Máriával", 98.
221 [Mirkovszky Mária], szürkés, felirat nélküli borítójú füzet, belső címlapján „Mirkovszky Mária 1917." tintás bejegyzéssel. Ld. OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.4.; Mirkovszky hagyatékában megtalálhatók továbbá évtizedek során vásárolt zenei folyóiratok számai: *Zeneközlöny*, *Szimfónia*, *A Zene*, *Zenepedagógia*, *Éneklő Ifjuság*, *Énekszó*, valamint zenepedagógiai kiadványok és nyomtatott kották is. Ld. OSZMI TA, MMHGY, 2023.10.8–10. Folyóiratok, könyvek, valamint 2023.8.2. Nyomtatott kották.
222 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 60.

Dienes Pál 1907–1918-ig oktatott a Gaál Mózes vezetésével újjászervezett X. kerületi tisztviselőtelepi gimnáziumban.[223] Az első három évben, a Gaál által alapított esti munkásgimnáziumi tanfolyam tanári karához Valéria is csatlakozott, fizikát tanított.[224]

> Ebből kifolyólag hívtak ki engem az Istvántelki Főműhelybe, az ottani középiskola-pótló tanfolyamokra fizikát tanítani. Ott is nagy hallgatóságom volt. […] munkások, fiatalok és felnőttek egyaránt. Magyaráztam nekik például az energia megmaradásának elvét, a mozgás és a hő kapcsolatát. Az istvántelkieknek főleg matematikát tanítottam. […] Nagyon szerettem őket, mert olyan jó, meglett, rokonszenves, megnyugodott emberek voltak, akik már régen túlestek azon, hogy tanuljanak. De mégis eljöttek az előadásokra. Ez meghatott engem és örömmel dolgoztam velük.[225]

Mint láttuk, Valéria 1906-tól tagja volt a Feministák Egyesületének, az ő szervezésükben Budapesten és vidéken egyaránt előadott, valamint publikált. A Feministák Egyesülete jó kapcsolatot ápolt a Társadalomtudományi Társasággal,[226] melynek Dienest 1907. március 7-én választották tagjává.[227] 1906-ban emellett megismerkedett Madzsar Józseffel és feleségével, a későbbi mozdulatművészeti iskolaalapító Madzsarné Jászi Alice-szal és az ő révükön Jászi Oszkárral, Szabó Ervinnel, akik meghívták előadónak a Galilei Körbe.[228] A kör a Szabadgondolkodók Egyesületéből nőtt ki, de szoros kapcsolatban állt a Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájával is.[229] Egyetemisták alapították, hivatalosan 1908 novemberében, a Társadalomtudományi Társaság székházában, de hamarosan saját helyiséget béreltek gyorsan növekvő taglétszámuk miatt. Céljuk önképzés és tanítás volt – különös tekintettel a legújabb természettudományos és társadalomtudományi eredmények terjesztésére –, előadásokat szerveztek egyetemistáknak, gimnazistáknak, munkásoknak.[230] Dienes Valéria a Galilei Körben, 1910-ben (párizsi tanulmányútjuk szünetében) Bergsonról, 1915 februárjában „Cselekvéselméletek", 1915 szeptemberében pedig „Lélektani problémák" és „Az elmélettan fogalma" címen tartott előadásokat,[231] valamint a kör egyik kiadványában is publikált. A Galilei Füzetekben jelent meg 1914-ben „A mai lélektan főbb irányai" című, két füzetből álló munkája,[232] melyet „Újabb lélektani kutatások" című öt részből álló előadás-sorozat előzött meg a Társadalomtudományok Szabad Iskolájában,[233] – ez is jól érzékelteti az egyesületek közti összefonódást. A Társadalomtudományok Szabad Iskolájában számos filozófiai, fizikai tárgyú előadást is tartott,[234] 1909-ben, és 1912–1913-ban a

223 [sz. n.], „A tisztviselőtelepi gimnázium", *Budapesti Hírlap* 27/188 (1907. augusztus 8.), 10.

224 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 87.; Az Istvántelki MÁV Főműhely 1150 munkással és 70 tagú felügyeleti személyzettel nyílt meg 1905-ben, Rákospalotán. Munkásai már 1893-ban, az elődintézmény Nyugati Főműhelyben megalakították Dal, Zene és Önképző Egyletüket, ahol színház, könyvtár és táncterem is működött. Ld. Varga Károly, „100 éve létesítették az Istvántelki MÁV főműhelyt", *Közlekedéstudományi Szemle* 55/4 (2005. április 1.), 149–150, 154.

225 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 87.

226 Acsády, „»Tisztelt Nagysád!« Társadalmi kapcsolatok és nyomtatott periodikák jelentősége a magyar feminista mozgalomban a századelőn A Nő című folyóirat szerkesztői levelezése nyomán", 18.

227 [sz. n.], [Beszámoló a Társadalomtudományi Társaság 1907. március 7-i üléséről], *Huszadik Század* (1907/1), 394.

228 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 86.

229 Sós Aladár, „Emlékeim a Galilei Körről", *Budapest* 5/8 (1967. augusztus), 12.

230 Sós, „Emlékeim a Galilei Körről", 13.

231 [sz. n.], „A Galilei Körben [...]", *Az Ujság* 8/29 (1910. február 2.), 15.; [sz. n.], „Dienes Valéria előadása", *Az Ujság* 13/45 (1915. február 14.), 20.; [sz. n.], „A Galilei Kör szeptember havi működése", *Népszava* 43/339 (1915. október 4), 5.

232 Dienes Valéria, *A mai lélektan főbb irányai I-II.* Galilei Füzetek 7–8. szám (Budapest: Haladás Könyvkiadó, 1914).

233 Nemes Lipót, „Újabb lélektani kutatások", *A Gyermek* 8/2 (1914), 127.

234 Például: „Dienes Valéria: Az én problémája és a monizmus. 6 előadás" ld. [sz. n.], „Jelentés a Társadalomtudományok Szabad Iskolájának 1906–1907. évi működéséről", *Huszadik Század* (1907/2), IX.; „Dr. Dienes Valéria: Az emberi tudat

Társadalomtudományi Társaság könyvtárosaként működött,[235] valamint rendszeresen publikált a *Huszadik Század*ban.[236] 1914-től ebben a folyóiratban is megtaláljuk nyomát Dienes lélektan iránti fokozódó érdeklődésének, említett és a lábjegyzetekben sorolt előadásai, írásai címében, valamint egy recenzióban, amelyet Ranschburg Pál *Újabb kísérleti-lélektani kutatások* című, a Magyar Gyermektanulmányi Társaságnál 1913-ban megjelent könyvéről írt.[237] Lélektani érdeklődése hátterében megváltozott családi körülményei álltak.

1914-ben, majd 1916-ban megszülettek fiai, Gedeon és Zoltán. Korábbi kijelentése ellenére teljes odaadással és a gyermektanulmányozás (pszichológia, pedagógia) iránti hatalmas érdeklődéssel fogott gondos nevelésükhöz.[238] Mint „Önarckép" című időskori írásában olvasható, „[Gedeon] Kedvéért ismertem meg Pavlovot, Bechterevet, Dewey-t és a többieket, s az ő gondolataik világításában írtam éveken át jegyzeteimet Gedeon első öt és Zoltán első három évéről. […]".[239] Gedeon születésének évében, 1914-ben lépett be a Magyar Gyermektanulmányi Társaságba,[240] 1915-től választmányi tagként működött,[241] előadásokat tartott,[242] 1917-től pedig oktatóként és tanfolyam-igazgatóként vett részt a társaság által alapított Gyermektanulmányi Iskolában, amely anyák és leendő anyák számára tette hozzáférhetővé a legújabb gyermekfejlődéssel, -ápolással, -neveléssel kapcsolatos tudományos eredményeket.[243] A Mirkovszky füzetében található 1919-es órarend[244] a Gyermektanulmányi Társaság

szerkezete. 4 óra" valamint „Dr. Dienes Valéria: Mechanika és termodinamika. 6 óra." ld. [sz. n.], „Jelentés a Társadalomtudományok Szabad Iskolájának 1907–1908-ik évi működéséről", (Budapest: Márkus Samu Könyvnyomdája, 1908), VIII., XIII.; Dienes előadása William Jamesről, ld. [sz. n.], „Társulati ügyek", *Huszadik Század* (1910/2), 446.; „1911. december 19-én Dr. Dienes Valéria adott elő A törvényszerűség problémája címen" ld. [sz. n.], „Társulati ügyek", *Huszadik Század* (1912/1), 542.

235 [sz. n.], „Rendes évi közgyűlés", *Huszadik Század* (1910/2), 76.; [sz. n.], „Jelentés a Társadalomtudományi Társaságnak 1912–1913. évi működéséről", *Huszadik Század* (1913/2), 169.

236 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 86.; Dienes Valéria, „A zenei alkotás és hatás lélektanáról", *Huszadik Század* (1906/1), 502–523.; Dienes Valéria, „Lélektani megjegyzések a programmzenéről", *Huszadik Század* (1906/2), 201–215.; Dienes Valéria, „Royce erkölcstana és az etikai racionalizmus", *Huszadik Század* (1907/1), 137–150.; Dienes Valéria, „Kísérletek az immateriális és halhatatlan lélek természettudományi igazolására", *Huszadik Század* (1907/2), 610–626.; Dienes Valéria – Dienes Pál, „Tudomány és valóság", *Huszadik Század* (1910/1), 51–55.; Dienes Valéria – Dienes Pál, „Megjegyzések a bergsoni metafizikáról és a tudományról", *Huszadik Század* (1910/1), 653–660.; Dienes Valéria, „William James", *Huszadik Század* (1910/2), 353–370.; Dienes Valéria, „A törvényszerűség problémája", *Huszadik Század* (1912/1), 472–481.; Dienes Valéria, „Törvénykereső műveletek", *Huszadik Század* (1912/2), 739–746.; Dienes Valéria, „Objektív lélektan", *Huszadik Század* (1914/1), 324–339.

237 Dienes Valéria, „Újabb kísérleti-lélektani kutatások (Ranschburg Pál dr. Pszichológiai Tanulmányok. Kiadja a Magyar Gyermektanulmányi Társaság. Budapest. 1913.)", *Huszadik Század* (1914/1), 821–826.; Továbbá: Dienes, „Objektív lélektan", *Huszadik Század* (1914/1), 324–339.; Dienes, „Az állatok lélektanából", *Nemzeti Nőnevelés* 35/6 (1914. június 1.), 278–283.; Dienes, „A csecsemő megfigyelésének főbb szempontjai és az első gyermekkor lélektana", *A Gyermek* 11/1 (1917), 1–21. (Az 1916. december 4-én, a Magyar Gyermektanulmányi Társaság nyilvános értekezletén tartott előadás írott változata); valamint egy szakkönyv fordítása: Alfred Binet, *Az iskolásgyermek lélektana* (Budapest: Eggenberger bizománya, 1916.). Utóbbi könyvből Mirkovszky kéziratos jegyzetet készített 1919-ben. Ld. Vászonkötésű szürke füzet etikettel: „Mirkovszky Mária I. Tarcali utca 12. sz.". OSZMI TA MMHGY, 2023.4.4.; Dienes elméleti pszichológiai tevékenységével kapcsolatban lásd még: Pléh Csaba, „A pszichológus Dienes Valéria", *Pszichológia* 7/3 (1987), 431–433.; Pléh Csaba, „Dienes Valéria és a modern pszichológia Bergson-alapú megújítása", *Kellék* 60 (2018), 127–135.; Pléh Csaba, „A katolikus hagyomány a magyar pszichológia korai szakaszában: Harkai, Dienes, Schütz", *Mentálhigiéné és Pszichoszomatika* 6/1 (2005), 5–16.

238 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 74.

239 U. o., 74.

240 [sz. n.], „A Magyar Gyermektanulmányi Társaság uj tagjainak névsora", *A Gyermek* 8/5 (1914), 399.

241 [sz. n.], „Az uj tisztviselők és választmányi tagok névsora", *A Gyermek* 9/3 (1915), 215.

242 Az előadásra 1916. december 4-én került sor, de tanulmányként is megjelent. Ld. Dienes Valéria, „A csecsemő megfigyelésének főbb szempontjai és az első gyermekkor lélektana", *A Gyermek* 11/1 (1917), 1–21.

243 [sz. n.], „Anyák lélektani képzése – a gyermekért", *Világ* 8/253 (1917. október 12.), 10.

244 „Mirkovszky Mária 1917" feliratú, szürke mintás borítójú zeneesztétika jegyzetfüzet, OSZMI TA, MMHGY, 5. doboz, 2023.4.4.1-7, 37r–v.

által pedagógusoknak szervezett „Gyermektanulmányi továbbképző tanfolyam" 1919-es előadásainak órarendje volt, amelyről Mirkovszky kétségkívül Dienes révén szerezhetett tudomást. A tanfolyam tantárgyai között szerepelt például „A gyermeklélek fejlődéstana" Nagy László, „Általános lélektan" és „Szeminárium a gyermeknyelv fejlődéséről, a játékról" Dienes, „A szociális világrend etikája" Balázs Béla előadásában, valamint a „Pszichológiai alapon álló didaktika", amelyet a tanfolyam szervezője, Domokos Lászlóné tanított.[245]

A pszichológiai alapra támaszkodó pedagógia később mind Dienes, mind Mirkovszky munkásságának fontos részét képezte. Mirkovszky 1948-ban készített önéletrajzában fontosnak tartotta megjegyezni, hogy „pszichológiai alapon álló"[246] mozdulatképzéssel foglalkozott, míg Dienes az 1930-as években készített és fennmaradt lélektani és pedagógiai jegyzeteiben adta számos példáját a gyermektanulmányozáshoz való szoros kötődésének.[247] Visszaemlékezésében meg is fogalmazta, hogy ezt a tudást és szemléletmódot adta tovább 1928-tól tanárképzős növendékeinek.[248]

Dienes fent vázolt egyesületi munkája és ebből következő kapcsolati hálója már 1917-ben, az Orchesztikai Iskola nyilvános bemutatkozásának évében is fontos tényezőnek bizonyult.

Domokos Lászlóné Löllbach Emma 1915-től vezette a legmodernebb pszichológiai, pedagógiai kutatások eredményei alapján, Nagy Lászlóval együtt kidolgozott tantervet követő budai Uj Iskolát – Dienes későbbi munkahelyét.[249] Emellett a Gyermektanulmányi Társaság által kiadott *A Gyermek* című folyóirat szerkesztőbizottságában is közreműködött, ahol 1917 júliusában, Gröber Vilma (1915-től az Uj Iskola tanára)[250] neve alatt jelent meg az Orchesztikai Iskola Uránia Színházban tartott nyilvános bemutatkozásáról szóló egyik fontos beszámoló. A szöveg valamivel bővebb változata Mirkovszky hagyatékában és kézírásával maradt fenn, stílusából úgy tűnik, hogy maga Mirkovszky és nem Dienes írhatta. Ezt a szöveget vehette át Gröber, aki néhol rövidített rajta, valamint utolsó (a kéziratban nem szereplő) mondatával elhelyezte az orchesztikát a gyermektanulmány folyóiratában: „Lelkes örömmel üdvözöljük ezt a gyönyörű új törekvést, mely a modern pedagógiában meg kell, hogy találja az őt megillető fontos helyet."[251]

A Mirkovszky-Gröber cikkben a „gimnasztikát, táncot és pantomimikát (taglejtést) egyesítő antik mozdulat-művészet"-ként jellemzett új jelenséget, a nyilvános színpadi előadás után, 1917. június 11-én Dienes a Zeneakadémián is bemutatta, ahol a Feministák Egyesülete meghívására elméleti előadást és a növendékek (Mirkovszky, Révész Ilona, Messinger Lili, Messinger Margit, Kulcsár Flóra,

245 Az nem bizonyos, mennyi valósult meg ezekből az előadásokból, ugyanis a továbbképzést Domokos Lászlóné a Tanácsköztársaság idején szervezte meg. Az órarendet ld. Kemsier Irma, „Változások az Uj Iskolában", *A Gyermek* 13/[szám n.] (1919), 63–66.

246 [Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária okleveles ének, torna [...]" gépelt önéletrajz, [1948], OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4, 1v.

247 Dienes Valéria, „Lélektan-jegyzet", és „Pedagógiai-jegyzet" in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 371–432, 433–456.

248 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 74.

249 Nemes Lipót, „Az »Uj Iskola« s egyéb gyermektanulmányi intézmények." in Nemes Lipót – Ballai Károly, *Beszámoló a Magyar Gyermektanulmányi Társaság X. (1915) egyesületi évéről* (Budapest: Fritz Ármin, 1916, melléklet a „A Gyermek" 1916. évi 5–6. számához), 7–9.

250 U. o., 8.

251 Gröber Vilma, „Orchesztikai előadás", *A Gyermek* 11/7 (1917), 388.

Schönwald Ella, Virág T.) közreműködésével bemutatót tartottak.[252] „Az emberiség jobb jövőjeért [sic] folytatott küzdelmében a *Feministák Egyesülete* programmjába [sic] tartozik a test megszabadítása mind a célszerűtlen mozgás béklyóitól."[253] A *Világ* híradása szerint „e törekvés szolgálatában"[254] állt Dienes előadása. Érthető módon, maga Dienes is igyekezett kidomborítani az iskola társadalmi jelentőségét. Így fogalmazott kéziratban fennmaradt bevezető előadásában:

> Talán sokan azt gondolják, miért foglalkozunk most szórakoztató mozgásokkal e komoly időkben? Ez nem arra való. Ma dolgozni kell. És mi azt mondjuk, soha időszerűbb nem volt az amit mi akarunk tenni. Talán sohase léptünk volna vele a nyilvánosság elé, ha nem éreznők, hogy **most**, épen most kötelességünk ezt világgá bocsátani. Sohasem volt nagyobb szükségünk egészségre, erőre, bátorságra, bátor bízásra, messze jövők felé törő izmos munkára, mint ma; – és amit itt ma önök látni és hallani fognak, az elsősorban ezt a munkát szolgálja. És az erőnek s egészségnek van egy csodálatos ráadása: a szépség. A szépség szimptóma. [...] Miért a feministák egyesületében mondom el? Mert senki annyit nem tett a mai testi lelki erőnket, és testi-lelki szépségünket megrongáló világban a **mentés** munkája terén, mint a Feministák. És ez az én mai beszélésem is mentéshez tartozik.[255] [Kiemelések az eredetiben.]

*A Nő. Feminista Folyóirat*ban az előadás után bő egy hónappal jelent meg egy rövid beszámoló, amely lelkesen üdvözölte Dienes új iskoláját: „magas színvonalú, komoly célú művészi rendszer kiépítéséről van szó, amelytől a jövő nemzedék testi fejlődésének előmozdítása és életének szépségben gazdagítása terén nagy eredményeket remélhetünk."[256]

Még fontosabb azonban, hogy az egyesületi lapban mind szeptemberben, mind októberben megjelent az iskola hirdetése is (lásd a 6. képet), amelyből azt is megtudjuk, hogy az Orcheszetikai Iskolába eleinte a Feministák Egyesületében lehetett beiratkozni.[257]

252 Műsorlap, MOHA MGY, mmh-p-00002_21-22

253 [sz. n.], „Az emberi test művészi fejlesztése", Világ 8/138 (1917. május 31.), 14.

254 U. o., 14.

255 [Dienes Valéria], „Bevezetés. Talán sokan azt gondolják […], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 1r.

256 [sz. n.], „Dr. Dienes Valéria előadása", 4/7 (1917. július 15.) 117.

257 Az Orchesztikai Iskola és vezetői más női egyesületekkel is kapcsolatban álltak. 1936-ban Schuler Dezső statisztikai műve szerint Budapesten kilencvenöt női egyesület működött, amelyeket a szerző nőmozgalmi, szociális, kulturális, népművelő, hivatásbeli, érdekvédelmi és általános szociális tevékenységük szerint kategorizált. Ld. Schuler, *Hatósági és társadalmi embervédelem Budapesten*, 66–67. oldalak közti pótlap.; Az 1930-as években az iskola lazább kapcsolatban állt a Tormay Cécile által 1919-ben létrehozott jobboldali, konzervatív Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetségével (MANSZ, lásd: Czeferner, „Túlélési stratégiák, alkalmazkodás, nemzetközi beágyazottság. A Feministák Egyesülete két világháború közötti történetének kutatási lehetőségei", 114.; Meghívó és műsorlap, 1931. május 12. OSZMI TA MMHGY, 2023.7.1.) és az 1927-ben alapított Dolgozó Nők Szövetségével, a Soroptimista Clubbal és az Önálló Hivatásban Dolgozó Nők Egyesületeinek és Clubjainak Szövetségével is. Ld. Mirkovszky telefonregisztere, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.9. a.; Gépelt meghívó [é. n.], és nyomtatott meghívó a Budapesti Soroptimista Club Garden-party-jára [é. n.], OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.3.; [sz. n.], „Táncbemutató A Dolgozó Nők Clubjában" *Esti Kurir* 11/286 (1933. december 17.), 8., valamint ugyanerről datálatlan gépelt meghívó, OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.3. Arról, hogy az 1926-ban újjáalakult Egyetemet és Főiskolát Végzett Magyar Nők Egyesületének Dienes tagja volt-e, nem áll rendelkezésemre adat, maga Dienes nem említi a visszaemlékezéseiben.

I.2.6. kép: Az Orchesztikai Iskola hirdetménye a Feminista Egyesület lapjában[258]

Jelen fejezet szempontjából azonban a legfontosabb adatot a hirdetés egy másik részlete adja: „A rátermetteknek művész-pálya.” – áll a nőoktatással és pályaválasztással annyit foglalkozó egyesület

258 [Dienes Valéria], „Taníttassuk gyermekeinket...”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/9 (1917. szeptember 15.), 151; valamint [Dienes Valéria], „Taníttassuk gyermekeinket...”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/10 (1917. október 15.), 167.

lapjában. Elképzelhető-e, hogy az olvasók és a sikeres színpadi bemutatók nézői, nem csak egy új, mozdulatművészeti stílus, hanem egy új női foglalkozás születésének is tanúi voltak?

Mirkovszky számára már az 1920 körüli években megélhetési forrást jelenthetett az Orchesztikai Iskola, a tanítás, színpadi fellépés, majd 1920-tól, Dienes emigrációja alatt az iskola vezetése. Mint 1948-as önéletrajzában fogalmaz: „[...] mozdulatművészeti tanulmányaiban olyan sikereket ér el mint pedagógus és mint művész, hogy e pályára lép."[259] Dienes ezzel szemben – sokoldalú tevékenysége és házassága miatt – az orchesztikára eleinte valószínűleg nem mint önálló pályára, hanem mint elméleti és alkotómunkásságának egy ágára tekinthetett.

Dienes nő-ideálja házastársának műveltsége és jogai tekintetében egyenrangú társa, gyermekeinek pszichológiai és pedagógiai tudással felvértezett nevelője, a családi és társadalmi boldogságért otthon és a közéletben egyaránt fáradhatatlanul tevékenykedő asszony. Dienes ennek az eszménynek maga is igyekezett megfelelni. „A jövő asszonyát, az eljövendő, ma még utópisztikus boldog idők női ideálját, mi úgy képzeljük el és olyannak, mint amilyen maga az előadó."[260] – írta a *Pápai Hírlap* tudósítója, aki egy a Feministák Egyesületének szervezésében Pápán tartott Dienes-előadásról számolt be 1918-ban.

1919-ben, alig két évvel az Orchesztikai Iskola első nyilvános fellépése után Dienes férje, és Pál férfi testvérei részt vettek az őszirózsás forradalomban, majd Pál a Tanácsköztársaság alatt a Tudományegyetem politikai megbízottjaként működött, ezért a fehérterror kezdetekor el kellett menekülnie.[261] Vincze Gabriella szerint a Tanácsköztársaság ideje alatt Dienes Valéria kidolgozott egy tervezetet a női testnevelés megreformálására, azonban sajnos nem hivatkozik, és a tervezetről nincs további adatunk.[262] Mirkovszky mindössze annyit jegyez meg, hogy reménykedtek benne, hogy a női testnevelést az orchesztika felhasználásával lehetne megújítani, de erre a körülmények miatt nem került sor.[263]

Valéria két kisfiukkal valószínűleg 1920 augusztusában követte férjét Bécsbe.[264] Rövidesen azonban Pál, aki még Pesten való bujkálása alatt megismerkedett Chylinski Sárival – Dienes fiatal tanítványával, Mirkovszky barátnőjével –, a kedvéért elhagyta feleségét.[265] Valéria az öt éves Gedeonnal

259 [Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária (Detre Diettman Szilárdné, elvált.) [...]" gépelt önéletrajz, 1948. október 15., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4, 1r.

260 D. Sz., „Dr. Dienes Valéria előadása", *Pápai Hírlap* 15/16 (1918. április 20.), 2.

261 Nagy (szerk.), *Magyar Tudóslexikon A-tól Zs-ig*, 249.

262 Vincze Gabriella, „»A tánc az ember testbeszéde« Dienes Valéria mozdulatművész és táncfilozófus iskolája", *Enigma* 20/76 (2013), 68–72, ide: 69. (A címben szereplő idézet helyesen: „A tánc az embertest beszéde", ld. a szöveg közreadását in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 169–190.)

263 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", mmh-d-00012_2-a-10 [9. lap, az oldalszámozás „2." oldallal kezdődik és a 8.-on abbamarad].

264 Dienes úgy emlékezett, hogy 1920 szeptemberében érkezett Bécsbe. Lásd: Dienes Valéria, „Emigráció és migráció (1920-1929)" in *Az orkesztika iskola története képekben* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2005), 53.; Boreczky és Fenyves ugyanakkor elképzelhetőnek tartják, hogy Dienes már augusztusban emigrált. Lásd: Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola", 124. Ezt erősíti meg a következő dokumentum: Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., Budapest, OSZK Kézirattár, Fond 223, 60-as doboz, 1.

265 Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola", 125.

és három éves Zoltánnal hasonló élethelyzetben találta magát, mint Benczelits Erzsébet húsz évvel korábban.[266]

A Neumann Hilda[267] vezette grinzingi Montessori iskolában – Kinderheimben – kapott állást, ahol saját orchesztikai rendszere alapján foglalkozhatott három, négy, öt éves tanítványaival,[268] így a gyermektanulmányozással való megismerkedése óta Dienesnek is oly fontos reformpedagógia és az orchesztika találkozása megélhetési forrássá vált számára.

I.2.7. kép: Dienes Valéria grinzingi orchesztikai tanítványai[269]

Bécsi tartózkodása alatt sűrű levelezéssel segítette a budapesti iskola irányítását is, azonban az anyaság, a megélhetésért való küzdelem és az alkotói ambíciói közti konfliktus – úgy tűnik, most először – egyre súlyosabb teherré vált számára:

266 Valéria a válás után is a Dienes nevet használta. Besnyő Béla budapesti ügyvéd 1906-tól tartott nőjogi eladásokat a Feministák Egyesülete szervezésében. (Lásd [sz. n.], „A magyar nő jogi állása”, *Budapesti Hírlap* 26/292 (1906. október 24.), 15.) 1907-ben megjelent cikkében megállapítja, hogy a férj vétkessége miatt történt válás után a nőnek joga van férje vezetéknevét használni, ellenkező esetben azonban ettől eltiltják. Lásd: Besnyő Béla, „Az asszony neve”, *A Nő és a Társadalom* 1/2 (1907. február), 24–26.

267 Neumann Hilda szintén a Gyermektanulmányi Társaság tagja volt, óvónőként működött Budapesten, publikált *A Gyermek*ben, majd 1919-ben a közoktatásügyi népbiztosság osztályvezetője volt, a Tanácsköztársaság bukása után Bécsbe emigrált. Lásd: Neumann Hilda, „Amikor a kicsinyek iskolába készülnek”, *A Gyermek* 9/4 (1915), 273–277.; Neumann Hilda, „Kapcsolat az óvoda és iskola között”, *A Gyermek* 10/7–8 (1916), 435–438.; [sz. n.], „Az óvónők szervezkedése az új világrendben. Jegyzőkönyv”, *Kisdednevelés* 48/5 (1919. május 1.), 135.; Elképzelhető, hogy Dienessel a Gyermektanulmányi Társaság révén már az 1910-es évek közepétől ismerték egymást.

268 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 67–68; Dienes, „Emigráció és migráció (1920–1929)”, 53–54.

269 Ismeretlen fényképész képe a grinzingi Kinderheim egy orchesztikát gyakorló csoportjáról, 1921 körül, MOHA MGY, dvh-f-00300.

> Kis fiaimnak a mamikát, Pálnak a gyerekeket, nektek magamat hogyan adhatom oda egyszerre? Valahol valaminek szakadni kell és mindenhol fájni fog, ha bárhol is szakad. [...] Csókollak benneteket. Mi lesz az évzáró előadással vagy előadásokkal?[270]

Májusi levelében így írt Mirkovszkynak és a munkáját segítő Detre Szilárdnak:

> Nem hiszem én azt gyermekeim, hogy nálunk a viszonyok úgy alakulnának, hogy én hazamehessek. És kitenni magamat semmi kockázatnak nem szabad még ideiglenes baleseteknek sem, mert az én most megrendszabályozott idegzetem azért többé nem normális idegzet. [...] **A gyerekeknek pedig szüksége van rám, és legelőször és minden föltétel nélkül az ő mamájuk vagyok. Én tudom, talán csak én tudom, mit tehetnék most az orchesztikáért, ha otthon volnék**, mert nagyon sokkal előbbre vagyok, mint voltam. De – a folytatását majd szóval mondjátok és majd szóval mondom. Ölellek benneteket. V.[271] [Kiemelés: F. J.]

Dienes Bécsből Raymond Duncan nizzai kolóniájába költözött két kisfiával, ahol a közös kézműves munka, főzés és gyermeknevelés töltötte ki a napjait, szellemi munkára és egyéni kreativitásra itt azonban nem nyílt tér.[272] Pár hónap múltán a kolóniával együtt átköltöztek egy párizsi villába a Rue de Colisée-n.[273] Dienes 1922 őszén[274] vonatra ült és Gedeonnal és Zoltánnal hazatért Magyarországra, ahol egy ideig Pápán, édesanyjánál éltek.[275] Domokosné meghívása – fent említett Uj Iskolájába – jelentette számára a megoldást nehéz élethelyzetében. Bár több állásajánlatot kapott, az általa nagyrabecsült régi kolléga ajánlatát fogadta el.[276] 1923 szeptemberétől Dienes régi ismerőse haladó szellemű iskolájában testnevelés gyanánt taníthatta saját orchesztikai rendszerét, így a bécsi Montessori iskolához hasonlóan – még ha kevéssé konvencionális – de intézményes, stabilitást adó keretek között folytathatta munkáját.[277] Szabó Ferenc interjújában arra a kérdésre, hogy vallásos megtérése miatt szakadt-e meg kapcsolata Jászi Oszkárral, Szabó Ervinnel és körükkel, Dienes így válaszolt: „Azzal kellett foglalkoznom, amiből eltartom a két gyermekemet, ez lett akkor az életfeladat."[278] Az emigrációt megelőző – Jászihoz, Szabóhoz is kötődő – ismeretterjesztő, írói, előadói munka így érthetően háttérbe szorult.

Dienes már az Orchesztikai Iskola működésének kezdetén szerette volna, ha mozdulatrendszere testnevelési módszerként beépülne az intézményes oktatásba. Erre utal Mirkovszky visszaemlékezése: „Aztán meghívtuk a pedagógusoknak a fő emberét, hogy az iskolában fogjuk tanítani, de eszük ágában sem volt, hogy ilyet csináljanak..."[279] A nyilvánvaló szabadságot, függetlenséget jelentő magánvállalkozás megélhetési forrásnak túl bizonytalan volt, ennek következményei azonban teljes

270 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécsből, 1921. április 18., MOHA MGY, dvh-d-00011, 19–20 [ceruzás számozás].
271 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécsből, 1921. május 28., MOHA MGY, dvh-d-00013, 32 [ceruzás számozás].
272 Dienes, „Emigráció és migráció (1920–1929)", 58–62.
273 Dienes Valéria, „Fejezetek az orchesztika történetéből. Emigráció és migráció", *Táncművészeti Értesítő* (1971/2), 61–79, ide: 68.
274 [Dienes Gedeon], „Dienes Valéria életének és munkásságának kronológiája (22 éves korától)", gépirat, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223, 34-es doboz, 4.
275 Dienes, „Emigráció és migráció (1920–1929)", 70.
276 U. o., 70.
277 Az Új Iskolában kezdettől reform-testnevelés zajlott, az első két évben például (a későbbi Madzsar Alice vezette mozdulatművészeti iskolának is alapját képező) Bess Mensendieck által kialakított módszer alapján. Ld. Domokos Lászlóné, „Az Uj Iskola első két éve", *A Gyermek* 11/7 (1917), 299.
278 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 147.
279 Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 105.

súlyukkal csak válása után nehezedtek Dienesre. A bécsi Montessori iskolában szerzett kényszerű, mégis örömteli tapasztalatok pedig megerősíthették benne az igényt az intézményi háttér iránt. A jelen dolgozat tárgyán már kívül eső időszakban, az Új Iskola mellett Dienes tanítványai unszolására újra elindította saját tanfolyamát, emellett Dienes egy további felkérésnek eleget téve 1924-től a Notre Dame de Sion Római Katholikus Leánygimnáziumban is orchesztikával váltotta ki a testnevelés oktatását.[280] Később a budapesti Ranolder-Intézeti „Klára" Római Katholikus Ipari Leányközépiskolában is tanított orchesztikát.[281] (Ez utóbbi felkérések hátterében ott lehetett az 1921. évi LIII. törvénycikk is, amely kötelezővé tette a rendszeres testnevelést a lányok számára is, a középfokú oktatás befejezéséig.)[282]

Az első alfejezet élén szereplő mottó egy 1922-ben, a *Magyar Lányok* című folyóiratban megjelent, pályaválasztással foglalkozó cikk részlete. A szerző, Benedek Rózsi, a torna-, mozdulatművészet- és tánctanítást keresett és egyre népszerűbb szakmákként írja le, melyek hasznos elfoglaltságot és biztos keresetet jelenthetnek a nők számára. Négy iskolát mutat be olvasóinak, ahol tanári képesítést lehet szerezni, az első éppen az a Nemzeti Tornacsarnokban tartott egyéves tornatanári tanfolyam, amit Mirkovszky is elvégzett, 1915-ben. A szerző azonban érzékelhető lelkesedéssel ismerteti az újabb irányzatokat, amelyek a tornát zenével, tánccal egyesítve átfogóbb fejlesztő hatással bírnak. A Dienes alapította, a cikk megjelenésekor Mirkovszky által vezetett Orchesztikai Iskolát, valamint a Szentpál Olga vezette Jacques-Dalcroze módszerét követő iskolát mutatja be olvasóinak. Végül a Róka Pál irányítása alatt álló táncmesterképzőt is megemlíti.[283] Ha a biztos megélhetés megteremtése mozdulatművész-tanárként jelentett is kihívást, annak önálló pályaként való megjelenése a sajtóban figyelemre méltó.

Detre Katalin szerint – aki a német és magyar mozdulatművészeti iskolák professzionalizációjáról írt tanulmányt – a ritmikus gimnasztikai és mozdulatművészeti iskolákban a tanárok és növendékek között úgy a Német Császárságban, mint Magyarországon megfigyelhető volt a nők magas, 80%-ot meghaladó aránya. Az iskolák alapítói többnyire polgári származású, művelt, nyitott, sokszor az életreform mozgalmakkal is kapcsolatban álló réteghez tartoztak, akik a megélhetés mellett kreativitásuk kibontakoztatására is törekedtek.[284] Mivel a testnevelés, sport a nők életében új jelenség volt a századfordulón, és a legtöbb hagyományos sporttal kapcsolatos intézményben a nők csak lassan tudtak maguknak teret hódítani, a mozdulatművészet nők dominálta magán-iskolái „új és önálló piaci szegmensként"[285] tudtak érvényesülni.

A mozdulatművészeti pálya – mint új, női foglalkozás – az államilag elismert mozdulatművész-tanári oklevél kiadására jogosító képzés létrejöttével ért révbe. Ehhez azonban a többek között Dienes, Szentpál, Madzsar és mások alapította mozdulatművészeti iskoláknak 1928-ban létre kellett hozniuk a Mozdulatkultúra Egyesületet, gróf Zichy Géza Lipót elnökletével, melynek segítségével egységesen

280 Dienes Valéria, „Emigráció és migráció", *Táncművészeti Dokumentumok* (1970), 2.
281 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 73.
282 Detre, „A piac szerepe a magyar és a német mozdulatművészet professzionalizációjában", 86.
283 Benedek, „Pályaválasztás IV. Torna és tánc", 310–311.
284 Detre, „A piac szerepe a magyar és a német mozdulatművészet professzionalizációjában", 78, 85.
285 U. o., 87., 90.

tudtak fellépni a Testnevelési Főiskolába való beolvasztás, és az iskolák más, adminisztratív ellehetetlenítése érdekében tervezett intézkedések ellen. Az összefogás eredményeképpen létrejött Magyar Országos Mozgásművészeti Tanítóképző Tanfolyam, amely 1929-től az Országos Táncmesterképző Tanfolyam részeként működött, már államilag elismert oklevelet adott.[286]1929–1945 között Dienes mint társelnök segítette az egyesület munkáját.[287]

1931-ben Dienes a Gyakorlati Nőképző prospektusában így ajánlotta a pályát az önálló kenyérkeresetre szoruló, vagy az iránt érdeklődő lányoknak: *„A mai ifjúság nevelésében a mozdulatművészeti képzés ép oly fontos tényező, mint pl. a nyelvek, a zene, a képzőművészet oktatása.* Ezért a mozdulatművészeti *életpályára* vállalkozók mind nagyobb és nagyobb érdeklődés-szférára és közönségre tarthatnak számot."[288]

Maga Dienes és Mirkovszky számára a mozdulatművész-tanári pálya egészen 1944-ig jelentett sok küzdelemmel és munkával, de mégis sok örömmel járó megélhetést. Ahogy Mirkovszky visszaemlékezésében olvashatjuk: „Én elmondhatom, hogy 1920 óta csak evvel foglalkozom, közben egy-két oklevelet is szereztem, tornatanárit, meg énektanárit, meg mindenféle mozdulatművészeti vizsgákat is végigvittem, hát szóval így. Nagyon élveztem ezt az egészet és nagyon örülök, hogy meg tudtam csinálni."[289]

I. 3. a) Az Orchesztikai Iskola vázlatos története

> Csendesítő félálmából kinyitotta szemét a *matematika*, felsóhajtott az otthagyott *zene* és elővette éppen szükséges gondolatanyagát a *filozófia*; és hárman együtt meg akarták érteni a mozdulatot. És a *Châtelet*ben preludált a negyedik szerelmem, az *orkesztika*. Nagyon megizmosodott, térben és időben kitárult, mert három hatalmas munkatársa volt, amelyek az ő igényei szerint kezdték benne tovább élni magukat és az orkesztika életének eleven tényezőivé lettek. Negyedik nagy szerelmem volt, egészen elsöpört és bennem mindent elsodort. Az orkesztikából rendszer lett és iskola lett és művészet lett, s testnevelésül bevonult az iskolákba […][290]

Dienes a párizsi *Châtelet* színházban a 20. század egyik legmeghatározóbb táncosát, Isadora Duncant látta fellépni, s ennek az élménynek a hatására kezdett érdeklődni a mozdulat művészete, a tánc iránt. Némely források szerint erre 1912-ben került sor,[291] egy visszaemlékezése szerint már 1910-ben és 1911-ben,[292] két másik szerint 1908–1909-ben látta Duncant.[293] Egy harmadik forrás – szintén egy

286 U. o., 88–89.
287 Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában,* 60.
288 Dienes Valéria, „A mozdulatművészet" in [sz. n.], *Gyakorlati Nőképző. Tájékoztató. A Bulyovszky-utcai Leánynevelő Intézet és Internátus XXV éves jubileuma alkalmából* (Budapest: Dr. Förstner Gyuláné igazgató, 1931), 10. (Kiemelés az eredetiben.)
289 [Mirkovszky – Bognár – Tatai], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával" in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 122.
290 Szabó (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról*, 73.
291 Dienes Valéria, *Orkesztika – mozdulatrendszer* (Budapest: Planétás, [1996]), Dienes Gedeon által összeállított, válogatott kronológia, 138.
292 [Dienes Valéria], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…" kezdetű gépirat, [dátum nélkül, vlsz. 1960 után], OSZK Kézirattár, fond 223, 34-es doboz, 2, 4.
293 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 2.; Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 92.

visszaemlékezés – szerint Dienes már 1902-ben, Budapesten látta a táncost, amikor tanulmányai mellett a Pulszky család magántanítónőjeként dolgozott.[294] Megint más adatok szerint volt ugyan jegye a budapesti előadásra, de nem ment el.[295] Az utóbbit erősíti meg Dienes egy további írása, amely szerint őt akkor kizárólag a matematika érdekelte, így nem engedett Pulszkyné kérésének, és nem vitte el lányát a Gólyavárban tartott előadásra.[296] Azt eldönteni, melyik forrás a legpontosabb, lehetetlen, de azt gondolom, nem is feltétlenül szükséges. Ha Dienes látta is 1902-ben Duncant, akkor valószínűleg nem volt rá különösebb hatással, ugyanis nem maradt fenn ezzel kapcsolatos beszámolója. A párizsi előadásokról azonban több mint elismeréssel emlékezett:

> [...] láttuk Pállal Izadórát [sic] a Chateletben és úgy el voltunk ragadtatva tőle, hogy az előadásról kijőve, a többi kijövővel együtt mi is odaálltunk a következő előadásra szóló jegy megvételére. Milyen üdülés volt ez! Végre nem bottá merevített lábakkal hüvelykujjonjárás [sic], végre nem számozható pózok és vonalak játéka, hanem egy igazi, természetes friss emberi test, aki a maga meztelenségével tiszta emberi örömöt, bánatot, gyermeki játékszerűséget és végre, végre nem örökösen szexust ad mozdulataiban. Ez az emlékezés hamarosan elvitt a Rue des Ursulines-be [...][297]

Isadora Duncan tánca tehát meghatározónak bizonyult, és az élmény arra indította Dienest, hogy párizsi tanulmányainak utolsó évében, 1912 telén–tavaszán Raymond Duncan tanítványaként a Rue des Ursulines-en található kolóniában gyakorolja az Isadora táncának is alapját képező görög gimnasztikát.[298]

> Raymond nagyon egyszerűen fogta fel a dolgot. Maga szőtte szép rojtos kitonában [sic] és vállára lógó hosszú hajával befutott az üres nézőtérre, ahol sorban álltunk és valamilyen mozdulatsorral végigsuhant a téren. Ez volt a minta. Le kellett másolni. Mindenki csinálta, aki tudta. Raymond néha törődött vele, néha nem. […] Én minden alkalommal eljártam ezekre a gyakorlatokra és elmentem akkor is, mikor „elméletet" adott. Olyankor a páholyok tele voltak érdeklődőkkel, a párizsi szellemi élet minden ágából. […] Körülbelül 3–4 hónapig tartott ez az autodidakta mozdulattanulás. Beleesett ebbe az időbe egy Elektra előadás a Trocadero-ban, ahol Raymond […] felesége, a szép Penelope volt Elektra és ahol először láttam a vázák rajzai szerint alakított mozdulatkórusokat, és először láttam a felvonásközökben R. Duncan „lírai táncait" is, amelyek a következő felvonás érzelmi tónusát akarták kifejezni. Elektra nekem nagyon tetszett, de a lírai táncokat mozdulatszegényeknek, túl egyformáknak éreztem. Nincsen róluk olyan elragadtatás-emlékem, mint előző évben volt Izadoráról [sic].[299]

Az idézet több fontos, e fejezet és későbbi fejezetek során részletesebben is kifejtendő pontra rávilágít. Raymond Duncan inspiráló, de a visszaemlékezés alapján rendszertani és módszertani szempontból hevenyészettnek mondható órái és „mozdulatszegény" szólói mindössze kiindulási pontként szolgálhattak Dienes számára, tehát nem kész stílust és rendszert vett át tőle.[300] Dienes ugyanakkor

294 Ez a szöveg Vincze Gabriella állítása szerint Dienes menye, Dienes Maya tulajdonában volt, pillanatnyi hollétéről nem tudok. Lásd: Vincze Gabriella, „Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében", *Ars Hungarica* (Mozdulatművészeti tematikus szám) 40/1 (2014), 19–43, ide: 24.

295 Dienes Gedeon adata, lásd: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában,* 49.

296 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 3.

297 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 2.

298 „Raymond […] a gimnasztikán kívül tanított, illetve taníttatott kézi szövést, fazekasmesterséget, ógörög skálájú énekeket, szandálkészítést, kitonszabást, görög nyelvet és mozdulatkultúrája csupán kiegészítő része volt annak az életművészetnek, amelyet a maga és környezete számára megvalósítani akart." Lásd: Dienes Valéria, „Egészen röviden", gépiratos visszaemlékezés, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223., 34-es doboz, 1.

299 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 2–3.

300 Egyik visszaemlékezésében pontokba szedi, milyen elméleti és gyakorlati elemeket hozott haza Raymond Duncan óráiról. Lásd: [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 18–21.

koreográfiái egy bizonyos csoportja számára adoptálta a „lírai tánc” elnevezést. Amikor 1912-ben Budapestre hazatérve folytatta a gyakorlást, és ismerőseinek is tanítani kezdte az ekkor még spártai vagy görög tornának nevezett mozdulatokat,[301] a matematikus-filozófusban felmerült az igény, hogy rendszert teremtsen az egyre bővülő mozdulatkincsből.[302] Elméleti előadásaival továbbá Raymond Duncan önkéntelenül is mintát nyújtott Dienesnek, aki mesteréhez hasonlóan érzékelhette, hogy az új és a külvilág számára szokatlan mozdulatokat, sőt Dienes esetében idővel mozdulatrendszert nem elég színpadi előadásokban megmutatni, hanem ismertetni is szükséges. Dienes körül-belül 1915-től maga is tartott szemléltetéssel egybekötött előadásokat.

De honnan származhatott az iskola neve?[303] Dienes 1915-ben, „Művészet és testedzés” című, első mozdulatművészeti témájú publikációjában még nem használta az orchesztika kifejezést, 1917 áprilisától, az iskola nyilvános bemutatkozásától kezdve azonban, *orchestica* vagy *orchesztika* néven hivatkozott az új irányzatra.[304] Annak ellenére kitartott az új elnevezés mellett, hogy az nem ritkán félreértéshez vezetett.[305] Nyomtatásban először valószínűleg az 1917/18-as évkönyvben ismertette: „Az orchesztika mozdulat-művészet, az emberi mozdulatok művészete. Neve az orcheomai* = mozgok görög szóból származik […] *Orcheomai = mozgok, orchestra = tánchely, orchestika = mozdulat-művészet, orchestés = mozdulatművész, orchema = mozdulatköltemény.”[306] Az elnevezés eredtére így emlékszik vissza:

> Duncan eredeti anyagán már messze túlmentünk, bizonyos pontokon (ritmika) elvileg is, ezen kívül annyira személytelennek éreztem ezt a (még mindig születőben lévő) anyagot és annyira objektívnak láttam a benne megnyilatkozó és ígérkező mozdulattörvényeket, hogy nem is tudtam volna nevemről elnevezni (bár eleinte latolgattam a Duncan-Dienes névpárosítást), és ösztönösen valami általános tudománynevet kerestem. Míg ezen gondolkoztam, eszembe jutott egy könyvcím. Egyik párizsi évemben, még a duncani idők előtt, a Panthéon felé menet, a rue Soufflot bal oldalán betértem egy antikváriumba, ahol böngészés közben az egyik címlapon ezt olvastam „Orchestique Grecque” (akkor sem érdeklődésem nem indokolta, sem pénztárcám nem engedte, hogy megvegyem). Most azonban a váratlanul feltoluló emlékkép egyszerre megoldotta a problémát. Azonnal láttam, hogy a tornaanyag neve orchesztika lesz és az iskola neve Orchesztikai Iskola.[307]

A könyv, amelyet Dienes egyszer a kezében tartott, de nem tanulmányozott behatóan, aligha lehet más, mint Maurice Emmanuel „Essai sur l’orchestique grecque, étude de ses mouvements d’après les monuments figurés” című, 1895-ben elkészült disszertációja, amely egy évvel később könyvként is

301 Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”, 208.
302 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 94.
303 Az iskola elnevezéséről az eddigi szakirodalom nem számolt be.
304 ifj. Markos György (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője* ([Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918]), 6.
305 „Az orchestika szó nagyon sok tévedésre adott alkalmat. Mindenki azt hitte, hogy zenekarról van szó és elnevezték orkestrikának (így: K betűvel!), mintha zenekartan lenne.” Lásd: Dienes Gedeon, „Beszélgetés Dienes Valériával”, *Táncművészeti Dokumentumok* (1977), 53–55, ide: 54.; [Dienes], „Orkesztika 1912–1918”, 42.
306 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 3.
307 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918”, 42–43.; Elképzelhető, hogy Dienes már korábban, tanulmányai vagy korai pedagógiai munkája során találkozott az orchesztika kifejezéssel: „[…] a leányoknál az orchesztika vagyis táncztanítás sem hiányzott […]”, lásd: Dr. Gyulai Béla, „A lányok nevelése Spártában és Athénében”, *Nemzeti Nőnevelés* 6/5 (1885. május 1.), 360–367. Erre azonban semmilyen adat nem utal.; Egy ceruzával 1919-re datált, tehát az iskola elnevezése utáni, Dienes Pál kezétől származó jegyzetlapon szerepel Hieronymus Mercurialis *De arte gymnastica* c. munkájának angol nyelvű jegyzete, amelyben szintén szerepel az orchestica szó. Lásd: Dienes Pál, „Görög táncfajták” kezdetű kéziratos jegyzet, MOHA MGY, jelzet nélkül, 5v.; Mercurialis eredeti könyvében az orchestica kifejezést lásd: Hieronymus Mercurialis, *De arte gymnastica* (Venetiis: apud Iuntas, 1587), 82 f, 240 d.

megjelent.[308] Emmanuel (aki zenetörténészként többek között Olivier Messiaen tanára volt a Conservatoire-ban) disszertációjában képzőművészeti alkotások alapján igyekezett rekonstruálni az ógörög táncot. Több mint ötszáz ábrát (vázarajz-reprodukciókat, rajzokat és egy balett-táncosról készült fényképeket) tartalmazó könyve rendkívüli népszerűségre tett szert az értelmiségi és művész körökben. 1916 előtt német, belga, görög és angol kiadása is megjelent, emellett elmélete népszerűsítésére a *Gazette des Beaux-Arts* és *Ménestrel* című lapokban Emmanuel cikksorozatot is publikált.[309] Lehetetlen tehát, hogy eredményeit az időről időre Párizsban élő Duncan család, vagy az *Egy faun délutánja* koreográfusa, Vaclav Nyizsinszkij ne ismerte volna, akkor is, ha a könyvtől függetlenül maguk is tanulmányozták az ókori műalkotásokat.[310] Ha az ógörög tánc Emmanuel által használt neve meg is felelt Dienesnek, Emmanuel elmélete a legkevésbé sem állt összhangban azzal, amit Dienes Raymond Duncan nyomán kidolgozott. Emmanuel ugyanis úgy gondolta, hogy a görög tánc jogos örököse a klasszikus balett, és kifejezetten elutasította az éppen csak születőben lévő modern táncot, még ha annak képviselői esetenként szintén vázarajzok nyomán alakították is ki pózaikat és mozdulataikat. Isadora Duncan némely fényképét Samuel N. Dorf nagyon hasonlónak találja a könyv egyes ábráihoz, Emmanuel balett melletti elköteleződése miatt azonban ő is érthetőnek találja, hogy a Duncanek nem hivatkoztak rá.[311]

Fontos megjegyezni, hogy Raymond és Isadora Duncan nem csak táncuk Dienesre gyakorolt hatásában tértek el, hanem az ógörög tánchoz, mint forráshoz, illetve a megfelelő zenei kísérethez való viszonyuk is különböző volt. Isadora – bátyjával ellentétben – nem rekonstrukcióra, hanem a görögség ihlette új tánc létrehozására törekedett.[312] Dienes hozzáállása e kérdéshez jobban hasonlított Isadoráéhoz, mint Raymondéhoz: „[Az Orchesztikai Iskola] Nem utánozni vagy másolni kívánja a görögök orchesztikáját, hanem az ő nyomaikon indulva a mai kor kulturális igényeihez idomított modern orchesztikát teremt a mai kor emberének testi-lelki tökéletesítésére."[313] Az Orchesztikai Iskola elnevezésének története így – amellett, hogy az eddig megjelent szakirodalomhoz képest új adat – a korabeli, ógörög tánchoz való viszony árnyaltabb értékeléséhez is fontos adalék.

Valamelyest megismerve Dienes mozdulatművészeti hátterét, kövessük most végig időrendben az általa alapított és vezetett iskola történetét. Mivel a dolgozat tárgya a korai időszak zenei repertoárja, az 1922-t követő éveket csak vázlatosan ismertetem. Ez az áttekintés elsősorban az iskola első és egyetlen évkönyvére,[314] Fenyves Márk és Boreczky Ágnes két tanulmányára, egy Dienes

308 Maurice Emmanuel „Essai sur l'orchestique grecque, étude de ses mouvements d'après les monuments figurés" (thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, 1895).; Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1896).

309 Samuel N. Dorf, *Performing Antiquity. Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890–1930* (New York: Oxford University Press, 2019), 88–89.

310 Dorf, *Performing Antiquity*, 89.

311 Dorf, *Performing Antiquity*, 89–90.

312 Isadora Duncan, „A jövő tánca", (ford. Unger Ilka), *Új Idők* 9/32 (1903. augusztus 2.), 123–125, ide: 125.

313 Markos György (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 3.

314 Orchesztikai Iskola első és utolsó nyomtatott értesítője, vagy évkönyve többek között az iskola korai történetét, céljait, 1917/18-as tanévben szervezett kurzusait, az azokon résztvevő növendékek névsorát tartalmazta. Feltehetőleg a következő pár tanévben is tervezték hasonló kiadvány megjelentetését. Mirkovszky hagyatékában gépirat formájában, Memorandum címmel fennmaradt egy kilenc oldalas dokumentum, amely egyértelműen a következő tanév összefoglalását szolgálta, megjelentetésére azonban ismeretlen okokból nem került sor. Utóbbit lásd: [sz. n.],

Gedeon által összeállított kronológiára, Dienes és Mirkovszky visszaemlékezéseire, valamint a korabeli sajtóra és műsorlapokra támaszkodik, ugyanakkor még a korai időszakkal kapcsolatban sem törekszik és nem is törekedhet teljességre. Az eddig elvégzett kutatás ugyanis, mint Boreczky és Fenyves az iskola szűk első évtizedének történetéről szóló tanulmányukban maguk is megjegyzik, nem teljes.[315] A hagyatéki anyagok részleges feldolgozatlansága, és az eddigi kutatás nem mindig tudományos igényű volta miatt sokévi kutatásra lenne még szükség az iskola teljes, részletes, forrásokon alapuló történetének megírásához, a korábbi pontatlanságok és tévedések kiigazításához. Erre az adott keretek között értelemszerűen nem vállalkozhattam (még ha egyes adatokat igyekszem is pontosítani), így az itt következő oldalak mindössze a zene és orchesztika viszonyával foglalkozó kutatás többé-kevésbé pontos hátteréül szolgálhatnak. Kivételt képez ez alól a Kósa Györggyel való együttműködés, amelyet a számomra hozzáférhető primer források alapján igyekszem részletesebben ismertetni.

A mozdulattanítás családi-baráti körben 1912-ben kezdődött.[316] Az 1. kép hátoldalán az „1912 → Ez volt az orchestika születése”[317] felirat szerepel. A bal szélen valószínűleg Mirkovszky, jobb szélen pedig feltehetőleg Dienes látható, a két középső alakot nem sikerült azonosítani. Ha a datálás helyes, akkor Mirkovszky már 1912 körül tanulhatott görög tornát Dienestől, ha nem is rendszeresen.

I.3.1. kép: A hátoldalán felirat: „1912 → Ez volt az orchestika születése”[318]

„Memorandum”, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

315 Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”, 208, 6. lábjegyzet.

316 Nyáron (valószínűleg 1912 vagy 1913 nyarán), a Debrecenben lakó Dienes családtagok meglátogatása alkalmával együtt gyakorolták a görög tornát Pál húgával, Katóval, valamint Pál öccse, Barna menyasszonyával, Révész Ilonával és nővérével. [Dienes], „Orkesztika 1912–1918”, 32, 70.

317 Az évszám Dienes kézírása lehet, a folytatás azonban nem. Lásd: MOHA MGY, digitális anyag, fotók, dvh-f-00262.

318 Ismeretlen fényképész felvétele, a hátoldalán felirattal: „1912 → Ez volt az orchestika születése”, MOHA–MGY, digitális anyag, fotók, dvh-f-00262.

Az első – a sajtóban még meg sem hirdetett – tanfolyam 1914 őszén indult a Fehérvári útról nyíló Bercsényi utcában található bérelt helyiségben, a korábbi tanítványokkal, valamint Bertalan Vera és Révész Ilona közreműködésével.[319] Mirkovszky és ifjabb Markos György mellett Révész lett az iskola korai időszakának harmadik fontos szólistája. Bertalan és Révész 1912-től tanult Dienesnél,[320] emellett 1914 nyarán Bertalan járt Raymond Duncan óráin is.[321] Dienes 1915-ben, a „Művészet és testedzés" című írásában még Bertalant nevezi meg az iskola vezetőjeként.[322] Minden jel arra mutat, hogy azért, mert tudósként ekkor még nem akarta nyilvánosan vállalni a táncpedagógus és koreográfus szerepet.[323]

„Egy ilyen iskola-szerkesztmény mint ez, valójában teljesen irreális elgondolás volt. Természetes lett volna, hogy ne sikerüljön. Egy-két évi próbálkozás után meg kellett volna szűnnie. De az orkesztika születni akart. A tanítványok szinte suttotó propagandával szaporodtak. Az órákon tanított mozdulatkészlet pedig, mint valami élőlény, elkezdett egyre gyorsabban nőni."[324] – emlékezett Dienes 1969-ben.

1915–1917 között, tehát a tanfolyammal párhuzamosan, a tisztviselőtelepen, Markos Györgyné Máttyus Clotild zongorakíséretével folytatódott a hétvégi gyakorlás. Mirkovszky emlékei szerint Dienes ekkor már második gyermekét, Zoltánt várta, aki 1916-ban született. Dienes improvizációit Markos György és Mirkovszky igyekeztek utánozni, emellett Dienes hétvégente külön is foglalkozott velük, ahogy valószínűleg Révésszel is.[325]

Az *Ujság* beszámolója szerint Budapesten első ízben 1915. április 9-én lehetett hallani a „Raymond Duncan által rekonstruált spártai torná[ról] […]",[326] Dienes elméleti előadását, amelyre a Nőtisztviselők Országos Szövetségének termében került sor, Bertalan Vera és Révész Ilona illusztrálták. Jellemző, hogy az *Ujság*ban az új irányzat ekkor még a „Torna" rovatban szerepelt.[327]

Amint *A Nő és a Társadalom* 1912. szeptemberi számából értesülünk, Bertalan Vera gödöllői lakos is hozzájárult a Nők Választójogi Világszövetségének VII. Kongresszusa költségeihez.[328] Dienes tehát akár már a Feministák Egyesületében is megismerhette. Ugyanakkor Bertalan iparművész-

319 Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek", 210.
320 U. o., 210; Az értesítő szerint Révész volt Dienes első tanítványa, lásd: Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 4.
321 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 4.
322 Dienes Valéria, „Művészet és testedzés", *Magyar Iparművészet* 18/7–8 (1915), 226–228, ide: 237.
323 Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek", 208–211.; Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával", 94.
324 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 34.
325 [Mirkovszky – Bognár – Tatai], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával" in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 101–102.; [sz. n.], „Meghatározó asszonyok Mirkovszky Mária életében" in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 133–134.; Merényi, „Beszélgetés Mirkovszky Máriával", 98.; Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 5.
326 [sz. n.], „Ó-görög torna", *Ujság* 13/99 (1915. április 10.), 16. Az értesítő alapján elképzelhető, hogy már 1914-ben sor került hasonló, illusztrált bemutató-előadásra, ennek azonban a sajtóban nem találtam nyomát. Lásd: Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 4.
327 [sz. n.], „Ó-görög torna", *Ujság* 13/99 (1915. április 10.), 16.
328 Pogány Paula, „A kongresszus költségeihez ujabban hozzájárultak […]", *A Nő és a Társadalom* 6/9 (1912. szeptember 1.), 169.

tanárként Greguss révén is kapcsolatba kerülhetett a születőben lévő orchesztikával.[329] Az a körülmény, hogy gödöllői és iparművész volt, egy további kapcsolat szempontjából is érdekes. Elképzelhető, hogy Dienes az ő révén ismerkedett meg a gödöllői művésztelep egyik tagjával, Undi Mariskával (akinek testvére, Undi Lenke 1917/18-ban szintén járt Dienes iskolájába),[330] valamint szerepe lehetett abban, hogy Dienes 1917-ben nem csak a Svábhegyen, hanem Gödöllőn is tartott nyári tanfolyamot.[331] Arra is van adat, hogy a Greguss otthonában szervezett korai, privát orchesztikai bemutatókat többek között Kriesch Aladár is látta, sőt, Kriesch gödöllői műtermében,[332] valamint Undi Mariskánál is voltak privát előadások.[333]

Révész Ilonáról sajnos jóval kevesebb adat áll rendelkezésre, mint Mirkovszkyról, az mindenesetre tudható, hogy 1914–1916 között az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola növendéke volt, textil szakon.[334] Debrecenben megismert vőlegénye, Dienes Barna (Dienes Pál legfiatalabb öccse) révén ismerkedett meg Valériával, emellett Péter László tudni véli, hogy Isadora Duncannél is tanult, ezt azonban egyelőre semmilyen más forrás nem erősíti meg.[335] A 2. kép a *Színház és Divat*ban jelent meg Révész Ilusról, az iskola bemutatkozása alkalmából. A harmadik képen Mirkovszkyval együtt látható.

329 Nyertes pályázatáról az *Iparművészet* c. folyóirat is beszámolt: [sz. n.], „A kézimunka tervekre kiírt pályázatot […]”, *Iparművészet* 13/1 (1910), 33.; 1912–1913-ban pedig a M. kir. vallás- és közoktatásügyi ministerium nyilvántartásában is szerepel, mint iparművészeti szaktanítónő. Lásd: M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal (szerk.), *Magyarország tiszti cím- és névtára* 31. évfolyam (Budapest: M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1912), 423.; M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal (szerk.), *Magyarország tiszti cím- és névtára* 31. évfolyam (Budapest: M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1913), 440.

330 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 13.

331 [sz. n.], „Orchestikai Iskola”, *Az Est* 8/151 (1917. június 15.), 5.; Remsey Jenő visszaemlékezése szerint Dienes maga is fellépett Gödöllőn. Lásd: Interjú Remsey Jenővel, gépelt változat, jelzet: 21633/1782, 8, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár. Idézi: Vincze, „Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében”, 32.

332 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918”, 31.

333 [Greguss Gizella], Kézírásos jegyzet Mirkovszky műsorlap és sajtógyűjteményébe beragasztva, név nélkül, MOHA MGY, mmh-p-00002_20. A szerzőt Gregussként azonosítja Vincze, „Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. […]”, 31–32.

334 Czakó Elemér (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve az 1914–1915-iki tanévre* ([Budapest]: [k. n.], [1915]), 79.; Nádler Róbert (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve, 1915–1916* ([Budapest]: [k. n.], [1916]), 36.; Nádler Róbert (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve [1916–1917]* ([Budapest]: [k. n.], [1917]), 21.

335 Péter László, „Azonosíthatatlan személy. Dienes Barna idézése”, *Kortárs* 43/11 (1999), [online, oldalszámozás nélkül]: https://epa.oszk.hu/00300/00381/00030/peterl.htm (Utolsó elérés dátuma: 2026. április 7.)

I.3.2. kép: Mirkovszky Mária igazolványképe [1918–1920][337]

I.3.3. kép: Révész Ilona portréja 1917-ből[336]

I.3.4. kép: Mirkovszky (balra) és Révész (jobbra) 1917-ben[338]

336 [sz. n.], „Hírek mindenfelől […] Orchesztikai tánc”, *Színház és Divat* 2/19 (1917. május 13.), 41–42, a hírhez tartozó hat illusztrációból kettő, köztük Révész portréja a 32. oldalon.

337 Ismeretlen fényképész felvétele, Mirkovszky Mária igazolványképe, [1918–1920], OSZMI TA, MMHGY, 2023.11.

338 Kémeri Sándor, „Tánc és testkultura”, *Uj Idők* 23/21 (1917. május 20.), 471–472, Mirkovszky Mária és Révész Ilona közös fényképe: 471.

Az Orchesztikai Iskola 1917. április 1-én, virágvasárnap délelőtt, az Uránia Színházban tartott első nyilvános előadásának megismétléséről (április 15. és 22.)[339] szóló kis hirdetmény „dr. Dienes Valéria és Bertalan Vera vezetése alatt álló”[340] iskolaként jellemezte a fellépő társaságot, a műsorlapokon azonban már csak Dienes szerepelt iskolavezetőként.[341] Az első és végül egyetlen, nyomtatásban is megjelent iskolai évkönyv szerint 1917-től Dienes növendékei rábeszélésének engedve vállalta saját nevével az iskolát.[342] „Az iskolának, mely csupán az antik görög művészet után indul, célja a fiatalságnak olyan testedző, léleknemesítő testgyakorlatot adni, mely fejleszti benne a »szép«-nek kultuszát.”[343] – írták a bemutatkozás után pár nappal a *Magyarország* hasábjain. Dienes később is örömmel emlékezett az első előadás sikerére: „És akkor volt, amit szoktam idézni, hogy azt mondta a Wildner Ödön: ez »nem vizsgaelőadás, hanem művészi élmény«.”[344]

339 A dátumok tisztázását azért tartom itt szükségesnek, mert Boreczky és Fenyves tanulmányukban nem adták meg pontosan, ott mindössze ennyi szerepel: „1917. április”, lásd: Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”, 217. Az április 1-i előadásra egyértelmű adatok: R. L, „Uránia. Dr. Dienes Valéria vezetése alatt […]”, *Világ* 8/89 (1917. április 3.), 10.; [sz. n.], „Az orchesztikai tanfolyam vizsgaelőadása”, *Pesti Napló* 68/89 (1917. április 3.), 8.; [sz. n.], „Új táncművészet”, *Magyarország* 24/90 (1917. április 4.), 9.; A Mirkovszky hagyatékában található műsorlapon – OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1917. április 1. – a dátum javítva van 22-re, újranyomás céljából, az új műsorlap egy példánya, április 22-i dátummal megtalálható: MOHA MGY-ben, mmh-p-00002_1. E két dátum között azonban volt még egy előadás, amelyre Dienes Gedeon szerint április 15-én (lásd: Dienes, *Orkesztika – mozdulatrendszer*, 138.), Mirkovszky listája szerint 17-én került sor (lásd: MOHA MGY, mmh-d-00006, 1.). Az előbbi, április 15-i dátumot erősíti meg a következő két sajtóhír: [sz. n.], „Uj táncmüvészet”, *Világ* 8/90 (1917. április 4.), 10.; [sz. n.], „Új táncművészet”, *Magyarország* 24/90 (1917. április 4.), 9.; valamint Dienes visszaemlékezése: [Dienes], „Orkesztika 1912–1918”, 70.

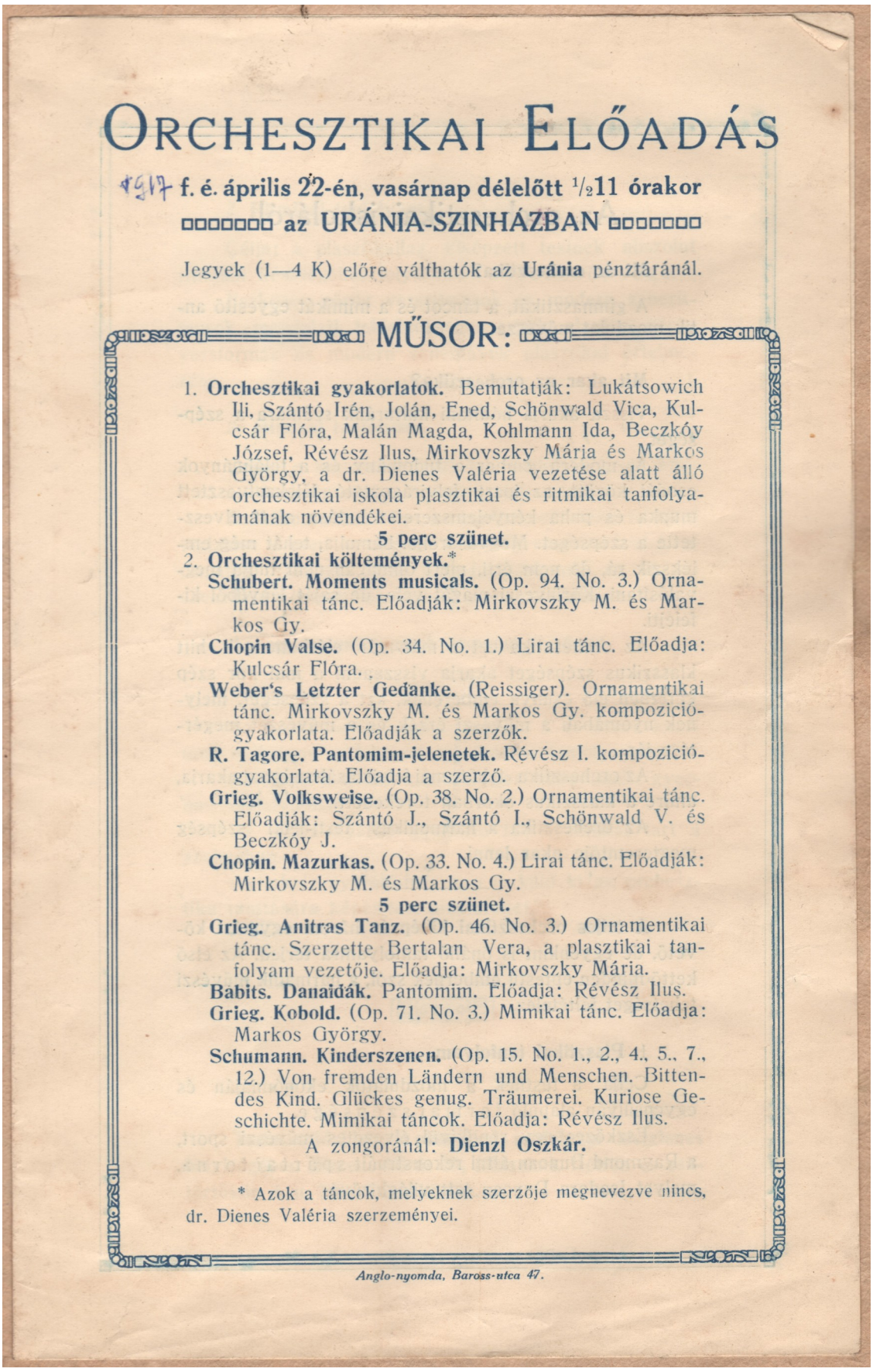
340 [sz. n.], „Uj táncmüvészet”, *Világ* 8/90 (1917. április 4.), 10.

341 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_1.

342 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 6.

343 [sz. n.], „Új táncművészet”, *Magyarország* 24/90 (1917. április 4.), 9.; Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_20.

344 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 94.; Dienes az író, szociológus Wildnert valószínűleg Szabó Ervin és a *Huszadik Század* köre révén ismerhette meg. (Szabó Ervin a Dienes házaspár közeli barátja volt, lásd: Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 86–87.)



ORCHESZTIKAI ELŐADÁS

1917 f. é. április 22-én, vasárnap délelőtt 1/2 11 órakor
az URÁNIA-SZINHÁZBAN

Jegyek (1—4 K) előre válthatók az **Uránia** pénztáránál.

MŰSOR:

1. **Orchesztikai gyakorlatok.** Bemutatják: Lukátsowich Ili, Szántó Irén, Jolán, Ened, Schönwald Vica, Kulcsár Flóra, Malán Magda, Kohlmann Ida, Beczkóy József, Révész Ilus, Mirkovszky Mária és Markos György, a dr. Dienes Valéria vezetése alatt álló orchesztikai iskola plasztikai és ritmikai tanfolyamának növendékei.

5 perc szünet.

2. **Orchesztikai költemények.***

Schubert. Moments musicals. (Op. 94. No. 3.) Ornamentikai tánc. Előadják: Mirkovszky M. és Markos Gy.

Chopin Valse. (Op. 34. No. 1.) Lirai tánc. Előadja: Kulcsár Flóra.

Weber's Letzter Gedanke. (Reissiger). Ornamentikai tánc. Mirkovszky M. és Markos Gy. kompozíciógyakorlata. Előadják a szerzők.

R. Tagore. Pantomim-jelenetek. Révész I. kompozíciógyakorlata. Előadja a szerző.

Grieg. Volksweise. (Op. 38. No. 2.) Ornamentikai tánc. Előadják: Szántó J., Szántó I., Schönwald V. és Beczkóy J.

Chopin. Mazurkas. (Op. 33. No. 4.) Lirai tánc. Előadják: Mirkovszky M. és Markos Gy.

5 perc szünet.

Grieg. Anitras Tanz. (Op. 46. No. 3.) Ornamentikai tánc. Szerzette Bertalan Vera, a plasztikai tanfolyam vezetője. Előadja: Mirkovszky Mária.

Babits. Danaidák. Pantomim. Előadja: Révész Ilus.

Grieg. Kobold. (Op. 71. No. 3.) Mimikai tánc. Előadja: Markos György.

Schumann. Kinderszenen. (Op. 15. No. 1., 2., 4., 5., 7., 12.) Von fremden Ländern und Menschen. Bittendes Kind. Glückes genug. Träumerei. Kuriose Geschichte. Mimikai táncok. Előadja: Révész Ilus.

A zongoránál: **Dienzl Oszkár.**

* Azok a táncok, melyeknek szerzője megnevezve nincs, dr. Dienes Valéria szerzeményei.

Anglo-nyomda, Baross-utca 47.

I.3.5. kép: Az Orchesztikai Iskola bemutatkozó előadásának műsorlapja[345]

345 Műsorlap: 1917. április 22., MOHA MGY, mmh-p-00002_1.

Bő egy héttel az első előadás után, április 9-én Dienes a Művészet és Művelődés termében, az Ottokár Árvaház javára tartott előadást az orchesztikáról.[346] Ez a Ferenc körút 29. szám alatti terem volt az iskola második bérelt helyszíne, ahol 1915 vagy 1916 és 1918 szeptembere között zajlott az oktatás.[347]

Az első előadások zenei munkatársa Dienzl Oszkár, keresett zongorakísérő volt.[348] Elképzelhető, hogy Dienes egy a Feministák Egyesülete által szervezett eseményen, 1914. november 22-én ismerte meg Dienzlt, amikor a zongorista közreműködött az egyesület emlegetett állásközvetítőjének a javára, a Zeneakadémián szervezett jótékonysági esten.[349]

Hamarosan Dienes növendékei is felléptek a Zeneakadémia nagytermében, ahol 1917. június 11-én – mint láttuk – a Feministák Egyesületének meghívására (és az iskolai értesítő szerint javára) tartottak előadást, ismét Dienzl kíséretével.[350]

Úgy tűnik, 1917-ben erre a négy, áprilisi és júniusi előadásra került sor. Az értesítő szerint 1917 őszén Bertalan Vera kivált Dienes iskolájából és önállóan folytatta a Duncan-Dienes rendszerű spártai tornaanyag tanítását. Az Orchesztikai Iskolán kívül 1918-ban egyedül nála lehetett orchesztikai előképzettséget szerezni.[351] Az oktatásba („plasztikai", vagyis kezdő, „ritmikai" vagyis haladó tanfolyamok, csoportos és magánórák)[352] ugyanakkor az 1917/18-as tanévben Révész mellett már bekapcsolódtak Mirkovszky és Markos is.[353]

1918. február 9-én a növendékek ismét a Zeneakadémia nagytermében léptek fel, Dienzl kíséretével, ezúttal az előző előadásoknál mind táncos, mind zenei szempontból ambiciózusabb műsorral. Az iskolai gyakorlatok szemléltetése (melyeket Dienes maga kísért zongorán)[354] és más, rövidebb koreográfiák mellett ugyanis ekkor mutatták be első ízben a Bach teljes g-moll angol szvitjére, Beethoven cisz-moll, op. 27 No. 2-es szonátájának mindhárom tételére és Chopin Asz-dúr balladájára készített, nagyobb lélegzetű orchémákat.[355]

346 OSZMI Táncarchívum, MMHGY, 2023.7.1., 1917. április 1., [3., számozatlan oldal].; [sz. n.], „Új táncművészet", *Magyarország* 24/90 (1917. április 4.), 9.

347 Az 1916-os költözés adata Dienes Gedeontól származik, lásd: Dienes, *Orkesztika – mozdulatrendszer*, 138.; Az értesítő szerint a költözés már egy évvel korábban, 1915 őszén megtörtént, lásd: Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 5. Lévén, hogy mindkét forrásban előfordulnak nyilvánvaló hibák, nem lehet eldönteni, melyik évszám a helyes.

348 Dienzl Oszkár (1877–1925), a Zeneakadémián 1895–1898 között volt Koessler tanítványa, lásd: Gádor Ágnes – Szirányi Gábor, „A Zeneakadémia olvasóköre 1891-1907", *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus), 374. Lásd még: Schöpflin Aladár (szerk.), *Magyar Színművészeti Lexikon* 1. (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929), 348–349. Lányi Viktor nekrológjában ez áll róla: „Évtizedeken át majd minden hangverseny-plakáton ott díszelgett a neve: »Zongorán kísér: Dienzl Oszkár.« A legjobb kísérőnek ismerték." Lásd: Lányi Viktor, „Dienzl Oszkár", *Nyugat* [évf. nélk.]/1. (1926), [oldalszám nélkül].

349 [sz. n.], „A Nőtisztviselők Országos Egyesülete […] Hangversenyünk", *A Nő. Feminista folyóirat* 1/19 (1914), 219.

350 [sz. n.], „Az orchesztikai iskola előadása", *Az Ujság* 15/148 (1917. június 12.), 10.; Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_21-22.; Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 6.

351 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 6.

352 U. o., 11–15.

353 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 60.

354 U. o., 53.

355 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_05.

I.3.6. kép: Mirkovszky, Markos és Révész műtermi felvételen a *Ballada* egy jelenetében (1918)[356]

L. Merényi Zsuzsa, „Szabadtánc irányzatok" című tanulmányában rövid, de értékes áttekintését adja a magyar mozdulatművészet történetének. Egy, az Orchesztikai Iskola zeneakadémiai előadásaival kapcsolatos anekdota miatt idézem itt, amellyel semmilyen más forrásban nem találkoztam: „[...] a Tanácsköztársaság idején is bemutatkoztak [Dienes] növendékei a Zeneakadémián. A zenetanárok, köztük Kodály is, olyannyira érdeklődtek a bemutató iránt, hogy félbehagyva órájukat, levonultak a terembe megnézni azt."[357] Ha Kodály valóban megtekintette valamelyik előadásukat, az egészen biztosan nem a Tanácsköztársaság ideje alatt történt, az említett két nagytermi előadás után ugyanis Dienes tanítványai legközelebb csak a Tanácsköztársaság bukása után néhány hónappal, 1919. november 16-án léptek fel újra a Zeneakadémián. Az viszont nem zárható ki, hogy az 1917-es, 1918-as vagy 1919. novemberi előadások valamelyikét Kodály megnézhette. Dienes 1920 körül keletkezett

356 Ismeretlen fényképész felvétele, MOHA MGY, digitális anyag, jelzet nélkül. A sajtóban is megjelent: [sz. n.], „Orchesztika", *Színházi Élet* 7/16 (1918. április 14.), 23.

357 Merényi, „Szabadtánc irányzatok", 222.

jegyzete arra utal, hogy személyesen is találkozhatott Kodállyal, ennél több adat azonban sajnos nem áll rendelkezésre.[358]

Kósa György első ízben 1918. március 23-án, a Modern Színpadon tartott előadás alkalmával kísérte Dienes táncosait.[359] Ezt követően 1919 végéig majdnem minden előadáson és próbán ő ült a zongoránál, ahogy alkalomszerűen később, 1922 májusában és decemberében,[360] majd 1927-ben és 1929-ben az évzáró előadásokon is.[361] E fejezet b) részében az együttműködés egyéb aspektusait is ismertetem.

Az 1918. március 23-i előadás nem csak Kósa miatt érdekes számunkra, hanem azért is, mert ezen a matinén csak az újonnan létrehozott Orchesztikai Társaság tagjai, a művésznövendékek – Révész, Mirkovszky és Markos – léptek fel.[362] A műsoron is érzékelhető, hogy az előadás nem iskolai bemutató, ezúttal elmaradt az elméleti előadás és a rendszertan demonstrálása. A februári, zeneakadémiai fellépés némely számának, például a Chopin Asz-dúr balladájára készült koreográfiának megismétlése mellett most első ízben került színpadra a Beethoven teljes „Pathétique" szonátájára készített *Endymion és Szeléne* zenés pantomim, valamint Bartók *Két sirató ének*ére és *A szeretőm táncol*ra készült orchémák. A sajtó nagyrészt pozitívan fogadta a kis társulat bemutatkozását:

> Zsúfolt nézőtér tapsolt ma délután a Modern Színpad helyiségében Dienes Valéria dr. úttörő gondolatának, a gimnasztikát, tánczot és mimkát [sic] egyesítő antik mozdulatművészetnek. Három évi szorgos munka gyümölcsét tárta a közönség elé az Orchesztikai Társaság, a mely immár közel száz növendéket oktat iskolájában az új irányú tánczművészetre. Gyönyörűséges ornamentikai, lírai és mimikai tánczokat,[363] zenés és szöveges pantomimeket adtak elő […] az iskola művésznövendékei. Mindegyikük igazi művészi tehetséggel oldotta meg feladatát. A tánczokat Kósa György kísérte finoman zongorán.[364]

1918 tavaszán három további, az iskola kapcsolatrendszerének építése szempontjából is fontos előadást tartottak. Április 1-én és 2-án, a Károlyi palota tánctermében Mikes Árminné és Zichy Rafaelné grófnők által rendezett „Művész-délutánon" Dienes elméleti előadása után ismét az iskola három szólistája lépett fel.[365] (A Károlyi palotában, Mikes Árminné felkérésére Dienes privát kurzust tartott főúri családok lányainak, ahova többek között Mikes Éva is járt, míg gróf Széchenyi László Andrássy-úti palotájában a gyerekek magánkurzusán mások mellett Zichy Zita és Ella vett részt.)[366] Május 29-én, az Urániában azután sor került az év végi „Vizsgálati Előadás"-ra is, amely ugyan a

358 „Kodályék vasárnap", lásd: Dienes Valéria „Racionális lábak" incipitű kéziratos jegyzetfüzet, [1920 körül], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 130.
359 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00015. A Modern Színpadot (V. kerület, Petőfi Sándor u. 6.) „1916-ban az Andrássy úti Színházból átköltöző kabarétársulatával Bárdos Artúr nyitotta meg […] 1918-ban vette fel a Belvárosi Színház nevet, s kabaréból színházzá alakult." Lásd: Berza László (szerk.), *Budapest Lexikon* 1. A–K (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 132.
360 Lásd az A. függeléket.
361 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00015, dvh-p-00167.
362 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 7.
363 Ezeket a Dienes által bevezetett fogalmakat a III. 2. fejezetben ismertetem.
364 [sz. n.], „Orchesztikai előadás", *Az Ujság* 16/71 (1918. március 24.), 11.
365 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_09, 11.; [sz. n.], „Orchesztika", *Színházi Élet* 7/16 (1918. április 14.), 23.
366 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 7, 14.

műsorlapon csak az „Orchesztikai Iskola plasztikai és ritmikai növendékeinek” bemutatóját ígérte, de a műsor végén Révész, Mirkovszky és Markos is felléptek, saját szerzeményeikkel.[367]

Révész 1918 nyarán kerti gyakorló tanfolyamot vezetett,[368] az 1918–1919-es tanévben pedig, a növekvő érdeklődésnek köszönhetően az oktatás a Vigadó kistermében folytatódott,[369] ahol „1. Plasztika (spártai torna). 2. Ritmika. 3. Mimika. 4. Mesteriskola.” tanfolyamokon, október 1-től nyolc hónapon át tanulhattak a növendékek orchesztikát.[370]

1918 ősze meghozta az Orchesztikai Iskola első vendégszereplését. Szeptember 22-én, Belgrádban, a hadtápétkezde színháztermében léptek fel a művésznövendékek Kósa György kíséretével, de ezúttal kivételesen maga Dienes is táncolt. A műsoron Bach-invenciókra, Brahms-, Liszt- és Debussy-feldolgozásokra, Beethoven op. 14, No. 2-es G-dúr szonátájára és Bartók *Elégiá*jára (Dienes szólója), valamint Kósa *Tíz bagatell*jére készült koreográfiák szerepeltek.[371] Az apropót a császári és királyi hadsereg által elfoglalt Belgrádban, a 37. gyalogezred özvegyei és árvái javára rendezett képzőművészeti kiállítás szolgáltatta,[372] amelynek kísérő programjaként fellépett az ezred zenekara, a Honvédelmi Minisztérium Hadsegélyező Hivatalának hangverseny csoportja, a Waldbauer-Kerpely-vonósnégyes, valamint Dienes Orchesztikai Társasága.[373] „[…] a tetszés az óriási volt. Hát ezt nem gondolom, hogy mind a zeneművek értékének tulajdoníthatjuk, valószínűleg a mi személyes megjelenésünk [bevett táncruha és cipő helyett rövid kithon és saru] […] hozott olyan érdeklődést számunkra.”[374] – emlékezett Mirkovszky. Máshol így fogalmazott: „Aztán másnap a szállóban kikönyököltünk az ablakon, és ott mentek a pofák, és hallottuk, hogy »Hát ez olyan gyönyörű volt, tudjátok, hogy még a tiszt urak se értették!«”.[375]

A főszervező a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes brácsása, Korstein Egon volt (aki főhadnagyi rangot viselt), így a kamaraegyüttes jelenléte érthető.[376] De vajon hogyan kapott Dienes iskolája meghívást?[377] Mirkovszky Mária visszaemlékezésének vonatkozó részlete szerint a Vigadóban tartott ochesztikai órákra – akárcsak Raymond Duncan párizsi óráira – gyakran jöttek érdeklődők, művészek, tanárok, „mindenki, aki számított akkoriban Budapesten. […] Kerpely Jenő, gordonkás [...] iszonyúan lelkesedett azért, amit ott látott, és akkor leszerződtetett minket Belgrádba.”[378] Más lehetséges magyarázatot egy sajtóforrás kínál. A kiállítás fővédnöke József főherceg volt,[379] akinek felesége, Auguszta főhercegnő az 1918 áprilisában, a Károlyi palotában tartott bemutató után egy beszámoló

367 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00007-1.
368 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 7.
369 [sz. n.], „Orchesztikai Iskola”, *Színházi Élet* 7/37 (1918. szeptember 15.), 18.
370 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 15.
371 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_26.
372 Gáspár Ferenc, „A belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás, 1918”, *Ars Hungarica* 1 (2005), 141–154.
373 [sz. n.], „Magyar mükiállítás Belgrádban.”, *Világ* 9/204 (1918. szeptember 1.), 13.
374 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…”, [9–10. lap, az oldalszámozás „2.” oldallal kezdődik és a 8.-on abbamarad].
375 [Mirkovszky – Bognár – Tatai], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával” in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 104.
376 Gáspár, „A belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás, 1918”, 141.
377 Korstein Egon 1918. június 17-én kelt. felkérése fennmaradt Dienes hagyatékában. Lásd: MOHA MGY, dvh-d-00008.
378 [Mirkovszky – Bognár – Tatai], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával” in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 104.
379 Gáspár, „A belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás, 1918”, 142.

szerint a „legteljesebb elismeréssel tüntette ki az új művészet megteremtőit."[380] Elképzelhető, hogy neki is szerepe lehetett Dienes és kis társulata belgrádi meghívásában.[381]

Hazatérésük után hamarosan, 1918. szeptember 29-én évadnyitó előadást tartottak a Vigadó nagytermében. Mirkovszky a műsorlapon első ízben szerepelt koreográfusként és tanárként: öt növendéknek tanította be Cramer-etűdökre (a-moll, f-moll)[382] készített – feltehetőleg táncos szempontól is etűd jellegű – koreográfiáit.[383] Dienes visszaemlékezése szerint a nyári felkészülés ekképpen zajlott: „Heteken át gyakoroltunk a Királyhágó egyik barlangja előtti tisztáson (Zichy barlang), amelyet a falubeliek tündérvárnak neveztek és amely kitűnő természetes színpadot szolgáltatott orchémáink kipróbálásához. (A falusiak babonáik megvalósulását látták növedékeim táncában és híresztelték, hogy megjöttek a tündérek és akik lentről megláttak, arcukat eltakarva[,] futva menekültek.)"[384]

1918 folyamán Dienes megfogalmazta a korai orchesztika egyik legfontosabb szöveges dokumentumát. Hans Brandenburg német tánctörténésznek írott, de soha el nem küldött levelében összefoglalta az iskola addigi céljait, eredményeit, rendszertanának pillanatnyi állapotát és jellemezte a megszületett kompozíciók orchesztikai műfajait.[385] A levél fontosabb pontjaihoz a dolgozat folyamán vissza-visszatérek majd, itt egyedül az iskola története szempontjából szeretném értékelni. Vajon Dienes miért éppen Brandenburgnak szerette volna bemutatni iskoláját? A válasz egyszerű, ugyanis Brandenburg 1913-ban publikálta először *Der moderne Tanz* című könyvét a századforduló és a 20. század bő első évtizede színpadi táncának legfontosabb szereplőiről (az első fejezet mindjárt Isadora Duncannel foglalkozik, de mások mellett a bécsi Wiesenthal-nővérek, az *Ballet Russes* és Émile Jaques-Dalroze iskolája is megtalálhatók benne). Az alapos és bőségesen illusztrált kötetet azután Brandenburg 1917-ben, 1921-ben, 1923-ban átdolgozott és fokozatosan bővített változatokban újra megjelentette. Valószínű, hogy Dienesnek birtokában lehetett az első vagy, az 1917-es második kiadás,[386] és szerette volna, hogy az Orchesztikai Iskola ismertetése valamilyen formában bekerüljön a

380 [sz. n.], „Orchesztika", *Színházi Élet* 7/16 (1918. április 14.), 23. Auguszta főhercegnő elismerését még, 1918. szeptemberi cikk említi: [sz. n.], „Orchesztikai Iskola", *Színházi Élet* 7/37 (1918. szeptember 15), 18.

381 Boreczky és Fenyves szerint „[…] elképzelhető, hogy [a belgrádi szereplés] nem volt teljesen független a Károlyi-kormány delegációjának [...] Franchet d'Esperay francia tábornokkal folytatott novemberi fegyverszüneti tárgyalásaitól sem." A kronológiai ellentmondás miatt azonban e feltételezés nem tartható. Lásd: Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek", 214.

382 Elképzelhető, hogy ebből a kiadványból: Cramer-Szendy, *60 válogatott tanulmány.* A címlap szerint „Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia tananyaga" volt. A kotta megtalálható Dienes hagyatékában, MOHA MGY, feldolgozatlan.

383 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_16, 25.

384 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 67.

385 Kéziratos fogalmazvány: „Levél Hans Brandenburg-nak", rajta Dienes időskori kézírásával: „Ez a levél sohasem ment el", MOHA MGY, jelzet nélkül.; Nyomtatott közreadásban: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 207–217.

386 Dienes korai könyvtára ma már valószínűleg nem rekonstruálható. „Ekkor [1919-ben] már volt egy szép könyvtárunk: ezt elzálogosítottuk a Gellért hegyen lakó, szappangyáros barátunknál, s ebből a pénzből ki tudtam csempészni az országból Pált egy dunai hajón Ausztriába." Nem hivatkozott, de a következő cikkben idézett visszaemlékezés Dienes Valériától, lásd: Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 1. rész", *Parallel* [évf. n]/21 (2011), 26–32, ide: 26.; Dienes Zoltán visszaemlékezése szerint: „Sikerült végül megtalálni annak a módját, hogy apámat hogyan csempésszük ki az országból. Egy Bécs felé induló dunai hajó kapitánya hajlandó volt erre, de rettenetesen sok pénzt kért. Nem tehettünk mást, minthogy mindenünket eladtuk, beleértve az értékes, egyedülálló könyvtárunkat." Lásd: Dienes Zoltán Pál, *Játék az életem. Egy matematikus mágus visszaemlékezései* (angolból ford. Dienes Maya és Dienes Gedeon), (Budapest: SHL Hungary Kft., 2001), 20–21. Az utóbbi idézetből arra következtetek, hogy a könyvtárat később nem sikerült visszaszerezniük.

következő kiadásba.[387] A nemzetköziség felé tett első lépés terve azonban ismeretlen okokból nem valósult meg.

A „Tisztviselők Bankotthona" javára tartott vegyes jótékonysági esten való, 1919. február 9-i, Uránia-beli közreműködés után (amelyen többek között Paulay Erzsi és Karinthy Frigyes társaságában léptek fel),[388] sor került Dienes és művésznövendékei második és egyben utolsó vendégszereplésére.

1919. március 1-én, a bécsi Grosser Konzerthaussaalban előadott műsort – Bach a-moll angol szvit, Beethoven „Pathétique" szonáta és op. 14, No. 2, G-dúr szonáta, Kósa *Bagatellek* és *Phaedra*[389] – a szervező által elmulasztott reklám miatt csekély számú közönség látta.[390] (A budapesti előadások szervezésében Dienes nagyon is tudatos volt. Egyik jegyzetfüzetében találunk egy valószínűleg 1919–1920 körül készített listát azokról a sajtóorgánumokról, amelyeket reklám céljából tervezett megkeresni, de ez magában a sajtóban is jól érzékelhető, már 1917-től.)[391] A továbbra is Kósa által kísért előadáson először és valószínűleg utoljára szerepelt Dienessel közös drámai pantomimje, a *Phaedra*, Dienes és Markos előadásában. A *Wiener Abendpost* recenzense éppen ez utóbbi számot találta a legkevésbé sikerültnek, a zenéjét pedig egyenesen „természetellenesen lehetetlen"-nek. A kritikus az előadást összességében érdekesnek de egyenetlennek, az orchesztika stílusát „hűvösen" szoborszerűnek és valamelyest akadémikusnak találta. Elismerően írt azonban a Bach-szvit Sarabande tételére, Beethoven G-dúr szonátájának Allegrójára és a *Bagatellek*re készült táncokról.[392]

387 Ugyanerre jut Boreczky is, lásd: Boreczky Ágnes, „Az orkesztika tudományos rendszere és a pedagógia Dienes Valéria korai munkásságában. Vázlat", *Kellék* [évf. n.]/60 (2018), 167–177, ide: 176.
388 [sz. n.], „A »Tisztviselők Bankotthona«", *Pesti Napló* 70/29 (1919. február 2.), 9.
389 Műsorlap: Abendspielzettel vom 1. 3. 1919, Großer Saal. Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft.
390 [Mirkovszky – Bognár – Tatai], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával" in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 104.
391 „Pesti Hírlap, Budapesti H., Pesti Napló, Pester Lloyd, Uj Nemzedék, Szózat, Nemzeti Ujság, Népakarat, Szinházi Élet, Modern Szinpad, Szinház és Divat", lásd: Dienes, „Racionális lábak", 134.
392 G. v. B., „Orchestrische Gesellschaft der Frau Dr. Valerie Dienes.", *Wiener Abendpost* [évf. nélk.]/52 (1919. március 4.), 3.

I.3.7. kép: Dienes és Markos műtermi fotón, a *Phaedrá*ból származó pózban (1919)[393]

Hazatérve Budapestre az iskola növendékei két beharangozó szerint is felléptek az „Ifjumunkások" 1919. május elsejei ünnepségén, az Üllői úti sporttelep futballpályáján, bár egyéb adat ezt a szereplést egyelőre nem erősíti meg.[394] Ha megvalósult, ez volt Kósa Dienes szövegkönyvére készített és általa is koreografált *Pán és Koré* című pantomimje egy részletének, az Örömtáncnak a bemutatója.[395] Lévén, hogy az ünnepség tervezett előadói között ifjúsági zenekar és katonai zenekar is szerepelt, elképzelhető, hogy Kósa nem egyedül kísérte a táncosokat, hiszen kültéren a zongora nehezen érvényesült volna.

A következő előadáson, amelyet ugyanezen hónap 18-ára a Tavaszmező utcai női gimnázium önképzőköre szervezett, Kósa bevezető előadása után a műsoron szintén szerepelt egy „Pán jelenet", Markos előadásában.[396] Az, hogy Kósa tartotta a bevezető előadást, Dienes harmadik várandósságával függhetett össze. Dienesnek ez a tavasz nehéz személyes eseményt hozott, 1919. május 24-én elveszítette korán érkezett, Ádámkaként emlegetett kisfiát.[397]

393 Máté Olga felvétele 1919-ből, MOHA MGY, dvh-f-00274.
394 [sz. n.], „Készül a főváros a proletár-ünnepre", *Friss Ujság* 24/100 (1919. április 27.), 2.
395 [sz. n.], „A májusi nagy ünnep látványosságai", *Pesti Napló* 70/100 (1919. április 27.), 5.
396 Dienes kézírásával fennmaradt műsorlap-terv. A szervezőknek valószínűleg nem volt lehetőségük műsorlapot nyomtatni. Lásd: MOHA MGY, mmh-p-00002_31.
397 Dienes, „Pillanatok", 7.

A Tanácsköztársaság bukása után, 1919. október 2-án[398] – feltehetőleg már ekkor az emigrációra készülve – Dienes átadta Mirkovszkynak és Markosnak az iskola vezetését.[399] (Dienes az 1912–1919 közötti időszakot az orchesztika „ortodox korszakának" nevezte.)[400] Az iskola a Csengery utcába, a Vasúti és Hajózási Klub termébe költözött.[401] Dienes csak később, 1920 augusztusa körül távozott Bécsbe, így az új tanévben még bizonyos fokig részt tudott venni.

Két 1919. november 16-án és december 7-én tartott zeneakadémiai bemutató után (melyek közül az elsőt Kósa, a másodikat Bučár Déla kísérte),[402] 1920 januárjában került sor az Orchesztikai társaság első pantomim előadásaira, amelyeken „táncjátékok, mesejátékok, görög regék"[403] szerepeltek. A Dunaparti Színházban[404] körülbelül hatszor adott programban két műsorszám volt állandó: Kósa és Dienes *Pán és Koré*ja, valamint *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című, szintén közös mesejáték.[405] Ezeket egészítette ki hol egy Schumann teljes *Papillons* ciklusára készített pantomim (Markos és Mirkovszky által megszemélyesített pillangó-párral), hol egy válogatás Kósa *Bagatell*jeire készült jelenetekből.[406]

> A fiatal művészek ezúttal a görög mithológiából vett Persephoné-rege záradékát az alvilágból visszatérő Korének és a természet istenének, Pánnak szerelmét játsszák meg. Kósa György muzsikájára menő gyönyörű pantomimben s egy poétikus mesejátékot adnak a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett. A nagyoknak és gyermekeknek egyaránt érdekes táncprodukciónak fényes sikerű bemutatója tegnap volt [...][407]

Maga Dienes nem volt elégedett az előadással. Szigorú kritikai megjegyzéseit noteszébe jegyzete fel (feltehetőleg a növendékek későbbi értékeléséhez). A jegyzetből kiderül, hogy a pantomimek egyes részeit nem sikerült kellően kidolgozni, valamint hogy az ebből adódó pontatlanságok a zenével való egység kárára voltak, s ez Dienest különösen zavarta.[408] Az előadás sikertelenségét más részben Kósa távollétének tulajdonította: „Befejezetlenül kerültek színre muzsikusunk bizonytalan sorsa miatt".[409] 1920. január 17-én, a Dunaparti Színházban a plakát szerint még Kósa kísért, de elképzelhető, hogy a plakátok kinyomtatása után változott meg a helyzet. Kósa a Tanácsköztársaság bukása után szerette volna elhagyni Magyarországot és megörült Koncz János felkérésének,[410] akivel valószínűleg már valamikor 1919 legvégén olaszországi turnéra indult.[411]

398 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 71.
399 Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola", 124.
400 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 68.
401 Dienes, *Orkesztika – mozdulatrendszer*, 139.
402 Bučár Déla (Adél) mindössze egyszer kísérte az iskola növendékeit. Lásd: műsorlap, MOHA MGY, mmh-p-00002_35. Bučár 1921-ben szerzett állami zongoraművészi oklevelet a Zeneakadémián. Lásd: Moravcsik (szerk.), *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1920/21-iki tanévről*, 51.
403 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_37.
404 A Dunaparti Színház a volt Medgyaszay Színház (Eskü, ma Március 15. tér 1.) épületében nyílt meg 1920-ban. Egyetlen évaduk alatt egyfelvonásos darabokat, bohózatokat és rövid operákat adtak. Lásd: Berza László (szerk.), *Budapest Lexikon* 1. A–K (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 350.
405 Az előadási adatokat lásd az A. függelékben.
406 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_37.
407 [sz. n.], „A táncművészet […]", *Világ* 11/6 (1920. január 7.), 7.
408 Dienes, „Racionális lábak", 178–181.
409 U. o., 178.
410 Borgó András, „amikor én pályakezdő voltam… Kósa György: »A zenében nem lehet csalni«", *Muzsika* 27/5 (1984. május 1.), 7–10, ide: 8.
411 Dalos Anna, „Pályakép" in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György. 1897–1984.* ([Budapest]: Akkord Zenei Kiadó, 2003), 11–44, ide: 17.

I.3.8. kép: A Dunaparti Színházban, 1920. január 6-án tartott matiné plakátja[412]

412 A Dunaparti Színházban, 1920. január 6-án tartott matiné plakátja, OSZMI TA, MMHGY, 2023.13.6.

A pantomim-est előadásai közé ékelődött be 1920. január 15-én és 16-án az iskola növendékeinek első közreműködése egy színdarabban, szintén a Dunaparti Színházban. Arisztophanész *A nőuralom* című vígjátékát Arany János fordítása alapján ifj. Gaál Mózes, a Dienes házaspár egykori tanárkollégája alkalmazta színpadra, a nők karának Dienes által koreografált „Ó-görög klasszikus" táncait az orchesztikai iskola régi és új művésznövendékei adták elő.[413] Amennyire kézenfekvőnek tűnik Arisztophanész drámáját az ógörög tánc rekonstrukciójára törekvő stílusból kinőtt iskolával közösen előadni, a darab fogadtatása annyira kedvezőtlen volt. Az alábbi kritikából azt lehet sejteni, hogy bár a bukás nem csak a táncosokon múlt, a pantomim-estre való készülés mellett mindenesetre valószínűleg nem jutott kellő energiájuk a dráma betéteinek megtanulására.

> Mindenképpen tiszteletreméltó [sic] a Dunaparti Színház művészi becsvágya, hogy Aristophanesnek örökbecsű komédiáját, A nőuralmat színrehozta [sic], ezt az előadást azonban talán inkább egy délelőtti matiné keretében kellett volna megrendezni, akkor is gondosabb, stílusosabb megrendezésben. Miért is nagyképűsködjünk, bizony alaposan unatkozott a premiérközönség [sic] és a gyönyörűen beszélő T. Halmy Margit kivételével a színészek sem álltak feladatuk magaslatán. Az Orchesztikai Iskola művésznövendékei által bemutatott ó-görög tánczok betanítása is kissé pongyolának tetszett.[414]

Egy másik kritika még keményebben fogalmazott az iskola közreműködésével kapcsolatban, ugyanakkor a dráma után előadott külön táncokról pozitívan nyilatkozott:

> […] a törekvés méltánylandó volt és ifj. Gaál Mózes szellemes konferánsza azt az illúziót adta nekünk, hogy komoly színpadi kísérletet fogunk látni. Ezzel szemben az orchesztikai növendékek zür-zavaros [sic] ugrándozásához volt szerencsénk s a görög szellemet és vonalat komikussá tevő ritmikai gyakorlatok között majdnem, hogy Aristophanes és Arany János is elsikkadt. Az Aristophanes előadás után táncszámok következtek, melyekben Mirkovszky Mária szépségével, arányaival és mozdulataival jól hatott és bebizonyította azt, hogy az orchesztika magas rendű művészet [is] lehet [...][415]

Dienes noteszének feljegyzéseiből arról értesülünk, hogy a színház épületében működő szórakozóhely körülötti kisebb botrány miatt lemondta a további előadásokat.[416] Nem akarta, ugyanis hogy növendékei este kilenc után ott szerepeljenek, akkor sem, ha a szerződés felmondása komoly anyagi kárt okozott az iskolának.[417] Emigrációja előtt Dienes több gépelt oldalon rögzítette növendékeinek szóló intelmeit, amelyek között, a szorgalmas, békés munka mellett szerepelt az orchesztika művészi státuszának megőrzése is: „Vigyázzanak művészetünk nívójára. Ne táncoljanak akárhol. Az orchesztika minden intenciójával a »grand arts«-hoz tartozik, ne szállítsuk le. Hacsak nem éppen végző kenyérkerítés kívánná, ne táncoljanak kabarékban és oly helyeken, ahol a művészet név csak ürügy egészen más rendű élvezetek előkészítésére."[418]

413 Plakát: MOHA MGY, mmh-p-00002_38.

414 h. a., „Dunaparti Színház", *Az Ujság* 18/14 (1920. január 16.), 7.

415 f. l., „Aristophanes a Dunaparti Színházban", *Magyarország* 27/15 (1920. január 17.), 8.; Az előadás végi táncszámokról más kritikák is pozitívan írtak, lásd például: r., „Aristophanes: A nőuralom", *Nemzeti Ujság* 2/14 (1920. január 16.), 6.

416 Dienes, „Racionális lábak", 183–184.

417 A színházat a rendőrség arra kötelezte, hogy az előadások végével zárja be a színház alatt működő bárt is. Nem akarván elveszíteni a bár késő esti bevételét az előadásokat a korábbi fél hetes kezdés helyett este fél kilenc és fél tizenkettő közé tették át. A vállalkozás azonban így is veszteséges lett. Lásd: Ráskai Ferenc, „Alkusznak egy színházra", *Szinházi Világ* 1/3 (1920. február 15.), 34–35.

418 [Dienes Valéria], „Művésznövendékeimnek", gépirat, [1920], MOHA MGY, dvh-d-00066, 5.

1920 tavaszán és nyarán még három, rövidebb számokból álló előadást tartottak a Belvárosi Színházban, egyet pedig a Kamara Színházban.[419] Ezek műsorából egyedül a negyedik Kósa-pantomim előadását emelem ki, amelyet május 1-én, a Belvárosi Színházban az iskola új művésznövendékei Erdős László, Erdős Péter, Eisenburger Emmy és Hermann Ily adtak elő. A *Fehér Pierrot* szövegét is Kósa szerezte, a bemutató zongorakíséretét azonban már nem ő, hanem Kardos István látta el,[420] mert Kósa 1919 vége és 1921 ősze között külföldön tartózkodott. Két másik előadást Dienzl, egyet pedig Schrammel Zoltán kísért.[421]

1920-ban, a Dienes emigrációját követő őszön Markos, Mirkovszky és (udvarlója, majd egy ideig férje)[422] Detre Szilárd nagy lelkesedéssel folytatták az iskolai bemutatók szervezését, új koreográfiák készítését és betanítását.[423] Dienessel bécsi tartózkodása alatt sűrűn leveleztek,[424] megbeszélték vele az iskola ügyeit, megkonzultálták vele a tervezett kompozíciókat,[425] elküldték neki a megtartott előadások műsorait és a sajtó azokra adott reakcióit.[426] Az oktatás folytonossága és a repertoár hozzávetőleges egységessége így nagyjából 1922-ig biztosított maradt. Dienes ugyanakkor szervezési és tananyaggal kapcsolatos instrukciókkal igyekezett segíteni a fiatalok munkáját.[427] Erre, amint az erőviszonyok átrendeződésével konfliktusok alakultak ki az iskola növendékei között, egyre nagyobb szükség mutatkozott.[428]

---

419 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_39, mmh-p-00002_41, mmh-p-00002_43, mmh-p-00002_44. A Kamara Színház rövid életű vállalkozás volt, 1920. április 4. és május 8. között, a Medgyaszay Színház helyiségében működött (Eskü tér, ma Március 15. tér 1.). Lásd: Berza László (szerk.), *Budapest Lexikon* 1. A–K (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 638.

420 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_41, mmh-p-00002_5. Kardos István a korai időszakban mindössze egyszer kísérte az iskola növendékeit. „[…] 1913-ban Herzfeld Viktor növendékeként szerzett zeneszerzői diplomát a Zeneak.-n […] Mint színházi karmester Bp.-en, Debrecenben és Bernben; mint rádió-, film- és hanglemez felvétel karmester Berlinben dolgozott. 1913-tól hangversenyek zongorakísérője hazánkban és külföldön. […]", lásd: Kenyeres Ágnes (szerk.), *Magyar Életrajzi Lexikon 3., kiegészítő kötet A-Z* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 365.

421 Dienzl: MOHA MGY, mmh-p-00002_39, mmh-p-00002_43; Schrammel: MOHA MGY, mmh-p-00002_44. Schrammel Zoltán a korai műsorlapok alapján szintén csak egyszer kísérte az Orchesztikai Iskola növendékeit. 1913–1914-ben a Nemzeti Zenede növendéke volt, lásd: Kern Aurél (szerk.), *A József Főherczeg fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede évkönyve az 1913/1914. iskolai évről* (Budapest: Rózsa Kálmán és neje Könyvnyomda R. T. 1914), 16. Mindössze egyszer szerepel a Zeneakadémia évkönyveiben, az 1922–1923-as tanévben zeneszerzés szakon kezdett tanulni, de kimaradt, lásd: Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1922/23-iki tanévről* (Budapest: Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola, 1923), 54. Végül (ha nem névazonosságról van szó), a Fodor-zeneiskolában szerzett zenetanári képesítést, lásd: Fodor Ernő (szerk.), *Fodor Ernő Okleveles Zenetanár Vezetése Alatt Álló Zeneiskola évkönyve az 1936–37-ik iskolai évről* (Budapest: [k. n.], 1936), 7.

422 Mirkovszky és Detre 1921. február 23-án házasodtak össze, a válásra pedig valószínűleg 1932-ben került sor. Lásd: [sz. n.], „Mirkovszky Mária életrajzi adatai", in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 149, 151.

423 Révész Ilona családi okokból kiesett az iskolai munkából. 1919-ben ment férjhez Dienes Barnához, 1920 nyarán született kisfiuk, Gyurika, aki azonban nyolc hónapos korában meghalt. 1921-ben Barna és Ilus Amerikába emigráltak. Lásd: Péter, „Azonosíthatatlan személy. Dienes Barna idézése", [oldalszámozás nélkül].

424 Detre Szilárd levelei Dieneshez, 1921, MOHA MGY, dvh-d-00028, dvh-d-00030, dvh-d-00031, dvh-d-00032, dvh-d-00033, dvh-d-00052.; Dienes levelei Mirkovszkyhoz és Detréhez, 1920–1921, MOHA MGY, dvh-d-00011, dvh-d-00012, dvh-d-00013.; Dienes igazgatói kinevezése Detre Szilárdnak és az iskola részletszabályozása, 1921. május 27., MOHA MGY, dvh-d-00068.; Dienes Valéria megbízólevele Detre Szilárdnak és Mirkovszky Máriának, levél a művésznövendékeknek, 1921. június 4., MOHA MGY dvh-d-00066.

425 Detre levélfogalmazványa Dieneshez, valószínűleg 1921 tavaszáról, OSZMI TA , MMHGY, 2023.4.2.

426 „Kritikák legépelés után mennek." – szerepel az 1921. május 8-i műsorlapon Detre kézírásával, OSZMI TA , MMHGY, 2023.7.1.

427 Dienes a bécsi táncelőadásokról is részletesen beszámolt növendékeinek, értékelte azokat, ezzel is igyekezett pozicionálni saját iskoláját és a művészi irányt megszabni számukra. Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola", 127–128.

428 Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola", 127.

Detre Szilárd[429] és Baktay Ervin fiatal képzőművészek rendszeresen készítettek rajzokat a Markos család kertjében gyakorló orchesztikai növendékekről, Detre így nem csak Mirkovszkyhoz, hanem az orchesztikához is közel került, amelynek különösképpen az elmélete érdekelte.[430]

I.3.9. kép: Detre Szilárd akvarellje (valószínűleg) Mirkovszky Máriáról, 1920[431]

Mivel Detre pár évvel idősebb volt Markosnál és Mirkovszkynál, és elnyerte Dienes bizalmát, Dienes szívesen bízta rá az iskola vezetésének szervezési feladatait.[432] Markos, mint a legfontosabb férfi szólista úgy érezhette, hogy Detre miatt háttérbe szorul, ezért először önálló táncos karrier reményében egy amerikai zongorista meghívására Bécsbe utazott, ahonnan rövidesen visszatért, majd a budapesti, Szentpál Olga és Lotte Wilke vezette Jaques-Dalcroze-iskolához pártolt át, és erre igyekezett rábírni az orchesztikai növendékeket is (Mirkovszkynál nem járt sikerrel, de több növendék

429 Életrajzát lásd: Tészabó Júlia, *„Detre Szilárd (1891–1945) bábos, festő, író, rendező – Egy magyar művész a századelő művészeti törekvéseinek vonzásában”* in Németh András – Pukánszky Béla – Pirka Veronika (szerk.), *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. század első felében* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2014), 130–153.

430 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…”, mmh-d-00012_2-a-14 [eredetileg 11. oldal].; Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., OSZK Kézirattár, Fond 223, 60-as doboz, 1.

431 Detre Szilárd akvarellje (valószínűleg) Mirkovszky Máriáról, 1920, MOHA MGY, mmh-d-00012-00004.

432 Dienes Valéria levele Detre Szilárdhoz, datálatlan [1920. augusztus–szeptember], MOHA MGY, dvh-d-00067, 1.; A formális megbízásra 1921. június 4-én került sor. Detre Szilárd lett az Orkesztikai Társaság vezetője, Mirkovszky pedig az iskola igazgatója. Lásd Dienes 1921. június 4-i levelének 1. oldalát, erre hivatkozik: Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola”, 137.

követte őt.) 1920-ban még az Orchesztikai Társaságból is kilépett, amikor pedig egy évvel később visszatért, már nem tudta visszaszerezni eredeti pozícióját.[433]

Mirkovszky még korábban, 1916–1917-ben járt Jaques-Dalcroze rendszerű órákra.[434] Dienes ugyan nem örült e kirándulásnak,[435] de Mirkovszky orchesztikai tevékenységét nem zavarta meg az epizód, nem keverte a két rendszert,[436] és nem is igen hivatkozott Jaques-Dalcroze-féle tanulmányaira.[437] Visszaemlékezésében nagyon egyszerű, zenepedagógiai módszerként jellemezte.[438]

A mesteriskola növendékeinek hiányzásai, fellépések váratlan lemondása és egyéb vitás pontok miatt 1920 októberében szükségesnek érezték, hogy létrehozzanak egy megállapodást, amely rögzítette a Mesteriskola növendékeinek jogait és kötelességeit. Decemberben több, kézzel írott példány készült, amelyeket Detre, mint a művészeti vezetőség tagja és Eisenburger Emmy tanú előtt a növendékek részéről Révész Ella, Almásy Erzsébet, Almásy Rózsi, Erdős László György, Erdős Péter és Messinger Magda írták alá. (Valószínűleg létezhetett még pár példány, amelyeket a további tanítványok, Eisenburger Emmy, Kellermann Boriska, Hermann Ily, Turnay Alice és M. Harsányi Gizi is aláírtak.)[439]

Az Orchesztikai Iskola fiatal vezetőinek nem csak személyi nehézségekkel kellett megküzdeniük. 1919-től Szentpál (egyelőre még tisztán Jaques-Dalcroze módszere alapján működő) iskolája – a korábban is jelenlévő szalontánc és amatőr balett-oktatással szemben – valódi konkurenciát kezdett jelenteni.[440] Emellett a spanyolnáthajárványt fékezni igyekvő gyülekezési tilalom miatt egy időre szünetelt a tanítás, a kiesett bevétel és az infláció súlyosbította a helyzetet, a tánc negatív megítélése miatt pedig nem volt egyszerű megfelelő és megfizethető termet találni az oktatáshoz.[441] (Az 1920/1921-es tanévben az iskola a Semmelweis utca 4. alatt működött.)[442] 1921-ben Mirkovszky levelében örömmel újságolta Dienesnek, hogy az iskola anyagilag végre olyannyira egyensúlyba került, hogy nem kell búrotokat eladniuk, hogy az előadások költségeit ki tudják fizetni.[443]

433 Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola”, 135–136.
434 Mirkovszky Mária, „Kitörés. Légzés, Járás […]” incipitű, kéziratos (sötétkék, bordó fonallal varrott) jegyzetfüzete, 1916–1917, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.4.1-7.
435 Detre idézi fel az esetet Dienesnek írott levelében. Lásd: Detre Szilárd levele Dienes Valériához, [1920/1921?] április 5., MOHA MGY, dvh-d-00052, 4.
436 A rendszerkeverést Dienes meg is tiltotta növendékeinek: Dienes Valéria, „1. Az iskolai óradíj […]” incipitű kézírásos dokumentum, 1921. május 27., [Bécs], MOHA MGY, dvh-d-00068-a, 1v.
437 Két önéletrajzában említi, először 1937-ben, majd 1948-ban. Lásd: [Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária eddigi működése”, [1937], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.; [Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária (Detre Diettmann Szilárdné, elvált) [...]” kézírásos önéletrajz, 1948. október 15., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4.
438 [Mirkovszky Mária – Bognár Anikó – Tatai Mária], „Mirkovszky Mária 1986 májusában tartott előadása és beszélgetése, fényképnézegetése Bognár Anikóval és Tatai Máriával” in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv,* 108–109.
439 [Dienes Valéria – Detre Szilárd – Mirkovszky Mária – Markos György], „Megállapodás az Orchesztikai Iskola és Mesternövendékei között.”, gépiratos tervezet, ezen szerepelnek a zárójelben felsorolt nevek is, 1920. október 8.; Valamint két kéziratos példány, 1920. decemberi dátummal. Lásd: OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.
440 Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola”, 134.
441 U. o., 133.
442 Mirkovszky hagyatékában fennmaradt „Értesítés”, 1920 [nyár–ősz], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.
443 Mirkovszky Mária levele Dienes Valériához, dátum nélkül [1921 tavasza, nyara], MOHA MGY, dvh-d-00045, 3v.

1920 decembere és 1921 februárja között Mirkovszky növendékei részt vettek Bárdos Artúr *George Dandin* rendezésének több mint harminchárom előadásában. A Belvárosi Színházban előadott Molière vígjátékhoz Mirkovszky koreografálta a „kis biedermeier táncbetéteket".[444]

I.3.10. kép: „Harsányi Rezső és az orchesztikai iskola növendékei", Röckel felvétele, 1920[445]

A műsorlapok tanúsága szerint Mirkovszky 1922 végéig szervezett az iskola növendékei számára közös fellépéseket, és saját táncmatinéin is szerepeltek a tanítványai.[446] 1922-ben, amikor Dienes átmenetileg Raymond Duncan Nizzában, majd egy párizsi villában (Rue de Colisée) élő kolóniájába költözött kisfiaival, és a levelezés megszakadt,[447] Mirkovszky nem folytatta a korábbi intenzitással az iskola vezetését.[448]

Ami az előadások programját illeti, már a Dunaparti Színházban tartott pantomim-est utáni műsorokon megfigyelhető a rövidebb számok túlsúlya. A hosszú, egységes, igényesen megszerkesztett koreográfiákhoz, vagy sok szereplős táncjátékokhoz értelemszerűen nyugodt, stabil munkakörnyezetre, hosszan együtt dolgozó társulati tagokra és állandó zongorakíséröre lett volna szükség, amely feltételek, mint láttuk 1919–1920 fordulójától egyre kevésbé teljesültek. Mirkovszky

444 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", mmh-d-00012_2-a-10, 10.
445 Lakatos László, „Dandin György", *Színházi Élet* 9/52 (1920. december 26.), 12–13, ide: 13.
446 Lásd az A. függelékben.
447 Dienes nagyjából tizenhárom hónapot töltött Bécsben (lásd: Boreczky – Fenyves, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola", 127.), ezalatt könnyen tartani tudta a kapcsolatot a növedékekkel, nizzai és párizsi tartózkodása alatt azonban a kapcsolattartás érthetően nehezebbé vált.
448 „Mikor hazajöttem, az iskola már nem élt." – írta Dienes egyik visszaemlékezésében. Lásd: Dienes, „Egészen röviden", 6.; Habár Mirkovszky az iskola és saját szóló fellépéseiről listát vezetett, a listából csak a dátum és a helyszín derül ki, a fellépők nem. (Ld. MOHA MGY, mmh-d-00006.) A lista 1923 és 1924 között tizennégy fellépést említ, ellenben ezekből az évekből Mirkovszky hagyatékában mindössze tanítványainak (Klár Klára, Riedl Margit, Turnay Alice, Viraág Ilona) egy-egy önálló fellépését örökítik meg a műsorlapok.

1921. január 23-án, a Renaissance Színházban[449] tartott, Dienzl Oszkár által kísért előadásán például a korábbiakhoz hasonlóan szerepelt Bach-feldolgozás (B-dúr fúga, *Das Wohltemperierte Klavier* I. kötet 21., és a g-moll angol szvit Gavotte tétele) és Schubert egy egyelőre azonosítatlan indulójára készített orchéma. Mirkovszky emellett három szólót táncolt Grieg *Peer Gynt* szvitjének tételeire, és egy negyedik tételt feldolgozott maga és hét tanítványa számára, ezek azonban, úgy tűnik, különálló számok voltak, amelyeknek nem maradt fenn egységes koncepciója, vagy cselekménye.[450]

1922 májusában az iskola évzáró előadása a Zeneakadémia kistermében volt. Az időközben hazatért Kósa György kíséretével a „plasztikai", „ritmikai", „dinamikai" és „mimikai" gyakorlatok után rövidebb zeneműveknek és egy versnek az interpretációját láthatta a közönség. Kiemelendő, hogy a „ritmikai" csoport Nyilazó táncát a műsorlap szerint Kósa zongora-improvizációja kísérte.[451] Habár Kósa és Dienes intenzív együttműködése idején, 1918–1919 között az orchesztikai órákon gyakran közös improvizáció során jöttek létre az orchémák,[452] ez a műsorlap az egyetlen adat arra, hogy fellépésen is előfordult zenei improvizáció. Az, hogy a koreográfia improvizatív volt-e, nem derül ki.

1922. december 8-án, a Vigadóban, szintén Kósa kíséretével és többek között Szedő Miklós hangversenyénekes közreműködésével tartottak előadást. A Kósa és Szedő előadásában megszólaló dalra, Hugo Wolf *Der Rattenfänger* című Goethe-megzenésítésére készült koreográfiát Mirkovszky és növendékei táncolták.[453]

Dienes, mint pályaképében láttuk, bécsi éve, majd a Duncan-kolóniával Nizzában és Párizsban eltöltött hónapok után 1922 őszén hazatért.[454] (Raymond Duncan ezúttal már nem jelentett számára inspirációt, görög tornája a tíz évvel korábbi állapothoz képest semmit sem fejlődött.[455] Amikor Dienes megpróbált neki beszámolni az orchesztikáról, Raymond semmiféle érdeklődést nem mutatott, sőt, kijelentette, hogy az ő görög tornáját nem lehet folytatni, mert az teljes. Dienes nem hozta többé szóba a kérdést.)[456]

Dienes 1923 szeptemberétől Domokosné Löllbach Emma Uj Iskolájában az orchesztikát, mint testnevelést tanította.[457] 1924-ben régi tanítványai megkeresésére és rábeszélésének engedve újra tanfolyamot nyitott (mely 1924 szeptemberétől a Kapás utcában működött), s ezzel megkezdődött az

449 A Renaissance Színház a Nagymező utca 22. szám alatt, a Télikert mulató helyiségében működött, 1921–1926 között. Lásd: Berza László (szerk.), *Budapest Lexikon* 2. L–Z (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 362.

450 Műsorlap: „Mirkovszky Mária az Orchesztikai Társaság tagja táncmatinéja növendékeinek közreműködésével", OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1921. január 23.

451 Műsorlap: OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1922. május 23.

452 Dienes, „Egészen röviden", 3.

453 Műsorlap: OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1922. december 8.; A *Mirkovszky Mária emlékkönyv* fellépés-listája 166. oldala szerint a *Patkányfogó* koreográfiáját már 1921. november 26-án bemutatták, erről az előadásról azonban nem maradt fenn műsorlap, a sajtó alapján pedig valószínűbb, hogy a dal csak énekszámként szerepelt: „Sztojanovits Lily a Városi Színház tagja, Reineckének néhány kedves gyermekdalát adta elő nagy sikerrel, majd Hugo Wolf Patkányfogóját énekelte el, melyet meg kellett ismételnie." Lásd: b., „Mirkovszky Mária táncestélye", *Szózat* 3/268 (1921. november 27.), 10.

454 [Dienes Gedeon], „Dienes Valéria életének és munkásságának kronológiája (22 éves korától)", 4.

455 Dienes, „Egészen röviden", 4.

456 Dienes, „Emigráció és migráció (1920–1929)", 61.; Dienes Valéria, „1917. Az a tény, hogy az iskolának […]", gépiratos visszaemlékezés, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223., 34-es doboz, 4, 8.; Dienes, „Egészen röviden", 4.

457 Dienes, *Orkesztika – mozdulatrendszer*, 139.; Dienes, „Emigráció és migráció (1920–1929)", 70.

orchesztika – nagyjából ettől kezdve új írásmódja szerint: orkesztika – új korszaka.[458] A *Hajnalvárás* 1924. decemberi bemutatása is ennek az új korszaknak kezdetét jelzi.[459] Dienes ebben a korszakban, az iskola 1944-es bezárásáig főleg a katolikus és a magyar történelmi tematikát kombináló misztériumjátékokat készített. Ez ma jóval szélesebb körben ismert, mint az iskola korai időszakának tevékenysége. A *Hajnalvárás*t – egyéb produkciók mellett – 1926-ban a *Nyolc boldogság*,[460] 1930-ban a *Szent Imre misztérium*, 1932-ben a *Rózsák szentje* (*Szent Erzsébet-misztérium*), 1933-ban a *Magvető* példázata, 1934-ben a *Tíz szűz*, 1935-ben *A gyermek útja*, 1937-ben a *Mária, a megváltás anyja*, 1938-ban a *Patrona Hungariae* követte.[461]

A zenei repertoárból nem tűntek el egészen a klasszikus és romantikus zongorarepertoár darabjai sem, szerepük azonban a korai előadásokhoz képest jelentősen megváltozott. Míg a korai időszakra, és annak reprezentatív előadásaira az eredetileg nem tánchoz komponált zenére készített nagyszabású, de kevés táncost foglalkoztató vagy szólisztikus koreográfiák, és a Kósa kísérőzenéire készült pantomimek voltak a jellemzők, addig az 1925 utáni időszakban a 18. és 19. századi billentyűs darabok szinte kizárólag pedagógiai szerepet töltöttek be (például az 1933-as *Csipkerózsika* és az 1935-ös *Hófehérke* mesejátékok kísérőzenéjében).[462] A nagy mozdulatkórusokkal operáló fontos bemutatók zenéjét (Dienes közreműködésével) Bárdos Lajos (és részben Kerényi György)[463] szerezte vagy állította össze.[464]

Habár a kései évek legfontosabb zenei munkatársai Bárdos és kórusa, a Cecília kórus voltak, alkalomszerűen mások is kísérték az orkesztikai növendékeket. Közéjük tartozott még az 1920-as évek közepén Czövek Erna,[465] majd 1933-ban Herz Ottó,[466] 1936-ban Nagy Ernő és Barna Miklós,[467] 1940-ben Petri Endre,[468] 1941-ben Vass István Ákos,[469] és 1943-ban Raics István.[470]

Mint az előző fejezetben említettem, az Orkesztikai Iskola története szempontjából rendkívül fontos mozzanat volt a Mozdulatkultúra Egyesület létrehozása, amely 1928-ban a Szentpál, Madzsar és Dienes iskolák összefogásával megmentette a mozdulatművészetet a más stílusokba vagy a

458 Vitányi, „Beszélgetés Dienes Valériával”, 97.; Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 59.; Dienes, „Emigráció és migráció (1920-1929)”, 73.
459 Dienes, *Orkesztika – mozdulatrendszer*, 139.
460 U. o., 139.
461 [Dienes Gedeon], „Dienes Valéria életének és munkásságának kronológiája (22 éves korától)”, 5–10.
462 U. o., 7–8.
463 Műsorlap: 1932. június 17., MOHA MGY, dvh-p-00035-1.; 1933. október 10., MOHA MGY, dvh-p-00054.
464 A Bárdos Lajossal való együttműködésről bővebben lásd: Fenyves – Pethő, „Dienes Valéria és Bárdos Lajos misztériumjátékai. Orkesztika és kórusmozgalom, hatások, intézményesülési lehetőségek”, 81–121.; Sándorné Papp Edit, *Bárdos kísérőzenéi Dienes Valéria misztériumjátékaihoz és az Alexius szvit* (LFZE, doktori értekezés, 2011).
465 Réti Tamás, „Czövek Erna (1899-1983) Az alkotó zenepedagógus. Az életpálya vizsgálata az újító zenepedagógus, a vezető és a szakírói szerepek megközelítésében” (doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, „Oktatás és Társadalom” Neveléstudományi Doktori Iskola, 2024), 36.
466 Műsorlap: 1933. március 27., MOHA MGY, dvh-p-00046.
467 Műsorlap: 1936. június 12., MOHA MGY, dvh-p-00018-a-1.
468 [sz. n.], „Nagy sikere volt az Uj Magyar Játékszín orkesztikai bemutatójának.”, *Magyar Újság* 2/43 (1940. február 24.), 4.
469 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00115-1, dvh-p-00225. Petri Senn Irén, Dohnányi Ernő és Kodály Zoltán növendéke volt a Zeneakadémián. Lásd: Kenyeres (szerk.), *Magyar Életrajzi Lexikon 3., kiegészítő kötet A-Z*, 614.
470 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00188. Raics Bartók Béla, Pásztory Ditta és Kósa tanítványa is volt, lásd: Kenyeres (szerk.), *Magyar Életrajzi Lexikon 1978–1991*, 743.

testnevelésbe való kényszerű beolvasztástól vagy ellehetetlenüléstől.[471] A mozdulatművészeteket a belügyminisztérium felügyelete alá, a szalontánc és a balett mellett egy harmadik, önálló tagozatba osztották be.[472]

1929. június 28-án a Bethlen Margit három írását feldolgozó Mese-est is ezt az összefogást demonstrálta. Dienes a *Fehér királylány*hoz Schubert *Wanderer fantázi*áját választotta kíséretül, amelyet Kósa szólaltatott meg.[473] (1929 nyarán, a Pálvölgyi cseppkőbarlang előtt és Kesztölcön a Mese-est anyagából filmfelvétel is készült, ez azonban sajnos valószínűleg elveszett.)[474]

1928-ban Dienes egy Budapesten járt német újságírónő Elza Schulteis (Schultes/Schulteiss)[475] közvetítésével meghívást kapott a müncheni Reichsverband für Frauenturnen nevű egyesülettől, hogy bemutatót tartson iskolájáról. Az előadásnak és Dienes két növendéke bemutatójának olyan sikere volt, hogy az egyesület felajánlotta, hogy hozzon létre egy új, müncheni iskolát, a budapesti iskolákat pedig bízza növendékeire. Dienes úgy tűnik, szívesen vállalta volna az új iskola létrehozását, ugyanis Budapestre visszatérve rendszertanát kidolgozta németül. Már a szöveg korrektúrájánál tartottak, amikor az egyesületet feloszlatták és a meghívás meghiúsult.[476] Dienes egyik visszaemlékezésében említ egy további, a katolikus egyházhoz kapcsolódó külföldi és szintén meghiúsult meghívást, amelyre az 1930-as évek elején kerülhetett sor, erről azonban szinte semmilyen más adat nem áll rendelkezésre.[477]

1929-től az állami mozdulatművészeti tanfolyamon voltak közös, mindenki számára kötelező és az egyes mozdulatművészeti iskolák saját rendszereihez tartozó tantárgyak is. Az előbbiek közé tartoztak például az anatómia, mozdulatpszichológia és mozdulatpedagógia.[478] Dienes iskolájának teoretikus (vagyis tanárképző)[479] osztályában egy 1931-es mozdulatművészeti bizonyítvány szerint a következő elméleti és gyakorlati tárgyakból vizsgáztak a növendékek: Rendszertan, Filozófiai alapfogalmak, Geometria, Fizika, Prozódia, Zenei ritmika, Mozdulattörténet, Művelődéstörténet, Zenetörténet, Kosztümtan, valamint „Plasztika", „Ritmika", Tréning, Mozdulatkísérés, Mozdulatkórus.[480] (A mozdulatkísérés speciális, a mozdulatművészet igényeire szabott zongorakíséretet jelentett, amelynek része volt az improvizáció is. Dienes maga tanította zongorázni a tanárképzős növendékeket, heti két órában.[481]) E felsorolás is érzékelteti, hogy a rendszer és az iskola az újrakezdés után jelentősen továbbfejlődött, gazdagodott.

471 Bővebben lásd Dienes visszaemlékezésében: Dienes, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról", 91–95.
472 Dienes, „Egészen röviden", 7.
473 Dienes, *Orkesztika – mozdulatrendszer*, 139.
474 U. o., 139.
475 Dienes visszaemlékezése (lásd a következő lábjegyzetet) szerint Sculteis, de ez a névalak pontatlannak tűnik, az OSZK Kézirattár Fond 223 őrzi az 1928. április 27-én kelt levelet, eszerint a feladó Schultes. A következő forrás egy további névalakot javasol: Schuleiss, lásd: Dienes, „Emigráció és migráció (1920-1929)", 81.
476 Dienes, „Egészen röviden", 16.; [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 10.; Lásd még: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 59.
477 Dienes e meghívással kapcsolatban a Muckermann nevet említi. Lásd: [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 15.
478 Dienes, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról", 95.
479 Dienes, „Egészen röviden", 13.
480 [Dienes Valéria], „Mozdulatművészeti bizonyítvány. Piufsich Lenke […]", OSZMI TA, DVHGY 66.
481 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 25.

Mirkovszky hagyatékában fennmaradt egy 1930. augusztusi aprónyomtatvány, amely az iskola tanfolyamait reklámozta. A tanfolyamok – amelyeket érdekes összevetni a korai időszak négy tanfolyamával – a következők voltak: „Plasztika", „Ritmika és metrika", „Dinamika", „Tématika" (vagyis orkesztikai formatan), „Szimbolika" (korábban „mimika"), Tréning, Teória, Mozdulatkórus, Mesteriskola, Gyermektanfolyam, Asszonyok tanfolyama, Férfiak tanfolyama, Magánórák.[482]

Magyarországon az újrakezdés után több Dienes-növendék nyitott orkesztikai iskolát. 1935 és 1937 között körülbelül kilenc fiók működött. Az Uj Iskola mintájára több katolikus leányiskolában (például az 1920-as évek közepétől a Ranolder Intézetben, majd a hozzá tartozó, 1937-ben alapított Vendel utcai Klára nőipari középiskolában,[483] a Notre Dame de Sion Intézetben,[484] a Redemptorissza Szerzetesnők Szent Margit elemi iskolájában[485]) helyettesítették a testnevelést orkesztikai órákkal.[486]

1937 nyarán Mirkovszky javaslatot fogalmazott meg az orkesztika, mint tantárgy bevezetésére a budapesti Zeneakadémián. A dokumentum-csoport egy a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez címzett levélből, Mirkovszky szakmai életrajzából és az orkesztika mint zeneakadémiai tantárgy részletes tervezetéből áll.[487] Habár egyelőre nincs arra adatom, hogy a tervezetnek akár töredéke is megvalósult volna, maga a kezdeményezés és Mirkovszky érvei figyelemre méltók. Az orkesztikát ugyanis (a Kovács Géza által kialakított és Pásztor Zsuzsa tanította mai zenei munkaképesség-gondozáshoz hasonlóan) elsősorban testnevelési módszerként és nem a modern tánc egy ágaként ajánlja:

> […] I. plasztikai nevelés: zongoristáknál az ülés és vállmunka; hegedűsöknél a féloldali karmunka és állás ellensúlyozására gerinc és lábgyakorlatok. – Általában minden hangszer tanulásához szükséges kiegészítő, erősítő, ügyesítő izomzati ellenmunka [sic] gyakorlata. Énekeseknél: A légzési technika alátámasztása, egyénenként előforduló gyönge rekesz, borda, gerinc-izomzat erősítése[,] az állás egyensúlyának növelése és függetlenítése az énekmechanizmustól.[488]

A tervezet azt is megjegyzi, hogy hasonló, ritmikus torna és mozdulatművészeti tanfolyamok számos külföldi zeneoktatási intézményben működnek. „Az Orsz. Magy. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanárai és növendékei részéről nagymértékben tapasztalt érdeklődés és kívánalom."[489] ellenére azonban a zeneakadémiai kurzust, úgy tűnik, nem indították el.

---

482 [Dienes Valéria], „Dr. Dienes Valéria Orkesztikai Iskolája. Budapest, 1930. augusztus hó.", Lásd: OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

483 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 28.

484 Dienes visszaemlékezése szerint az utóbbi iskolában 1924-től tanított. Lásd: Dienes, „Emigráció és migráció (1920-1929)", 75.

485 Műsorlap egy iskolai bemutatóról: OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., [1935.] január 18.

486 Habár Fenyves nem hivatkozik forrásaira, valószínűleg a következő vidéki városokban működtek iskolák: Győr, Székesfehérvár, Kispest, Pápa, Baja, Eger, Miskolc, Szolnok, Szeged, Zsámbék. Lásd: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 59.

487 [Mirkovszky Mária], „Nagyméltóságú Miniszter Úr! Kegyelmes Uram", 1937. szeptember; [Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária eddigi működése", [1937]; [Mirkovszky Mária], „Tervezet", [1937], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

488 [Mirkovszky], „Tervezet", [1937], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 1.

489 U. o., 1.

A budapesti Orkesztikai Iskola 1944. március 18-án végleg bezárt:[490] „Mikor az első bomba, mely Budapestre hullott, mozdulattermem üvegablakait a terem padlójára szórta, az iskolát többé nem nyitottam meg és Hirschber[g] Erzsébet végzett tanítványomat bíztam meg a nálam diplomára készülő csoport vezetésével és [a háború végével] a békekonferenciára indulókkal Párizsba utaztam."[491]

1946 augusztusa és 1948 áprilisa között Dienes Angliában és Skóciában, Zoltán fiánál élt.[492] Canna szigetén találkozott Dienes Pállal,[493] valamint járt Barra szigetén, Londonban és Manchesterben, ahol akkoriban Zoltán matematikát oktatott.[494] Fia manchesteri szalonjában találkozott Lábán Rudolffal az európai modern tánc egy fontos alakjával, akinek néma táncaira és táncírására még visszatérek a dolgozat későbbi pontjain. A nemzetközi hírnévnek örvendő Lábánnal folytatott hosszú és bensőséges szakmai eszmecsere mintegy megkésett elismerése volt Dienes – több sikertelen nemzetközivé válási kísérlet után elszigeteltségben folytatott – elméleti és gyakorlati munkája eredményeinek.

> [Lábán a] szakember igazi komoly érdeklődésével fordult az orkesztika felé. […] mosolyogva mondta: »Valójában egyet gondoltunk; ha igazunk van, nem is gondolhattunk mást. Csak a tolvajnyelvünk más.« […] [R]ajta nem lehetett egy pillanatig sem érezni, hogy ő, a világsiker embere, most egy kis nemzetnek szerény keretekben kísérletező képviselőjével beszél. Annyira nem, hogy mikor egy további látogató érkezett, akinek már ő mutatott be engem, ezt ilyformában [sic] tette: V. Dienes, my real college [sic, V. Dienes, valódi kollégám]! – erősen megnyomva a real szót, nyilván a rendszeralkotásra célozva. Egyszer legalább megmondhattam valakinek, mi az az orkesztika."[495]

1948-ban Dienes Gedeon hazahozta felújított lakásába hatvankilenc éves édesanyját, aki ettől kezdve filozófiai fordításokon és visszaemlékező írásain dolgozott, valamint lelkigyakorlatokat tartott.[496] „Nekem nem volt többé foglalkozásom." – írta.[497]

1949-ben megszűnt a Mozdulatművészeti Egyesület, amelyet a háború végéig Dienes és az 1949-ben elhunyt Pálfy György elnök tartottak egyben.[498] A mozdulatművészetet, mint műfajt 1950-ben betiltották. „A Táncszakosztály vezetősége a mozdulatművészetet reakciós irányzatnak tartja. Közülünk mindazok, akik korábban a mozdulatművészettel foglalkoztak, ezzel az irányzattal leszámoltak. A fejlődés útját más vonalon keresik." – fogalmazott 1950-ben a Táncszövetséghez írott pedagógus-szakszervezeti levelében Kállai Lili, az egyik legfontosabb mozdulatművészeti iskola egykori vezetője.[499] Mirkovszky visszaemlékezése szerint: „[…] egyszerre csak megjelent egy rendelet, hogy most már nem taníthat[,] csak az, aki elvégzi a […] Vaganova balettnek legalább a

490 Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 59.; Az 1944-es év előadásairól lásd: Vincze Gabriella, „Harc a széthullás ellen. Az Orkesztikai Intézet 1944-es zártkörű háziversenyeiről", *Tánctudományi Közlemények* 4/1 (2012), 67–71.
491 Dienes, „Egészen röviden", 15.
492 [Dienes Gedeon], „Dienes Valéria életének és munkásságának kronológiája (22 éves korától)", 12.
493 [Dienes], „Pillanatképek. Gyermekévekből & találkozás Dienes Pállal", 32.
494 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 7.; [Dienes Valéria], „D. V. »Eszmetörténete«" utólagos feliratú, gépiratos visszaemlékezés, [é. n.], OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz, 12.
495 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 7–8.
496 Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 61.
497 [Dienes], „D. V. »Eszmetörténete«", 12.
498 Lenkei, „Egy mozgalom tündöklése és bukása. A közreadó az olvasóhoz [utószó]", 235.
499 L. Kállai Lili, „Pedagógus szakszervezeti levél a Táncszövetséghez. A Magyar Táncszövetség Vezetőségének, Budapest [19]50. május 10.", in Lenkei Júlia (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, 228–229.

kilenc félévét ugye."[500] A fiatalabbak még átképezték magukat, sokan balett vagy néptánc tanárokként helyezkedtek el, vagy gyógytorna, művészi torna (később ritmikus sportgimnasztika) formájában mentették át a megszerzett tudást és tapasztalatot.[501]

Mirkovszky 1945-ben közel ötven éves volt. 1949-ben ugyan elvégezte a Táncszövetség néptáncoktatói tanfolyamát, de inkább általánosabb pedagógiai tapasztalatát hasznosította: a Loden Posztógyárnál, majd a Francia–Magyar Pamutipari Rt.-nél (később Budai Pamutfonó) 1957-es nyugdíjba vonulásáig napköziotthon (óvoda és bölcsőde) szervezőjeként és vezetőjeként dolgozott.[502]

Az orkesztika kései, 1975. szeptemberi újraindulása egy Dienessel korábban ugyanezen évben készített televíziós interjúnak volt köszönhető. Vitányi Iván, részben írásban is közölt beszélgetése felkeltette két egyetemista, Tamás Erzsébet és Menyhárt Katalin kíváncsiságát, így megkeresték Dienest. Ő Mirkovszky Máriát ajánlotta nekik, mint nála fiatalabb, az orkesztika rendszerét legalaposabban ismerő tanítványát.[503] 1975 őszétől Mirkovszky egy Jókai utcai tánctermet bérelt, ahol 1986-ig tanított, illegálisan, Rózsa Magda régi mozdulatművész-ismerős jóvoltából.[504] Tamás így emlékszik az órákra: „Kétórás volt, egy óra a bemelegítés. Profil- és frontális rendszerben voltak a gyakorlatok, gyakorlatsorok. Dinamika, szimbolika, tánc, az ő rögtönzéses zongorajátékára. Óra után pedig az Andrássy úti – akkor Népköztársaság útja – presszóban beszélgettünk."[505] Máshol zenei szempontból érdekes részletre bukkanunk: „[Mária néni a] dobbal a prozódiai ritmusokat dobolta ki, aztán ült a zongorához."[506]

Mirkovszky kései tanítványa, Tatai Mária 1984-től maga is tanfolyamot indított,[507] emellett az orkesztika oktatása Mirkovszky és Dienes tanítványai révén külföldön is folytatódott: Turnay Alice Portugáliában tanított, de működött egy-egy utód-iskola Romániában, Brazíliában (Rio de Janeiro, Peuker Ilona vezetésével),[508] és Los Angelesben is.[509]

1991-től Dienes Gedeon[510], Fenyves Márk[511] és Pálosi István[512] tovább dolgoztak az orkesztika fennmaradásáért. Mint független intézmények társulása, 1991-ben létrejött az Orkesztika Alapítvány, 1997-ben a Mozdulatművészeti Stúdió, majd utódja, a MOHA-Mozdulatművészetek Háza. 1995–2005 között működött a „Még 1 Mozdulatszínház", amely 2005-től a Magyar Mozdulatművészeti Társulat

500 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", mmh-d-00012_2-a-23.
501 U. o., mmh-d-00012_2-a-24.; Lenkei, „Egy mozgalom tündöklése és bukása. A közreadó az olvasóhoz [utószó]", 235–236.
502 Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 152–153.
503 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", mmh-d-00012_2-a-25.
504 Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 202–203.
505 Bíró Eszter, „Beszélgetés Tamás Erzsébettel, Budapest, 2009", in Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 15.
506 U. o., 35.
507 Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 203.
508 Mirkovszky Mária Peuker Ilonához írt levelének két másolata, 1980. március 27., OSZMI TA, MMHGY, 2023.1.1.
509 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", mmh-d-00012_2-a-24.
510 Dienes Gedeon életrajzához lásd: Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 1. rész", *Parallel* [évf. n]/21 (2011), 26–32.; Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 2. rész", *Parallel* [évf. n]/22 (2011), 14–20.; Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 3. rész", *Parallel* [évf. n]/23 (2011), 23–30.
511 Mesterei: Dienes Gedeon, Berczik Sára, Kármán Judit, E. Kovács Éva, Szöllősi Ágnes mozdulatművészek voltak. Lásd: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 507.
512 Az Állami Balett Intézet (ma Magyar Táncművészeti Főiskola) elvégzése után Tatai Máriától és Fenyves Márktól tanult orkesztikát, mozdulatművészet tanárai: Dienes Gedeon, Berczik Sára, Kármán Judit, E. Kovács Éva, Szöllősi Ágnes voltak. Lásd: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 511.

nevet vette fel.[513] A MOHA 2026. április 30-i megszűnéséig adott otthont orkesztika-tanfolyamnak.[514] Pálosi orkesztika órái a Szüerro Tánciskolában folytatódnak.

I. 3. b) Kósa György és Dienes Valéria együttműködése

> „Találtam egy területet, ahol szabadon fejlődhettek és megvalósultak elképzeléseim a mozgás és zene kapcsolatáról."[515]

Sem Dienes Valéria, sem Kósa György nem számolnak be írásaikban és interjúikban a megismerkedésük körülményeiről. Bár előfordulhat, hogy 1915 decemberében, a Vigadóban, a Nőtisztviselők Országos Egyesülete által szervezett koncerten találkoztak (ahol egyébként Kósa mellett Kardos István is fellépett), erre nincs bizonyíték.[516] Együttműködésük mindenesetre 1918 elején vagy tavaszán kezdődött, Kósa neve pedig, ahogy feljebb említettem, 1918. március 23-án szerepelt először a színlapon.

A huszonegyedik évét még épp be nem töltött Kósa már ekkor fontos tapasztalatokkal rendelkezett a színházi zongorakíséret terén. 1916. február 28-án, Wormser *A tékozló fiú* című zenés némajátékának nemzeti színházi bemutatóján – amelyen a főszerepet Dohnányiné Galafrès Elza alakította – ő látta el a zongorakíséretet. 1917-től azután rövid ideig korrepetitorként dolgozott az Operaházban, Kerner István mellett.[517]

> Operai korrepetitorságom legjelentősebb eseménye az volt, hogy Bartók első színpadi bemutatójának, a Fából faragott királyfi korrepetálását, az ő kifejezett kívánságára, rám bízták. A bartóki muzsika akkor még teljesen idegenszerű volt, főleg a balettmesternek, aki végkép nem tudta, mit kezdjen vele. A szereplők a maguk iniciatívájára próbáltak valamit, a szövegíró, Balázs Béla és természetesen én is, beleszóltunk. Én, a magam részéről teljes lelkesedéssel tettem magamévá a bemutató ügyét, nemcsak Bartók iránti hálám és rajongásom következtében, de ettől függetlenül is, szívügyemmé vált. A mozgásművészet és a muzsika kapcsolata, ami a következő évben központi problémám lett, ebből a bemutatóból kapott tápot.

Egy kései interjúban Kósa hasonló lelkesedéssel emlékezett vissza tánckísérői munkájára. Az 1910-es évek végétől rendkívüli alkalmazkodó képességének köszönhetően sokan kérték fel: „A tánchoz [...] csak úgy tudok alkalmazkodni, ha a táncot is nézem, és a kottát is figyelem. Ez elég kényes dolog, de nekem ebben nagy gyakorlatom volt. Így engem hívtak legtöbbször."[518] Ugyanakkor a táncosok, akikkel ily módon Kósa kapcsolatba került, nem mind hozzá hasonlóan vélekedtek a zene koreografikus feldolgozásáról:

513 Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 62.
514 Jelen dolgozat szerzője gyerekkorában Szöllősi Ágnes mozdulatművész tanítványa volt, majd 2022 nyarán vett részt Pálosi Istvánnál egy rövid, nyári, kezdő tanfolyamon.
515 Kósa György – Kósa Anna, *Memoár*, gépirat, Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, 44.
516 [sz. n.], „A Nőtisztviselők Országos Egyesületében […]", *Az Ujság* 13/361 (1915. december 29.), 10.
517 Dalos, „Pályakép", 14.
518 Heltai Erzsébet, „In memoriam Kósa György: A zeneszerző és a mozdulatművészet", *Táncművészet* 9/12 (1984. december 1.), 19–20, ide: 20.

> Problémát jelentett, hogy a mozdulatművészek néha egyéni buzgóságból olyasmit tettek a zenével, amit én mint muzsikus nem helyeseltem. De elvem az volt, hogy én alkalmazkodom a partnerhez. Ő érezze magát biztosan és otthonosan. Voltak persze komoly zenei képzettséggel bíró mozdulatművészek, akikkel könnyedén szót lehetett érteni. Velük dolgoztam elmélyültebben.[519]

Szívesen emlékezett a Förstner Magdával, Szentpál Olgával és az észt Ella Ilbakkal közös fellépésekre, az Orchesztikai Iskolának azonban kiemelt szerepe volt Kósa számára.

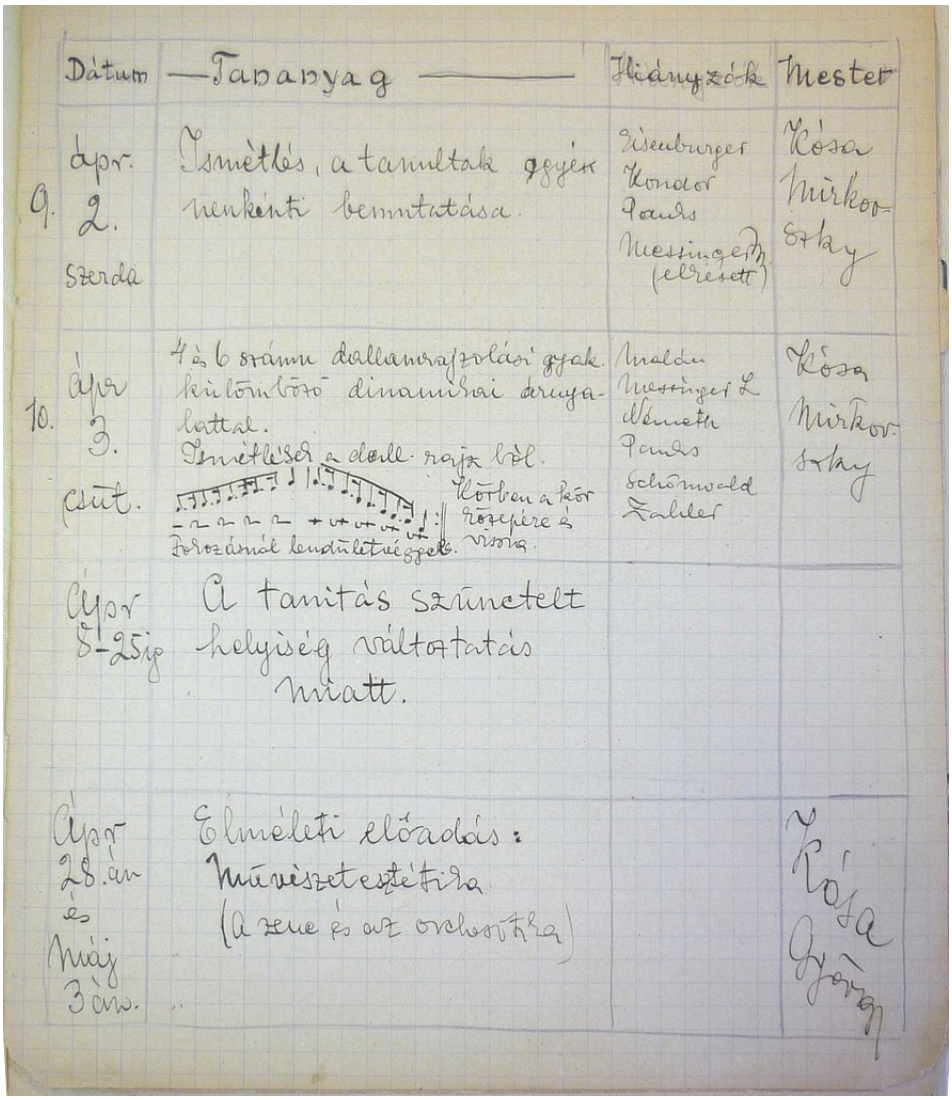
> Legjelentősebb a Dienes Valériával való kapcsolatom lett; nagyok sok tanulsággal járt számomra, mert nagy egyéniség volt. Két esztendőt szántam az életemből az ő orkesztikai iskolájának. Minden nap dolgoztunk, minden egyéb dolgomat félretettem, egyszóval akkor középpontja volt az életemnek. Rengeteget komponáltam nekik. Kis zongoradarabokat és nagyobb táncjátékokat. Nekik íródott a *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett*, a *Phaedra*, valamint a *Pán és Choré* [sic]. Ez utóbbiban volt egy örömtánc. Amikor elkezdtem nekik játszani, mintha villanyáram érte volna, bepörgött az egész társaság. Voltam velük Bécsben és Belgrádban is. Láthattam Dienes Valériát föllépni a Phaedra címszerepében. Itthon ugyanis mint tudós nő röstellt volna táncolni. Nagy sikere volt. De itthon is nagy sikert aratott a csoportjával.[520]

Kósa visszaemlékezése az együttműködés több fontos pontját – rendszeres zongorakíséret, komponálás[521] – említi, de nem részletezi, hogyan zajlott a közös munka. Szerencsére 1918 márciusában, Dienessel való első szakmai jellegű beszélgetése után írásban is összefoglalta, milyen módon szeretne hozzájárulni az iskola munkájához, s ebből a szövegből kiderül, hogy a növendékek zeneelméleti oktatására is vállalkozott.[522] A Mirkovszky hagyatékában fennmaradt kézírásos naplóban mintegy pillanatfelvételeket találunk az iskola hétköznapjairól (lásd: 6. kép). 1919. március 5. és június 17. között Kósa neve tizennyolc alkalommal szerepel a „Mester" rubrikában.[523] „Művészetesztétika (a zene és az orchesztika)" című, kétszer megtartott elméleti előadása,[524] és egy tisztán ritmusdiktálásra szánt óra[525] mellett legtöbbször Mirkovszky és Markos munkatársaként szerepel, de nem zárható ki, hogy azokon az órákon is részt vett kísérőként, ahol csak Dienes neve van feljegyezve.

Azokon a napokon, amikor Kósa egyértelműen részt vett a próbákon és az oktatásban, a ritmusdiktálás mellett tanított „hangköztant",[526] a Bach C-dúr kétszólamú invenciójára készített orchéma betanulásával foglalkoztak,[527] valamint Kósa saját, az iskola számára komponált darabjainak részleteire készített táncokat gyakorolták. Május végén és június elején négy alkalommal próbálták a *Mese a királykisasszonyról…* részleteit, mindannyiszor Mirkovszky és Markos irányítása alatt.[528] A *Pán és Koré* Örömtánca, amely – mint láttuk – Kósa emlékei szerint nagyon tetszett a növendékeknek, s amelyet lehet, hogy a május 1-i ünnepen is előadtak, zenei feladatként szerepel a naplóban: május 17-

519 U. o., 20.
520 U. o., 20.
521 Kósa kísérőzenéinek partitúrái megtalálhatók az OSZK Zeneműtárban: *Phaedra* – MS Mus. 6.417; *Mese a királykisasszonyról, aki nem nevetett* (a címváltozatokkal kapcsolatban lásd a dolgozat IV. 3. b alfejezetét) – MS Mus. 8.333; *Pán és Koré* – MS Mus. 6.697.
522 Kósa György, „Kósa György röviden a zeneművészet szerepéről az orchesztikai kultúrában", két oldalas gépirat, MOHA MGY, dvh-d-00069. A teljes szöveget lásd a C. függelékben.
523 [Dienes Valéria, et al.], „Dátum, Tananyag, Hiányzók, Mester" fejlécű kézírásos napló, 1919. március 5–június 7., 1920. január 8–30., OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.4., 1r–8r.
524 U. o., 3r.
525 U. o., 4r.
526 U. o., 7r.
527 U. o., 5r–6r.
528 U. o., 5r-7r.

én a növendékeknek emlékezetből kellett lejegyezniük a ritmusát.[529] Végül a visszaemlékezések szerint közös improvizáció során megszületett, ekkor már rögzített *Bagatellek* betanulására is találunk adatot: május 29. és június 17. között öt alkalommal foglalkoztak a *Bagatellek* Csufolódó [sic], Duhaj, Lemondó, Holdvilágos, Kereső és Tavasz tételeinek betanulásával és „7 bagatell" ismétlésével.[530] Lévén, hogy összesen tizenhárom ilyen kompozíció született,[531] az utóbbiakról nehéz megállapítani, hogy pontosan melyek lehettek.



I.3.11. kép: Az Orchesztikai Iskola naplójának részlete (1919)[532]

„[…] nem egy művéről bajos volt megmondani, vajon a zene szülte-e a mozdulatot vagy a mozdulat szülte-e a zenét."[533] – emlékezett vissza Dienes, máshol pedig éppen a *Bagatellek* keletkezésével

529 U. o., 5r.
530 U. o., 6r–8r.
531 Dalos Anna, *Kósa György*, Magyar Zeneszerzők 2. (Budapest: Mágus Kiadó, [1999]), 24.
532 [Dienes, et al.], „Dátum, Tananyag, Hiányzók, Mester", 3r.
533 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 48.

kapcsolatban egyenesen azt írta, hogy Kósa zenei ötleteit Mirkovszky és Révész mozdulati ötletei ihlették.[534]

Amellett, hogy a Kósával való együttműködés szempontjából a közös alkotások kiemelt jelentőséggel bírnak, már az előző alfejezetben csak alkalmilag megemlített műsorszámokból is kitűnik, hogy az iskola repertoárjának nagyobb részét az eredetileg nem tánchoz komponált zeneművekre készült koreográfiák alkották. Kósa közreműködése azonban ebben a tekintetben sem elhanyagolható. Bartók zenemű például éppen 1918. március 23-án, Kósa az orchesztika kísérőjeként való debütálásakor szerepelt először a műsoron. Habár nem tudjuk pontosan, Kósa mikor állt munkába 1918 tavaszán és mikor készültek el a *Két sirató ének* és *A szeretőm táncol* koreográfiái, könnyen elképzelhető, hogy Dienes az ő hatására barátkozott meg a számára akkor még bevallottan idegen, nehezen megközelíthető zeneművekkel.[535] Maga Kósa önszorgalomból, a hivatalos tananyagon felül, már zeneakadémiai évei alatt tanulta Bartók több művét. E darabok, amelyeket Kósa egy interjúban cím szerint felidéz – *Tizennégy bagatell*, *Két siratóének*, *15 parasztdal*, *2. elégia* – történetesen majdnem mind szerepeltek az Orchesztikai Iskola 1918-as műsorán, a *2. elégiá*ra Dienes Belgrádban maga táncolt.[536]

Arra, hogy Kósa időnként paraván mögé rejtve kísérte a növendékeket, két adatunk van. Először a sajtó említi, hogy a zene spanyolfal mögül szólt az iskola 1918-as őszi, évadnyitó előadásán,[537] majd Dienes egyik noteszében találunk egy bejegyzést nagyjából 1919 végéről, 1920 elejéről: „Kósát színfallal eltakarni".[538] Ez utóbbi jegyzet a Dunaparti Színházban tartott pantomim-estek előkészületei alatt kerülhetett be a füzetbe, ahol egyebek mellett ezt is olvashatjuk: „Bagatellek zárópóza nem mozdul[,] függöny." Az utóbbi adatból az is kiderül, hogy egészen pontosan melyik előadásról lehetett szó, ugyanis Kósa két pantomimjét, a *Pán és Koré*t, valamint a *Mese a királykisasszonyról*t több előadáson Schumann *Papillons* ciklusa egészítette ki, január 17-én azonban a műsorlap alapján egyértelmű, hogy a *Bagatellek* Tavasz, Kereső, Ujjongó, Merengő, Csufolódó, Holdvilágos, Kislányos és Duhaj tételeire készült „mimikai" táncokat ékelték be a két táncjáték közé.[539]

A Kósa és Dienes együttműködéséből született pantomimek, a kiszenekarra komponált *Pán és Koré* és *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett,* valamint a szimfonikus zenekari kíséretre számító *Phaedra* mind zongorakísérettel kerültek előadásra, feltehetőleg anyagi okokból. Az eredetileg is szóló zongorára megfogalmazott *A fehér Pierrot*-t, amelyet Kósa még az orchesztikával való kapcsolata előtt, 1917-ben, Perczel Sári koncertjein való kísérői közreműködései alkalmával mutatott

534 U. o., 55.; Dienes Valéria, „Hang és mozdulat", *Kultúra és Közösség* 11/3 (1984), 5.; A *Bagatellek* és az orchesztika összefüggései kapcsán lásd még: Smissen, „Kósa György Hat zenekari darabja Dienes Valéria zene-koncepciója és Kósa György mimikai tanulmányai jegyében".

535 Dienes e visszaemlékezésében Kósát nem említi Bartók zenéjével való megbarátkozása kapcsán, de a szöveg nem is zárja ki Kósa esetleges közvetítő szerepét. Lásd: Dienes, „Hang és mozdulat", 3–5.

536 Borgó András, „amikor én pályakezdő voltam… Kósa György: »A zenében nem lehet csalni«", *Muzsika* 27/5 (1984. május 1.), 7–10, ide: 7.; Műsorlap, 1918. szeptember 22., MOHA-Mozdulatművészeti Gyűjtemény, mmh-p-00002_26.

537 m. s., „Orchesztikai iskola", *Magyarország* 25/229 (1918. október 1.), 11–12, ide: 12.

538 Dienes, „Racionális lábak", 145.

539 Műsorlap: 1919. január 17., MOHA MGY, mmh-p-00002_38.

be,[540] 1920. május 1-én, tehát Kósa távollétében adták elő orchémaként.[541] Dienes Detréhez írott leveléből azonban úgy tűnik, hogy Kósa elutazása előtt még közösen is dolgoztak rajta: „Kósával komponált dolgaim zenéjéből folytonosan töröltünk. Még így is hosszúak maradtak. Arányai szerint legjobb a Királykisasszony. A Pánban Koré szomorúsága már terjengős, a Phaedrában az indulatok paroxizmusa valószínűtlenül sokáig tart, a kis Pierrot kompozíció aminek témája Kósától van[,] az első jelenetben is, a végső jelenetben is egészen elhibázottan hosszú. Az egésznek nem volna szabad 6 percnél tovább tartania, hogy annyira is hasson, amennyire a naivan elgondolt téma megengedi."[542] Kósa a pantomim témájaként Fodor László *Dal a virágokról* című novellájának egy töredékét használta fel.[543] A kéziratos kottán eredetileg a *Fantázia* cím szerepelt, de Kósa ezt ceruzával áthúzta. Fia, Kósa Gábor említette, hogy nevelőanyja, Kepes Anna feljegyezte férje megjegyzését: „Nem tartom színpadi műnek, inkább zongoradarabnak."[544] A kotta alapján *A fehér Pierrot* valóban lehetne zongorafantázia, ugyanakkor a zenei anyag hirtelen, gyakori, gesztus-szerű mozgásforma- és karakter-változásai arra mutatnak, hogy a darab legalábbis a zeneszerző képzeletében tánccal vagy pantomimikus mozgással kapcsolódhatott össze. A kottában ceruzás, a cselekményre utaló utasítások találhatók, „Pierrot jön", „Fölébred", „benyit".[545]

Mirkovszky így emlékezett a Kósával való közös munkára: „Maga az a tény, hogy nálunk ugye a Kósa Gyurka mint fiatal zeneszerző… ugye mellénk állt, és nemcsak hogy komponált muzsikát, de ténylegesen… minden próbán ott volt […] nagyon vitt minket ez előre."[546] Kósa is szívesen emlékezett Mirkovszkyra: „Ma már nem lépnek föl mozdulatművészek, pedig Dienes Valéria leghűségesebb tanítványa, Mirkovszky Mária ma is dolgozik; hozzá szintén jó barátság fűz. Fiatal [az 1975-ös újrakezdés utáni] növendékei csak úgy sóvárognak, hogy kifejezhessék önmagukat. Úgy képzelem, hogy a mozdulatművészet újra föl fog éledni."[547]

540 Budapesten: [sz. n.], „Dalest", *Az Ujság* 15/21 (1917. január 21.), 18.; Pécsett: [sz. n.], „L. Perczel Sári hangversenye.", *Dunántúl* 7/25 (1917. január 31.), 7.
541 Műsorlap: 1920. május 1., MOHA MGY, mmh-p-00002_41, mmh-p-00005.
542 Dienes Valéria levele Detre Szilárdhoz, datálatlan [1920. augusztus–szeptember], MOHA MGY, dvh-d-00067, 13.
543 A novella eredeti szövegét lásd: Fodor László, „Dal a virágokról", *A Hét* 27/21 (1916. május 21), 266–270.
544 Kósa Gábor személyes közlése, 2015.
545 Kósa György, *Fantázia / A fehér Pierrot tragédiája* (zongorára, 1916), BTK ZTI, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport (Kósa-hagyaték), Kgy_Dig_00170.
546 [sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…", mmh-d-00012_2-a-25.
547 Heltai, „In memoriam Kósa György: A zeneszerző és a mozdulatművészet", 19–20.

II. A tánckíséret: választások a 20. század elején

A második rész a tánckíséret megválasztásának kérdésével, vagy ha úgy tetszik a kíséret-repertoárral foglalkozik. Dienes Valéria koreográfusi működése kezdetén, tehát a 20. század első két évtizedében Európa-szerte fontos változások történtek a tánckíséret szerepének és ebből következően a kísérethez megfelelő zeneművek körének megítélésében. Ezekre a változásokra iskolája repertoárja révén értelemszerűen Dienes is reagált.

Amennyiben a művészi igényű, színpadi tánc kíséretének megválasztását döntési fa formájában képzeljük el, az első kérdés, amelyben döntést kell hoznunk, a következő: van-e szüksége a táncnak hallható kíséretre? Az első alfejezetben azokról a 20. század eleji táncos-koreográfusokról lesz röviden szó, akik erre a kérdésre (legalábbis egyes koreográfiáik esetében) nemmel válaszoltak, vagyis néma tánccal kísérleteztek. Dienes a jelenleg ismert források alapján nem készített néma koreográfiát, amit tájékozottságát ismerve tudatos döntésnek kell tekintenünk. A kortársak érdeklődése a probléma iránt és érvei a néma tánc mellett ugyanakkor Dienes álláspontjához is adalékul szolgálnak.

Azon táncalkotóknál, akik az első kérdésre igennel feleltek, ábránk elágazik, ugyanis a hallható kíséret Dienes és kortársai számára jelenthetett szavalatot és zenét is. Az előbbi, kevéssé kutatott iránnyal foglalkozom röviden a második, Verstánc című alfejezetben.

A hallható kíséret leggyakoribb módja, a zene adja az ábra másik, verstánccal átellenes ágát. A tánckíséret számára megfelelőnek tartott zenei repertoár említett változásait tekinti át a harmadik alfejezet. Mivel a nemzetközi szabadtánc, német *Ausdruckstanz* és kelet-közép-európai mozdulatművészet különböző irányzatai magukat sokszor a balettel szemben pozicionálták, fontos érinteni a 19. századi professzionális európai színpadi tánc, vagyis a balett zenei kíséretének főbb jellemzőit is. Ezután térek rá a 20. század eleji baletten belül megfigyelhető zenei reformtörekvésekre és az azon kívül születő új tánc zenei repertoárjára, valamint ezek kölcsönhatására.

Maga Dienes Valéria leggyakrabban a képzeletbeli döntési fának ez utóbbi ágát, a hallható, azon belül pedig zenei kíséretet választotta koreográfiáihoz. Az utolsó alfejezet az Orchesztikai Iskola korai zenei repertoárját tárja fel.

II. 1. Néma tánc

> „Mindenekelőtt tudnunk kell, hogy az újabb időkben a tánchoz nem feltétlenül szükséges a zene. A tánc szabályozott ritmus, mely önmagában is hat, önállóságában is művészetet képvisel. A művészet fogalmával együttjár az önállóság. A zenével való társulás erős, bár nem nélkülözhetetlen kapcsolatot ad a társművészetek között."[548]
>
> (Lavotta Rudolf, „A tánc psychologiája")

A néma, másnéven abszolút táncot a tánctörténészek elsősorban Lábán Rudolf és Mary Wigman nevéhez és az 1920-as évek német expresszionista táncához kötik, de a hallható kíséret elhagyása felfelmerült más koreográfusoknál, így a zenei interpretációiért dicsért és kárhoztatott Isadora Duncannél, sőt, legalábbis tervként, az alapvető fontosságú balettpartitúrák születését ösztönző és lehetővé tevő *Ballets Russe*-nél is.[549] Fontos megjegyezni, hogy abszolút táncnak nevezték az olyan koreográfiákat is, amelyek ugyan zenei kísérettől függetlenül készültek, de valamiféle hallható kíséretet mégis kaptak, például gongütések formájában.

Lábán Rudolf Dienessel egy évben, 1879-ben született, Pozsonyban. Müncheni és párizsi építészeti és képzőművészeti tanulmányok után egy ideig Bécsben, majd a svájci Ascona közelében fekvő Monte Veritàn található életreform közösségben működött, az első világháború alatt Zürichben nyitott iskolát, majd Németországban, végül Hitler hatalomra kerülése után Angliában élt és koreografált, 1958-ban bekövetkezett haláláig.[550] A Monte Veritàn, valamint zürichi iskolájában kezdett intenzíven kísérletezni a mozgással, továbbá (a jelen disszertáció későbbi pontjain még többször említett) táncnotációs rendszerével.[551] Lábánt – tanulmányaiból logikusan következő módon – elsősorban a tánc térbeli és dinamikai (erőbeli) aspektusa érdekelte, de ez még nála sem jelentette a néma tánc mellett való teljes elköteleződést. Korai, tehát az 1910-es évekből származó kísérleteiről keveset tudni, de annyi bizonyos, hogy zürichi működése alatt személyesen is kapcsolatban állt a Cabaret Voltaire és a Galerie Dada alkotóival, emellett tanítványai, Sophie Tauber és Mary Wigman felléptek a dadaista összejöveteleken.[552] Naima Prevost kutatásai alapján a dadaista művészekkel együttműködve 1917-ben biztosan kísérleteztek absztrakt táncokkal, amelyeket gong- és verskísérettel adtak elő,[553] emellett Prevost említ egy 1921-ben, már Stuttgartban készült kíséret nélküli Lábán-koreográfiát *Die Geblendeten* címmel.[554] A következő ismert néma táncművet, a *Gaukelei* című táncdrámát Lábán Hamburgba áttelepített iskolája táncosai számára alkotta, 1923-ban.[555]

548 Lavotta Rudolf, „A tánc psychologiája", *A Zene* 4/9 (1912. szeptember), 193–202, ide: 193.
549 A 20. században később is születtek néma balettek, Stephanie Jordan kettőt említ: David Lichine *La création* (1948), valamint Jerome Robbins *Moves* (1959). Lásd: Stephanie Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London: Dance Books Ltd., 2000), 59.
550 Valerie Preston-Dunlop, „Laban, Rudolf" in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 4. kötet (New York–Oxford: Oxford University Press, 1998), 89–95.
551 U. o., 90.
552 Naima Prevots, „Zurich Dada and Dance: Formative Ferment", *Dance Research Journal* 17/1 (1985. tavasz–nyár), 3–8.
553 U. o., 4.
554 U. o., 7.; A mű eredeti, német címének forrása: Preston-Dunlop, „Laban, Rudolf", 91.
555 Preston-Dunlop, „Laban, Rudolf", 91.

A hannoveri születésű Mary Wigman (eredetileg Marie Wiegmann, 1886–1973)[556] a német kifejezőtánc vagy *Ausdruckstanz* egyik legjelentősebbnek tartott alkotója a zene és mozdulat lehető legszorosabb kapcsolata felől érkezett el a zene teljes mellőzésének, a néma táncnak a gondolatához. Egyéb hatások mellett éppen Émile Jaques-Dalcroze zenepedagógus növendékeinek bemutató előadása ösztönözte arra, hogy tánccal kezdjen foglalkozni.[557] Wigman tehát 1911–1913 között, Hellerauban elvégezte Jaques-Dalcroze zenét és mozgást összekapcsoló zenetanári tanfolyamát,[558] azonban már ezekben az években rendszeresen kísérletezett néma tánccal.[559] 1913-tól Lábánnál folytatta tanulmányait, akit Asconából Zürichbe is követett, így került kapcsolatba, mint láttuk, a dadaista alkotók körével és előadóművészeti kísérleteivel.[560] 1914-ben, Münchenben mint Lábán növendéke lépett fel első két, nyilvánosan is bemutatott néma koreográfiájával, amelyeket a kritika abszolút táncként, vagyis magukat minden más művészeti ág hatásától függetlenítő táncokként üdvözölt.[561] Biográfusa, Susan Manning szerint Wigman munkamódszerének alapját a mozdulatok térbeli, időbeli és erőbeli paramétereinek megfigyelése és az ezekre építő improvizáció adta.[562] Kísérleteit 1918-tól Lábántól függetlenül folytatta, önálló szóló karriert kezdett, majd 1920-ban Drezdában nyitott saját iskolát, ahol a következő generáció számos jelentős német táncosát nevelte ki.[563] Repertoárjában, ahol a szólótánc mellett értelemszerűen megjelentek a csoportok számára készített táncok is, 1920 körül és után továbbra is szerepeltek néma és nagyon egyszerű ütős effektusokkal kísért kompozíciók, többnyire zongorakíséretes koreográfiákkal keretezve.[564] Maga Lábán egykori tanítványa néma táncait a fejlődés legmagasabb fokaként értékelte. Úgy látta, a fejlődés vonala a narratív tánctól, vagyis a balettől Isadora Duncan szabad, de még zenéhez kötött táncain át Wigman társművészetektől teljesen független táncaihoz vezetett.[565]

Isadora Duncan (1877–1927), aki, mint később részletesebben is látni fogjuk, táncstílusával és különösen zeneválasztásaival gyakorolt rendkívüli hatást a szabadtáncosok és mozdulatművészek több generációjára, sőt a klasszikus balettre is, csak egészen kivételesen táncolt zenei kíséret nélkül. Önéletrajza szerint 1893–1894 körül adta elő első kíséret nélküli koreográfiáját, amelyet ugyanakkor a közönség egy ismert zeneműről, Schubert *A halál és a lányka* című (*Der Tod und das Mädchen,* op. 7, No. 3, D 531) daláról nevezett el.[566] Duncan ezt a koreográfiát, továbbra is kíséret nélkül, 1903-ban

556 Susan A. Manning, „Wigman, Mary" in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 6. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 389–396, ide: 389.
557 Wigman 1908-ban látta Jaques-Dalcroze növendékeit, valamint a Wiesenthal nővéreket, akikről a jelen dolgozat II. 3. alfejezetben esik majd több szó. A két előadás adatát lásd: Susan Manning, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006), 51.
558 Maggie Odom, „Mary Wigman: The Early Years 1913- 1925", *The Drama Review: TDR* 24/4, Dance/Movement Issue (1980. december), 81–92, ide: 81.
559 Manning, „Wigman, Mary", 389.
560 Odom, „Mary Wigman: The Early Years 1913- 1925", 82–83.
561 Manning, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, 15.
562 U. o., 56.
563 Odom, „Mary Wigman: The Early Years 1913- 1925", 85–86.
564 U. o., 89–90.; Manning, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, 60.
565 Manning, „Wigman, Mary", 391.
566 „Tizenhat évesen zenekíséret nélkül táncoltam a közönségnek. A végén valaki azt kiáltotta a közönség soraiból: »Ez a halál és a lányka«, és ettől fogva ezt a táncot A halál és a lányka címen ismerték. Ám én nem ezt akartam, én mindössze azt igyekeztem kifejezni, hogy a látszólag örömteli megnyilvánulások mindegyike mögött tragédia búvik meg. Az a tánc,

Párizsban, majd 1904-ben és 1921-ben moszkvai vendégszereplései során is előadta.[567] Az 1903-as párizsi műsoron szerepelt egy további néma tánc, melynek keletkezési körülményeiről Diane Milhan Pruett tudósít. Ez az 1903-ban előadott koreográfia eredetileg Arnold Dolmetsch által összeállított zenére készült, és Duncan csak az előadás napján döntött úgy, hogy elveti a hallható kíséretet. A közönség, Pruett adata szerint értetlenül állt Duncan szólótánca előtt, amelyben Pán és Echo történetét és a karaktereik közötti váltásokat követhetetlenné, sőt komikussá tette a kíséret hiánya.[568]

A Szergej Gyagilev vezette *Ballets Russes* repertoárján ugyan nem szerepelt néma tánc, de figyelemre méltó maga a tény, hogy a néma balett ötlete egyáltalán felmerült. Borisz Kocsno, aki 1921-től Gyagilev titkáraként működött, röviden, mégis részletgazdagon ismerteti a *Ballets Russes* produkcióit, sőt, a csak tervezett, de megvalósítatlan baletteket is a társulat alapításától 1909-től kezdve. Tőle értesülünk, hogy Gyagilev 1914-ben Sztravinszkijt és Leonyid Mjaszint bízta meg a *Liturgia* munkacímű, freskók és keleti ortodox ikonok (tehát vizuális műalkotások) ihlette misztérium-balett elkészítésével, a zeneszerző azonban nem tartotta jó ötletnek a mise színpadra állítását, így visszautasította az *a cappella* kórusszámok komponálására szóló felkérést. Mjaszin Gyagilev támogatásával, zene nélkül kezdte meg a koreografálást, az eredménnyel azonban mindketten elégedetlenek voltak.[569] Egy 1915. márciusi levélben Gyagilev arról számolt be Sztravinszkijnak, hogy az olasz futurista Filippo Tommaso Marinetti nem-zenei hangokból készített kíséretet javasolt a néma tánc terve helyett.[570] Annak ellenére azonban, hogy a koreográfia és a díszletek egy része elkészült, végül sem a Marinettivel való együttműködés, sem az előadás nem valósult meg.[571]

A *Ballets Russes* egyik tagja, Bronyiszlava Nyizsinszka (Nyizsinszkij testvére) 1914-ben kilépett a társulatból, és 1919–1921 között Kijevben saját iskolát működtetett. Ebben az időszakban koreográfiái között szerepelt egy zenei kíséret nélküli tánc is, *Félelem* címmel.[572]

Mirkovszky Mária hagyatékában fennmaradt egy 1921-es, berlini lapból származó újságkivágat, amelyben Jemnitz Sándor „Drei Tänze ohne Musik" címmel három néma táncjelenet részletes leírását adta.[573] Az írásból azonban nem derül ki, hogy hol, mikor, kik adhatták elő a táncokat, ha ugyan nem Jemnitz fantáziájának szüleményei voltak. Akárhogy is, mindenképpen figyelemre méltó, hogy Jemnitzet foglalkoztatta a néma tánc (vagy legalábbis annak lehetősége), ahogy az is, hogy Mirkovszky, aki Dieneshez hasonlóan – úgy tűnik – nem készített néma táncot, mégis eltette a kivágatot.

---

az én felfogásom szerint, akár »Az élet és a lányka« címet is viselhette volna." lásd: Isadora Duncan, *Életem* (Budapest: L'Harmattan, 2009), 15.

567 Diane Milhan Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan to the Musical Composers and Mentors Who Influenced Her Musical Selections for Choreography* (disszertáció, University of Wisconsin-Madison, Department of Physical Education and Dance, 1978), 115–116.

568 U. o., 43–44., 246.

569 Boris Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes* (New York–Toronto: Harper & Row Publishers Inc.–Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1970), 101.

570 Lynn Garafola, „The Making of Ballet Modernism", *Dance Research Journal* 20/2 (Winter 1989), 23–32; ide: 23.

571 Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, 101.

572 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 43.

573 Alexander Jemnitz, „Drei Tänze ohne Musik", *Salon-Feuilleton* 28/45 (1921. november 1.), 3–4.

A néma és abszolút tánc magyarországi fogadtatásáról 1923–1925 között, tehát Dienes iskolájának középső periódusából találunk több releváns sajtóadatot. Török Emita 1922-ben fejezte be tanulmányait Lábán stuttgarti iskolájában,[574] és a sajtó állítása szerint ő volt az egyetlen, aki abszolút táncot tanított Magyarországon.[575] (Iskolájának sajtóhirdetései alapján úgy tűnik, budapesti tanfolyama 1922 decemberétől körülbelül 1926-ig működött,[576] 1925 májusában ők is tartottak bemutató előadást a Zeneakadémia kamaratermében,[577] 1930–1931-re azonban Török Kölnbe költöztette iskoláját.)[578]

Török Emita 1922. december 18-án, a Vasuti és Hajózási Clubban tartott, első budapesti fellépését a *Színházi Élet* névtelen kritikusa érdeklődéssel fogadta: „Képzelhető, hogy a pusztán a vonalak ritmusára támaszkodó figuralitás milyen nehézségekkel kell megküzdjön, hogy a szuggesztív erejű zenét is pótolni tudja."[579] Pár hónappal később egy újabb, a tanítványaival közös estről A. Lantay Gizi így írt: „Aki látja őt, amint egyénisége felolvad egy-egy táncban, megérti gondolatait."[580] Nem minden vélemény volt azonban ugyanilyen kedvező: „Török Emita és növendékei táncestjének egyedüli érdekessége az volt, hogy mozgásgyakorlataikat zene nélkül, egy gongon ütött ritmusra végezték."[581] Már e rövid idézetek is érzékeltetik, hogy a néma, vagy abszolút tánc fogadtatását inkább a zene hiánya, és e hiány különös volta, semmint a zenétől független, tisztán mozdulati munka eredményének érdemi értékelése határozta meg.[582] Maga Török táncművészete önállóságát hangsúlyozta abban a vélhetően tőle származó hirdetményben, amely 1924. február 12-i előadását harangozta be. A megfogalmazás már-már kiáltvány-szerű: „Nem a zene alárendeltje és nem sablonos balettfigura. Új utakon jár, ötletei merészek. Mozdulatai eredetiek."[583] A közönség és a kritikusok érdeklődését azonban, úgy tűnik, Budapesten nem tudta fenntartani. 1926-ban, amikor megszűnt iskolája, a következő epés beszámoló jelent meg a *Pesti Napló*ban:

> „Megszűnt a pesti zenenélküli tánciskola. Két esztendővel ezelőtt feltűnést keltett a budapesti abszolút tánciskola megnyitása. Itt a zenenélküli táncot tanították Rudolf von Labannak, a magyar származású táncpedagógusnak elvei szerint. A múlt évben megszűnt a hamburgi Lábán-színház s ez mintha előjele lett volna az abszolút tánc halálának. A bécsi Grete Smith-iskola, amely ugyancsak zenenélküli táncot tanított, ugyancsak bezárta kapuit. Most a budapesti intézet is feloszlott. Török Emita, a pesti abszolút-

574 [sz. n.], „Török Emita", *Budapesti Hírlap* 42/271 (1922. november 26.), 9.

575 [sz. n.], „A »Koncert« közleményei […] Török Emita [...]", *Színházi Élet* 14/4 (1924. január 27.), 82.; [sz. n.], „Török Emita tanítványai [képaláírásként megjelenő hirdetmény]", *Színházi Élet* 14/42 (1924. október 19.), 78.; [sz. n.], „Török Emita Lábán-féle mozgásmüvészeti iskoláját […]", *Ujság* 1/58 (1925. szeptember 20.), 15. Úgy tűnik, ez az állítás nem csak újságírói fogás, lévén, hogy a fontosabb magyar mozdulatművészeti iskolák (pl. Dienes, Szentpál, Madzsar) valóban más mesterektől származtatták rendszereiket.

576 [sz. n.], „Az abszolut tánc Budapesten", *Színházi Élet* 12/3 (1923. január 14.), 32.; [sz. n.], „Megszűnt a pesti zenenélküli tánciskola", *Pesti Napló* 77/54 (1926. március 7.), 19.

577 [sz. n.], „Török Emita testnevelő iskolájának és koreografiai bemutatásai [sic]", *Magyarország* 32/114 (1925. május 21.), 14.

578 [sz. n.], „Külföldi nevelőintézetek és iskolák [hirdetmények]", *Budapesti Hírlap* 50/294 (1930. december 25.), 52.; [sz. n.], „Külföldi nevelőintézetek [hirdetmények]", *A Reggel* 10/10 (1931. március 9.), 20.

579 [sz. n.], „Az abszolut tánc Budapesten", *Színházi Élet* 12/3 (1923. január 14.), 32.

580 A. Lantay Gizi, „Török Emita", *Ország-Világ* 44/12 (1923. március 18), 143–144, ide: 144.

581 [sz. n.], „Táncestek.", *Nemzeti Ujság* 5/61 (1923. március 16.), 6.

582 Annak ellenére igaz ez, hogy Lábán vagy Wigman iskoláihoz hasonlóan Török iskolájában sem kizárólag néma és gonggal kísért táncok születtek. Lásd például: „[...] Grieg-, Brahms-, Schubert-, Jemnitz kompozíciókra és zene nélkül mutatták be az érdekes újszerű produkciókat […]", ld. [sz. n.], „Táncest", *Világ* 16/117 (1925. május 26), 11.; A gonggal kísért táncok mellett Schumann és Mendelssohn zenével kísért koreográfiákról ad hírt a következő hirdetmény: [sz. n.], „Török Emita tánca önálló művészet", *Magyarország* 31/34 (1924. február 10.), 14.

583 [sz. n.], „Török Emita tánca önálló művészet", *Magyarország* 31/34 (1924. február 10.), 14.

> táncosnő Svájcba utazott s most már nincs többé zenenélküli tánciskolája a magyar fővárosnak. Mit fogunk csinálni?"[584]

Az újságíró azonban valójában korán temette a néma táncot, ugyanis a szakirodalomban semmi sem utal a hamburgi Lában-előadások megszűnésére, vagy az abszolút tánc irányzatának elmúlására. Lában 1927-ben Hamburgban mutatta be *Nacht* című, többek között néma táncot is tartalmazó új előadását.[585]

1923-ban, Török Emita budapesti működésének kezdetén Balázs Béla a *Bécsi Magyar Újság*ban számolt be Claire Bauroff (született Klara Baur) német táncosnő részben néma tánc-előadásáról.[586] Teljességre nem törekvő kis alfejezetem ennek idézésével és értelmezésével zárom, ugyanis több olyan alapvető kérdésre is rávilágít tánc és zene viszonyával kapcsolatban, amelyekkel a következő fejezetekben fogok részletesebben foglalkozni.

Balázs új művészetnek nevezi Bauroff táncát, megjegyezve, hogy ha nem is ő az első, aki abszolút tánccal kísérletezik, de ő az első, aki szerinte művészi szintre emelte azt: „[...] Claire Bauroff művészete lelkesedésnél többet kíván. Áhítatos komolyságot kíván, mert születésnek és kezdetnek tanúi vagyunk: az emberi kultúra egy új kifejező formája keletkezésének."[587] Új művészetté Balázs szerint a táncot éppen társművészetektől való teljes függetlensége avathatja.

Mint annyi más korabeli szerző, Balázs is enged a kísértésnek, hogy döntést hozzon a történeti elsőség kérdésében, és ebből vezesse le tánc és zene alá- és fölérendeltségi viszonyát: „A táncnak előtte volt a muzsika, mint a színjáték előtt a dráma. A tánc csak a zenének mimikai interpretációja volt, reprodukáló művészet. A »beleérzés« művészete. A jó táncosnő a zene szellemének megszállottja volt és testét kívülről formálta és mozgatta a szellem."[588] Megjegyzendő, hogy Balázs jellemzése nem kíván átfogó történeti áttekintést adni, csak a közvetlen előzményekre, a századforduló zenei interpretációra építő szabadtáncosaira, például Isadora Duncanra utal, azzal a céllal, hogy a jelennel összehasonlítsa: „[A] modern táncosok és táncosnők már régóta nem elégszenek meg [a zene interpretációjával]. Interpretációikba egyre több saját élményt csempésznek. Táncuk nem beleérzés többé. Belülről mozgatott pantomim burjánzik rá a koreográfia formáira."[589] A tánc léte tehát már nem a zenétől, hanem saját kifejezőképességétől függ: „A zene már csak véletlen alkalom. Így lett a modern táncból dekadens keverékforma és tisztátalan műfaj. Ez a fejlődés, úgy látszik, Claire Bauroff művészetében érett új fordulathoz. Ő biztos stílusérzékkel választja el egymástól a két elvet. Ha zenére

584 [sz. n.], „Megszűnt a pesti zenenélküli tánciskola", *Pesti Napló* 77/54 (1926. március 7.), 19.

585 Preston-Dunlop, „Laban, Rudolf", 91.

586 Balázs Béla, „Zene nélkül (Claire Bauroff táncestélye)", *Bécsi Magyar Újság* 5/85 (1923. április 12.), 6.; A Mirkovszky Emlékkönyv 176. oldalán álló adatgyűjtés szerint Bauroff budapesti fellépésén Mirkovszky is közreműködött: „1924. november 22. Renaissance Színház – Claire Bauroff bécsi táncművésznő Mirkovszky Mária közreműködésével mutatja be Das Licht ruft című pantomimjét". Az Emlékkönyv szerzői a *Pesti Napló* 1924. október 26-i számára hivatkoznak, ez azonban csak beharangozó. A többi sajtóhírt áttekintve sajnos nem derül ki egyértelműen, hogy az együttműködés létrejött-e. További beharangozók, amelyekben szerepel Mirkovszky neve: [sz. n.], „A „KONCERT r.-t. Közleményei. [...] Claire Bauroff [...]", *Az Ujság* 22/227 (1924. október 26.), 14.; [sz. n.], „Pantomim és táncest […] Claire Bauroff [...]", *Pesti Napló* 75/227 (1924. október 26.), 19.; [sz. n.], „Zenei Hirek […] Claire Bauroff […]", *Színházi Élet* 14/44 (1924. november 2), 80.); Egy ezeknek ellentmondó, jóval részletesebb beharangozó, amely szerint Bauroff a „Das Licht ruft" c., hét jelenetből álló darabban egyedül szerepelt: [sz. n.], „Claire Bauroff – Budapesten", *Világ* 15/247 (1924. november 20.), 12.

587 U. o., 6.

588 Balázs, „Zene nélkül (Claire Bauroff táncestélye)", 6.

589 U. o., 6. Itt megint csak nem érdemes Balázson számonkérnünk a cselekményes balettek valójában többszázados hagyományának, és az európai színpadi tánc számtalan formájának ismeretét és ismertetését.

táncol akkor azt tökéletes klasszikusan tiszta stílusban teszi; átadja magát a zenének és annak testté sűrűsödött ritmusa lesz. De ha Claire Bauroff nem interpretál, nem reprodukál, hanem saját belső érzéseit közvetlenül akarja kifejezni, akkor ezt zene nélkül teszi."[590] Balázs tehát dicséri Bauroff tudatosságát, azt, hogy már a koreográfia születésének pillanatában döntés hoz: zenét interpretál (ennek érvényességét Balázs nem vitatja el) vagy más, belső (érzelmi, vagy tegyük hozzá Lábán és Wigman nyomán, tisztán mozdulati) indíttatásra készít koreográfiát. Balázs írása e két, ideálisnak érzett opción kívül – melyek közül az utóbbi ilyen tiszta formában valóban újdonságnak számított a 20. század elején – ráirányítja a figyelmet a közbülső lehetőségre is, a zene és a koreográfiában megjelenő zenén kívüli mondanivaló vagy cselekmény vegyítésének problémájára. Míg Balázs ezt a közbülső lehetőséget kerülendőnek ítéli, Dienes és a 20. század elejének számos táncos-koreográfusa írásaik és a megszületett koreográfiák alapján éppen művészi kihívást láttak benne.

II. 2. Verstánc

Míg az Orchesztikai Iskolában nem gyakorolt néma tánccal kapcsolatban valamivel több nemzetközi adatra sikerült bukkanni, addig a verstánccal éppen fordított a helyzet. A nemzetközi szakirodalomban alig fordul elő példája, Dienes és Mirkovszky hagyatékában viszont fennmaradtak olyan primer források, amelyeknek itt következő, nagyon vázlatos áttekintése is újdonságot jelent az eddig megjelent adatokhoz képest.[591]

Először azonban lássuk a nemzetközi példákat. Lábán hamburgi működése alatt két olyan táncszínházi előadást készített, amelyeket zene vagy csend helyett szavalókórus kísért: Goethe *Faust*ját *Fausts Erlösung* címmel 1922-ben, Aiszkhülosz *Prométheusz*át pedig 1923-ban adták elő.[592] Dienes szempontjából még fontosabb, hogy Isadora Duncan is készített szavalattal kísért táncokat, ugyanakkor nem utal arra adat, hogy azokon az 1908–1912 közötti előadásokon, amelyeken Dienes látta táncolni, szerepelt volna verstánc. Isadora Duncan első londoni fellépésén, 1900. március 16-án többek között Raymond Duncan által válogatott ógörög versekre táncolt, amelyeket bátyja helyett a brit kiejtésű Jane Harrison olvasott fel. Egyik kritikusa, J. Fuller Maitland azonban arra biztatta Duncant, hogy népszerűsége érdekében hagyja el a verstáncot.[593] Talán ennek, talán Isadora erős zenei érdeklődésének és Raymond befolyása csökkenésének tudható be, hogy idővel csak a legritkábban

590 Balázs, „Zene nélkül (Claire Bauroff táncestélye)", 6.

591 A verstáncolást érinti egy a Táncművészeti Egyetemen megvédett BA szakdolgozat: Kropf Minea, „A vers nem marad ugyanaz előadva, ami olvasva volt..." (Babits Mihály): a tánc motívuma Babits Mihály költészetében, kapcsolata Dienes Valériával, az Orkesztika Iskola története és a verstáncolás (BA szakdolgozat, [Budapest], 2015), 38–39. A dolgozatnak azonban mindössze másfél oldala szól a voltaképpeni verstáncról, erősen hiányos adatok alapján.

592 Preston-Dunlop, „Laban, Rudolf", 91.

593 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 27–28. A pontos dátumnak és a felolvasó nevének forrása: Adela Spindler Roatcap, *Raymond Duncan. Printer… Expatriate… Eccentric Artist* ([h. n.]: The Book Club of California, 1991), 10.

lépett fel verskísérettel, Pruett szerint olyankor, amikor Raymonddal alkalomadtán újra együttműködtek.[594]

Az Orchesztikai Iskolában a műsorlapokról származó adataim alapján 1917 áprilisa és 1922 decembere között tizenhat olyan előadás volt, amin előfordult verstánc.[595] Ezek koreográfiáját Dienes Valéria, illetve az Orchesztikai Iskolában a műfaj leggyakoribb előadója, Révész Ilona készítették, igaz, jóval ritkábban, Markos és Mirkovszky is felléptek vers-interpretációval. Detre Szilárd Dieneshez írt, 1920. augusztus 25-i levelében számol be Mirkovszky Maurice Maeterlinck *Quinze Chansons* ciklusának hatodik versére („On est venu dire [...]") készülő koreográfiájáról, amelynek előadásáról azonban nincs adat.[596] Leggyakrabban Babits Mihály verseit dolgozták fel (például: *Danaidák*, *Laodameia*, *Aliscum éjhajú lánya*, *A kútban*),[597] de készítettek több Rabindranath Tagore és Ady Endre interpretációt, valamint megtáncolták Csokonai Vitéz Mihály, és Raith Tivadar egy-egy versét is. A költemények pontos címének feltüntetése időnként elmarad, ami a zenei műsorszámok meglehetősen precíz feltüntetéséhez képest meglepő.

Mirkovszky Mária később sem hagyott fel a verstánccal, 1925. november 26-án például a Zeneművészeti Főiskola nagytermében Kosztolányi Dezső szerzői estjén működött közte, Ascher Oszkár szavalatának kíséretében, de a *Mirkovszky emlékkönyv* az 1930-as évekből is több verstáncról szolgál adatokkal.[598] Az orkesztika 1970-es, 1980-as évekbeli újrakezdésekor Mirkovszky több növendékének tanított be saját és Dienes verstánc-koreográfiákat.[599]

594 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 51.
595 A pontos előadási adatokat és azok forrásait lásd az A. függelékben.
596 Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., OSZK Kézirattár, Fond 223, 60-as doboz, 1–3.
597 Egy 1929. június 19-i műsorra hivatkozva Fekete Valéria további Babits-feldolgozásokat sorol: *Klasszikus álmok*, *Reggeli ének*, *Téli dal*, *Egy rövid vers*, *Naiv ballada*, *Hunyt szemmel*, *Síremlék*. Szintén Fekete tanulmánya szerint: „Egy 1929. szeptember 5-én kelt levél pedig arról tájékoztat, hogy Dienes Valéria egy mozdulatművészeti Babits-filmet akart készíteni. A levélben külön is megemlíti a *Danaidák* című verset, amelynek megformálását kiváltképpen szerette volna filmre venni. (Erre és egyáltalán az egész film elkészítésére Dienes Gedeon tájékoztatása szerint nem került sor.)" Lásd: Fekete Valéria, „Bergsonizmus és görögség-kép Dienes Valéria mozdulatrendszerében", *Tánctudományi Tanulmányok* 15. (1988–1989), 21–37, ide: 29.
598 Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, 178. valamint az 1930-as évek előadásai: pl. 185., 187., 191.
599 Tamás (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv*, pl. 21., 24., 70–71., 202.

II. 3. A zenével kísért európai színpadi tánc repertoárjának változása (1900–1925)

> A lírai táncosok között valószínűleg senki sem rendelkezik olyan tévedhetetlenül helyes művészi ítélőképességgel a mozgásával kifejezni kívánt zene megválogatásában, mint Isadora Duncan. Wagner, Beethoven, Schubert és Schumann, Gluck, Cesar Franck, Johann Sebastian Bach, Palestrina, Brahms, Grieg és Chopin – a választásban, amely ilyen mesterek művészetét veszi igénybe, egyetemes jó ízlés tükröződik.[600]
>
> (Frederick H. Martens, 1918)

Ahhoz, hogy értékelni tudjuk az Orchesztikai Iskola korai zenei repertoárját, először érdemes áttekintenünk a korabeli színpadi tánc zenei kíséretének főbb nemzetközi tendenciáit, valamint azok közvetlen előzményeit. A 20. század eleji társulatok és táncosok működésének zenei aspektusait, különösképpen repertoárját azonban csak a legritkább esetben vizsgálták. Tudomásom szerint egyedül Diane Milhan Pruett disszertációja tett kísérletet egy táncos, Isadora Duncan teljes zenei repertoárjának feltárására.[601] Ennél fogva ez a fejezet nem szolgálhat pontos összehasonlító táblázatokkal, gyakorisági adatokkal, de sokszor még a megkoreografált zeneművek pontos címével sem. Meg kell elégednünk a tánctörténeti fókuszú írásokból leszűrhető, valamelyest esetleges adatokkal, és az ezekből levonható következtetésekkel.

A 17–18. században a később össz-európaivá vált francia professzionális színpadi tánc, vagyis a balett zenei kísérete szerves része volt azoknak az operáknak, amelyekben a táncok füzérei, mint *divertissement*-ok szerepeltek,[602] így a zenét az opera szerzői, például Lully, Rameau és Purcell komponálták.[603] Gluck 1761-ben, Gasparo Angiolini koreográfussal együttműködésben készített *Le festin de pierre, ou Don Juan*ja már az operától független, cselekményes balett (*ballet d'action*, a 19. században *ballet-pantomime*)[604] korai példája. A 18. század utolsó harmadában[605] az önálló színpadi műként tért nyerő balett cselekménye énekelt szöveg híján még a pantomimikus részek ellenére is sokszor követhetetlennek bizonyult. Ennek orvoslására alakult ki az *air parlant* („beszélő dallam") technikája, az eredetileg nem tánc számára komponált zeneművek táncos feldolgozásának egyik korai, dokumentált példája. A balettzenébe ismert, gyakran eredetileg szöveggel rendelkező zenei idézeteket emeltek be, amelyek tisztán hangszeres formájukban is felidézték a nézőkben a megfelelő asszociációkat, ezzel megkönnyítették a balett történéseinek megértését. Gluck *Orfeo*ja „Che farò

600 „Perhaps among all the individual lyric dancers none shows such unvarying artistic good judgment in the selection of the music she wishes to express in motion as Isadora Duncan. Wagner, Beethoven, Schubert and Schumann, Gluck, Cesar Franck, Johann Sebastian Bach, Palestrina, Brahms, Grieg and Chopin – catholic good taste is reflected in a choice which avails itself of the art of such masters." (Ford. F. J.) Lásd: Frederick H. Martens, „The Attitude of the Dancer toward Music", *The Musical Quarterly* 4/3 (1918. július), 440–449, ide: 447.

601 Diane Milhan Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan to the Musical Composers and Mentors Who Influenced Her Musical Selections for Choreography* (DLA disszertáció, University of Wisconsin-Madison, Department of Physical Education and Dance, 1978).

602 Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000), x.

603 Rebecca Harris-Warrick – Noël Goodwin – John Percival, „Ballet", *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046700. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. április 28.)

604 Marian Smith, „»Poésie lyrique« and »Chorégraphie« at the Opéra in the July Monarchy", *Cambridge Opera Journal* 4/1 (1992. március), 1–19, ide: 2.

605 Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, 101–102.

senza Euridice” c. áriájának idézete például számos balettpartitúrában szerepelt a szerelmesek elszakadásának szituációjában.[606] A kölcsönzések gyakori alkalmazása, különösen Párizsban *pastiche* jellegű kísérőzenékhez vezetett, amelyeknek fő erénye nem a partitúra stílusegysége és eredetisége, hanem a különböző szerzőktől származó zenei tételek, részletek célszerű, a cselekmény megértését elősegítő, frappáns összeválogatása volt. A dalok és áriák (például Mozart *Figaró*jának részletei) mellett a legkülönbözőbb műfajú darabokat, szonáták, vonósnégyesek, Haydn[607] szimfóniák tételeit, Beethoven 5. szimfóniájának részleteit[608] is alkalmasnak tartották a kölcsönzésre.[609] Különösen érdekes példa Jean-Madeleine Schneitzhoeffer 1832-es *La Sylphide* kísérőzenéjének egyik pontja: a boszorkányok csoportjainak bejövetele Bach F-dúr fúgájának (*Wohltemperiertes Klavier*, II. kötet) szólambelépéseit követte.[610] A fúga ugyan ez esetben nemigen segíthetett a cselekmény jobb megértésében, de mint zenei-koreográfiai ötlet figyelemre méltó, sőt, mint látni fogjuk, jövőbe mutató.

Magyarországon, az egyetlen fennmaradt reformkori, 1834-es némajáték, *A haramiabanda* zenéjében, amelyet Heinisch József szerzett, szintén vannak kölcsönzések, többek között Beethoven op. 10 No. 3-as zongoraszonátájának *Largo e maestoso* tételéből.[611]

Marian Smith szerint az *air parlant* technikája egészen az 1830–1840-es évekig használatban maradt. Habár egyre nagyobb megbecsülésnek kezdtek örvendeni az egy szerző által komponált, egységes stílusú, eredeti balettpartitúrák (például Adolphe Adam *La Fille de marbre*, 1847), a kritikusok még sokáig panaszolták a cselekmény követhetetlenségét.[612] A fontosabb szereplőkhöz és szituációkhoz kötődő emlékeztető-motívumok megjelenése – például Ferdinand Hérold *La Somnambule* (1827),[613] Halévy *Manon Lescaut* (1830) és Adam *Giselle* (1841) c. balettjeiben – csak bizonyos fokig jelentett megoldást, a közönség azonban idővel elfogadta a nyomtatott balett-librettók szükséges voltát.[614] Adam tanítványa, Léo Delibes *Coppélia* (1870) és *Sylvia* (1876) balettzenéiről Csajkovszkij a legnagyobb elismeréssel nyilatkozott.[615] Az ő *A hattyúk tava* (1877, Moszkva), *Csipkerózsika* (1890, Szentpétervár), és *A diótörő* (1892, Szentpétervár) kísérőzenéi – mint arra a III. 1. fejezetben visszatérek majd – nem csak a balettzenében addig szokatlan választékosságuk, ötletességük és szimfonikus építkezésük, hanem a koreográfus és zeneszerző közötti szoros és sikeres együttműködés szempontjából is fontosak.

606 U. o.; Marian Smith, „Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 6/2 (1988 ősz), 3–29, ide: 4, 7–10.
607 Herbert Schneider, „Music for Dance: Western Music, 1650–1800” in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 4. kötet (New York–Oxford: Oxford University Press, 1998), 510.
608 Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, 104–107.
609 Smith, „Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer”, 8.
610 U. o., 5–6.
611 Szenthegyi István, „Egy »magyar pantomima« a reformkorból”, in Vályi Rózsi (szerk.), *A magyar balett történetéből* (Budapest: Művelt Nép, 1956), 77–91; ide: 77, 81, 83.
612 Smith, „Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer”, 12–13, 15.
613 Noël Goodwin, „Ballet, 19th century”, *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046700. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. április 28.)
614 Smith, „Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer”, 16., 21.
615 Noël Goodwin, „Ballet, 19th century”.

A balett-kíséret elbeszélését itt meg kell szakítanom a Duncan család zenei horizontjának és tánckísérethez való viszonyának ismertetésével, mert a századforduló új tendenciái a balettzenében is jelentős mértékben Isadora Duncan repertoárjának hatásán múltak.[616]

A Duncan gyerekek – Raymond, Elizabeth, Augustin és Isadora – rendezetlen családi körülményeik miatt nem részesültek alapos oktatásban, és amellett, hogy korán munkát vállaltak, elsősorban autodidakta módon tanultak, részben zongoratanárként dolgozó édesanyjuk, Dora Duncan felolvasásainak és zongorajátékának hatása alatt.[617] Isadora önéletrajzában így fogalmazott: „A valódi tudás megszerzésére esténként adódott alkalmam, amikor édesanyám Beethovent, Schumannt, Schubertet, Mozartot és Chopint játszott […]"[618] Az 1890-es években, voltaképpeni szólókarrierje megkezdése előtt, amikor Duncan varietészínpadokon is fellépett Chicagóban és New Yorkban, zenei választásai még nem árulták el későbbi törekvését, a tánc átemelését a populárisból a magasművészet szférájába. Mendelssohn *Lieder ohne Worte* sorozatának néhány darabja, és a *Szentivánéji álom* Scherzója mellett megfért Sousa népszerű *The Washington Post* című indulója is.[619] A Duncan család 1899-ben az Amerikai Egyesült Államokból Angliába költözött.

Dienes repertoárja szempontjából a Duncan testvéreknek kiemelt, de nem egyforma a jelentősége. Raymond Duncan zenei kíséretről alkotott elképzelései húga és kortársai hozzáállásától olyannyira elütnek, hogy azokat célszerű előre megvizsgálni. Joggal merül fel a kérdés, ha Raymond Duncan az ógörög táncot rekonstruálhatónak tartotta, nem törekedett-e rá, hogy azt az ógörög zene forrásaival, mások által készített zenei rekonstrukciókkal összeegyeztesse? 1912-es, a párizsi Duncan-kolóniában szerzett tapasztalatairól Dienes így írt:

> Ebben az új életformát kereső és a szépséget annyiféle síkon kifejező művészetcentrikus vállalkozásban ismertem meg Duncan feleségét, Pénelopét. Láttam csodálatosan szép szöveseit, hallottam szinte megszámlálhatatlan fúvóhangszerének [sic] ezerszínű zengését és főképpen Pénelopé személyes dalolását azokban az emberiség gyermekkorából fakadó, ősi atmoszférájú, szabadléptű és minden temperálást megvető dallamokban, amelyek még közelebb voltak a madarak énekéhez vagy a pusztai szél sóhajtásához. […] Nem mentem szőni, nem mentem kerámiázni, de mentem muzsikálni és tornázni. Volt Duncannak egy **Koussolini** [sic] nevű szerzőtől származó könyve, amelyben régi dallamokat lehetett megtalálni görögkeleti neumákkal. Ezeket görög szöveggel énekeltük, amelyeket nem értettünk, de hangzásuk gyönyörű volt. Az éneklést azonban sosem kapcsoltuk össze a tornával.[620] [Kiemelés: F. J.]

„Koussolini", helyesen Spyridon Kousolinos 1908-ban publikálta az athéni konzervatórium bizánci zene professzorának, Konstantinos Psachosnak ottomán és közel-keleti zenei gyűjteményét, amelyben többek között tizenhat török, egy arab és egy kurd dal szerepelt, eredeti nyelven, neobizánci notációval. Psachos a görög zene európai hatásoktól való függetlenítésének reményében fordult a

616 Walter Terry, *Isadora Duncan. Her Life, Her Art, Her Legacy* (New York: Dodd, Mead & Co., 1963), 105–113, ide: 112.; Fodor Antal, *A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata* (Győr: Magyar Kultúra Kiadó, 2018), 8.
617 Duncan, *Életem*, 20–30.; Pruett is említi Duncan zenei képzésének hiányát. Lásd: Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan to the Musical Composers and Mentors* […], 16.
618 Duncan, *Életem*, 21.
619 U. o., 31, 33, 39.
620 Dienes, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról", 81–82.

török klasszikus zenéhez.[621] Penelope (született Sikelianos) Duncan és párizsi ismerőse, az amerikai Eva Palmer[622] 1908-ban, Athénban együtt felkeresték Psachost. Palmer Peneleope testvérének, Angelos Sikelianos költőnek a feleségeként később többek között az ókori görög színház feltámasztásán dolgozott.[623] Elképzelhető, hogy ekkor vásárolták meg könyvét is, de szorosabb kapcsolat akkor még nem alakult ki közöttük.[624] Raymond 1911-ben alapított párizsi kolóniájának Palmer is tagja volt, sőt, részt vett az Orchesztikai Iskola történetével foglalkozó fejezetben már említett párizsi *Elektra* előadásban.[625] Miután Palmer visszaköltözött Athénba, 1916-tól Psachos tanítványa lett, sőt nyomdokain 1919-től maga is tanított Athénban bizánci zenét.[626] Személye számunkra elsősorban azért érdekes, mert az 1910-es évek elején Penelope és az ő zenei érdeklődése kölcsönösen erősíthették egymást.

Artemis Leontis kutatásainak köszönhetően azt is tudni lehet, hogy a Sikelianos család, és köztük Penelope úgy gondolták, hogy az ógörög drámákat modern görög nyelven kell előadni, mert az a régi nyelv jogörököse. Penelope ezt az elvet kiterjesztette a zenére, úgy gondolta, hogy az ógörög zene a görög népzenében és bizánci tradicionális egyszólamú egyházi zenében élt tovább. Testvére emlékei szerint görög pásztoroktól tanult népzenét.[627] 1910-ben, amikor Raymond és Penelope Duncan az Egyesült Államokban turnézott, Raymond ógörög zenei témájú előadásait felesége énekével illusztrálta. (E bemutatók repertoárjáról nem maradt fenn adat.) Később, 1912 körül, Párizsban tervezte egy a népzenével és hellén zenével foglalkozó előadása megjelentetését, de erre valószínűleg nem került sor.[628] Még Amerikában mutatták be az *Elektra* első, általuk hitelesnek tartott előadását, amelyben a szavalt címszerepet Penelope alakította. Előadásukkal Richard Strauss *Elektra* operája, és egyben minden más, az autenticitást szerintük hasonlóan nélkülöző modern adaptáció ellen tüntettek.[629]

Duncan sokat költöző kolóniájában Penelope 1917-es halála után is folytatták a görög énekek tanítását. Dienes fia, Zoltán említi, hogy 1922-ben számukra érthetetlen, de nagyon szép görög dalokat énekeltek.[630] Dienes egyik visszaemlékezése szerint ebben az időszakban, tehát a Duncan iskolával való érintkezése második korszakában, a párizsi Rue de Colisée-n ismerte meg azokat a nyugati notációra is átírt görög dallamokat, amelyeket később Bárdos Lajossal a *Hajnalvárás* zenei anyagába

621 Artemis Leontis, *Eva Palmer Sikelianos. A Life in Ruins* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019), 109. valamint a témáról bővebben: U. o., 80–86., 103–111.; Könyvének eredeti címe: Ασίας λύρα, ήτοι συλλογή διαφόρων μελών της Ασιατικής μουσικής (Asian lyre, or a collection of various melodies of Asiatic music) lásd: Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, 278., 131. lábjegyzet.

622 Palmer rajongott Maurice Emmanuel munkásságáért. Lásd: Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, 92.

623 Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, xxiv, xl, xli.

624 U. o., 95–96.

625 U. o., xxxvi–xxxvii.

626 U. o., xxxvii.

627 U. o., 77–78.

628 A kiadvány címleírása – Raymond Duncan, *La musique traditionelle et la musique hellénique* (Paris: Akademia Raymond Duncan, [é. n.]) – mindössze Duncan egy másik írásának végén szerepel, mint megjelenésre váró előadásszöveg. Lásd: Raymond Duncan, *Le vrai but de travail: conférence faite le 7 février 1912 à l'Université populaire Saint-Antoine* (Paris: Akademia Raymond Duncan, 1912), [oldalszámozás nélkül, 11r].

629 Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, 96.

630 Dienes Zoltán Pál, *Játék az életem. Egy matematikus mágus visszaemlékezései*, 24.

is beépítettek.[631] Az azonban ebből nem derül ki, hogy a kolóniában akkoriban milyen zenei kiadványokat használhattak.

Kövessük a fenti idézet utolsó mondatának fonalát: Raymond Duncan nem kapcsolta össze az éneket a tornával. Sőt, Dienes egy helyütt így ír: „Zenére nem dolgoztunk."[632] – tehát elképzelhető, hogy hangszeres kíséret sem volt. A sajtó sokszor költői vagy ironikus utalásai nagyrészt megbízhatatlanok,[633] a legmeggyőzőbb írás szerint azonban: „Duncan táncai [...] **a zenét teljesen nélkülözik** [kiemelés: F. J.] [...] Nem is annyira táncok ezek, mint drámai jelenetek."[634] „Duncan komolyan vette a mozdulat időtagoló abszolutizmusát, gyűlölte a zongorát [...]"[635] – emlékezett Dienes, ami szintén a hallható kíséret mellőzését erősíti meg.

Vajon Isadora Duncan hogyan gondolkodott az ógörög tánc, zene és színház feltámasztásáról és összekapcsolásáról? Az Amerikából Angliába, majd Franciaországba költözött Duncan család 1903-ban érkezett meg először Görögországba, és tanúja volt Athénban Aiszkhülosz *Oreszteia* című trilógiája előadásának.[636] A bécsi Burgtheater német nyelvű produkciójának modern görögre fordított adaptációja, amely átvette a Bécs számára egy angol zeneszerző által komponált kísérőzenét is, rendkívüli felháborodást keltett az athéni értelmiségiek körében. A fő vitapont ugyan az ógörög helyett az új görög nyelv használata volt, a kérdést azonban több tekintélyes kritikus a zenére is kiterjesztette, azt javasolták, hogy a megfelelő kíséret alapját képezze a népzene és egyházi zene.[637] A Duncan család nem késlekedett sokáig, elhatározták Aiszkhülosz *Oltalomkeresők* című drámájának ógörög nyelvű előadását.[638] Görög kisfiúkat válogattak, akiknek egy görög ortodox szeminarista (esetleg pap, vagy kántor, a források ellentmondásosak) tanította be a dráma bizánci egyházi dallamokra ráapplikált kórus-részleteit.[639] Az előkészületekben és a felek közti tolmácsolásban valószínűleg Penelope is rész vett. Az athéni városi színházban, a főleg diákokból álló közönség lelkesen fogadta az előadást, azonban amikor Isadora a tíz görög kisfiúval turnéra indult, a darab Bécsben, Münchenben és

631 Dienes Valéria, „Fejezetek az orchesztika történetéből. Emigráció és migráció", 68. Dienes hagyatékában fennmaradt kottalap: OSZK Kézirattár, Fond 223, 54-es doboz, Hajnalvárás ív, „Ezek azok az eredeti görög…" incipittel.

632 [Dienes], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…", 4.

633 „He is now attempting to construct a musical instrument on antique lines, to the accompaniment of which classic dances may be fitly carried out." („Jelenleg olyan, antik mintákat követő hangszert próbál építeni, amely megfelel a klasszikus táncok kíséretére." Ford. F. J.) Lásd: [sz. n.], „Would Live Like Ancient Greeks; Raymond Duncan and His Hellenic Wife Create a Sensation in Berlin.", *New York Times* [évf. n./szám n.] (1907. július 14.), C1. Erről a hangszerről semmi egyéb adat nem áll rendelkezésre.; „Növendékeit leültette sorba a földre; mindegyikük kezébe papirost és ceruzát vett és tekintetét a mester fekete táblájára szegezte, melyen különös írásjelek voltak fölrajzolva. Duncan leénekelte az első akkordot, majd mindnyájan olvasták és írták a többit, a régi görög muzsikusok jeleivel." Lásd: Pan, „M. Duncan, a zenepróféta (A hellén zene.)", *Pesti Hírlap* 34/44 (1912. február 21.), 33–34, ide: 34.; „Ma már ott nyaral Montfermeilben Páris színe-java, ó-görög tógát, tunikát hordanak, ó-görög dalokat énekelnek, öthúrú lantot pengetnek, fafurulyán furulyáznak, antik táncot lejtenek […]" Lásd: Wlassics Tibor, „A harmonisták", *Világ* 4/277 (1913. november 23.), 39.

634 Austerveil Anna, „Raymond Duncan", *Korunk* 1/[szám n.] (1926. május 1.), 300–302, ide: 301–302.

635 [Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 21.

636 Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, 87.

637 U. o., 83–86.

638 Isadora Duncan nagyon kevéssé megbízható önéletírása is említi ezt az előadást (lásd: Duncan, *Életem*, 109–113.), ehelyett azonban Leontis kitűnő könyvére támaszkodom.

639 Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, 83–86.

Berlinben egyaránt megbukott.[640] Isadora Duncan e figyelemre méltó, de sikertelen kísérletet többé semmilyen formában nem folytatta.

Isadora Duncan zeneválasztásait, azok időbeli változásait és Duncan zenei munkatársainak a repertoárjára kifejtett hatását Diane Milhan Pruett vizsgálta behatóan. A dolgozata végén szereplő függelékben a teljes repertoár áttekinthető,[641] a főszövegben pedig azokkal a szerzőkkel foglalkozik – Lully, Rameau, Couperin, Monteverdi, Peri, Picchi, Gluck, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Brahms, Szkrjabin, Wagner, Csajkovszkij – akiknek a zenéjére Duncan gyakrabban táncolt. A fejezet hátralévő részében e szerzők közül csak azokkal foglalkozom majd, akik Duncan kortársainak zenei repertoárjában is megjelentek. Chopin, Beethoven, Schumann, Grieg és Bach művei az Orchesztikai Iskola repertoárjában is gyakoriak, ezért az itt következő áttekintés a II. 4. fejezetet, az Orchesztikai Iskola zenei repertoárjának értékelését is előkészíti.

1899-től, a Duncan család Angliába való költözése után Isadora zárt körű előadásain Arnold Dolmetsch (a zenei historizmus egy kiemelkedő korai alakja, zenész, hangszerkészítő) és John Fuller-Maitland kritikus segítségével válogatott 17–18. századi szerzők műveire táncolt.[642] 1900-ban, Londonban készítette el első majdnem tisztán Chopin-műsorát,[643] feltehetően Fuller-Maitland biztatására.[644] Chopin zenéjének tánckíséretre való felhasználása már a tánc státuszának emelése felé tett tudatos lépésnek is tekinthető.[645] Pruett a következő praktikus érveket említi a Chopin-darabok megtáncolása mellett: a zongorakísérők szívesen játszották a prelűdöket, mazurkákat, noktürnöket, amikből Duncan válogatott, emellett a közönség is ismerte a darabokat, ami kedvezett a Chopin-estek népszerűségének. A darabok rövidsége lehetővé tette, hogy Duncan szvit-szerű táncfüzéreket állítson össze, a tánc szempontjából megfelelő tempó- és karakter-változásokat idézve elő.[646] Chopin-estjét Duncan 1900 és 1924 között majdnem minden évben műsorán tartotta.[647]

A Svéd Királyi Balett már 1852-ben és 1897-ben készített egy-egy balettelőadást tisztán Chopin zenéjére *Sylfiderna*, majd *Chopiniana* címmel (sajnos a pontos művek nem ismertek). Az elsőt Anders Selinder, a másodikat Max Glasemann koreográfálta.[648] A Bécsi Operaház *Chopins Tänze* című, 1905-ös produkcióját, Joseph Hassreiter koreográfiájával[649] feltehetőleg nem e két előadás,

640 Leontis, *Eva Palmer Sikelianos*, 89–90.
641 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 240–284.
642 U. o., 47.
643 A műsor: Chopin c-moll prelűd, Cisz-dúr keringő, a-moll mazurka, Mendelssohn *Tavaszi dal*, és ráadásként Gluck *Orfeó*jának egy Menüettje. Lásd: Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 244.
644 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 22.
645 Duncant nemcsak saját – nem tánc számára komponált zenére készített – koreográfiái miatt érte kritika. A tény, hogy növendékei is igényes műzenére táncoltak a gyerekek és nők társadalmi megítélésével még kevésbé fért össze. Lásd: Hedwig Müller, „Genesis – Duncanskolan i Tyskland. The story of the Duncan School in Germany" in Kathleen Quinlan – Erik Näslund (szerk.), *Anna Duncan: I Isadoras fotspår. In the footsteps of Isadora* (Stockholm: Dansmuseet, 2010), 29–55, ide: 42.
646 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 120–123.
647 U. o., 280.
648 Stephanie Jordan, „Acts of transformation. Strategies for choreographic intervention in Mark Morris's settings of existing music" in Patrizia Veroli – Gianfranco Vinay, *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 76–90, ide: 78.
649 Jordan, „Acts of transformation. […]", 78.

hanem már Duncan szólói ihlethették, aki 1902-ben Budapesten (itt is táncolt Chopinre)[650] és Münchenben, 1903-ban Párizsban és Berlinben lépett fel, 1904-ben, németországi turnéján (Hamburg, Hannover, Lipcse és más német városok) pedig a műsorán Chopin-estje is biztos, hogy szerepelt.[651] Ha nem is Duncan volt az első, akinek eszébe jutott Chopin zongoraműveit tánckíséretre felhasználni, legjelentősebb közvetlen és közvetett hatása azonban mégis neki lehetett, különösen, ha a *Ballets Russes* repertoárját, és e társulat nemzetközi ismertségét is számításba vesszük. Duncan 1904–1905-ben járt első ízben Oroszországban, ahol decemberben Szentpéterváron, majd Moszkvában is fellépett. Sikerére való tekintettel 1907–1908-ban visszatért.[652] Mihail Fokin, a *Ballets Russes* későbbi koreográfusa valószínűleg már az első alkalommal látta őt táncolni, és hatására 1907-ben elkészítette Chopin-balettje első változatát, a *Chopinianá*t.[653] A *Ballets Russes* számára később, 1909-ben *Les Sylphes* címmel átdolgozott, cselekmény nélküli, romantikus fehér-balettet a társulat 1909. június 2-án, a párizsi Châtelet színházban mutatta be nagy sikerrel, 1911-ben Londonban, 1912-ben Drezdában, Bécsben és Budapesten is előadta, majd egészen a feloszlásáig, 1929-ig folyamatosan repertoárján tartotta.[654] Az első változat zenei kíséretét Glazunov op. 46-os, azonos című, 1894-ben megjelent hangszerelésének az op. 64 No. 2-es cisz-moll keringővel kiegészített formája adta.[655] A második, bővebb változat zenéje az említett keringő kivételével teljesen kicserélődött, nyolc tételből állt, amelyek közül az első hangszeres előjátékként szolgált.[656]

A párizsi Opéra balett-társulata a *Ballets Russes* rendkívüli sikereit látva igyekezett modernizálni műsorát. Egyik bemutatójuk 1913-ban egy szintén Chopin-zeneművekre készített darab, a *Suite de danses* címet viselte.[657] 1919–1921 között, feltehetőleg szintén Fokin (és közvetve Duncan) koreográfiái hatására készített táncokat a *Ballets Russes* egyik 1914-ben kilépett tagja, Bronyiszlava Nyizsinszka Chopin egy közelebbről meg nem határozott noktürnjére és prelűdjére, valamint egy *Marche funèbre*-re (valószínűleg a 2. zongoraszonáta 3. tételére). Ez utóbbit a fiatal George

650 1902. április 26-án a műsoron szerepeltek Chopin Asz-dúr mazurka, e-moll prelűd, C-dúr mazurka, cisz-moll keringő c. művei (pontosabb adatok nem állnak rendelkezésre). Lásd: Dienes Gedeon, „Isadora Magyarországon”, in Fenyves Márk – Pálosi István (szerk.), *Remembering Isadora Duncan – Emlékkönyv.* Mozdulatművészeti sorozat (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2002), 45–62, ide: 55.

651 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 245–247.

652 Elizabeth Souritz, „Isadora Duncan's influence on dance in Russia”, *Dance Chronicle* 18/2 (1995), 281–291, ide: 281–282.

653 Gyagilev visszaemlékezése szerint Fokin rajongott Duncan táncáért, amely saját bevallása szerint is nagy hatással volt rá, különösen *Chopinianá*jára. Lásd: Elizabeth Souritz, „Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers”, in Lynn Garafola – Nancy Van Norman Baer (szerk.), *The Ballets Russes and its World* (New Haven, London: Yale University Press, 1999), 97–115, ide: 97, 108–110.

654 Jane Pritchard, „Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part 1: 1909–1921”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27/1 (2009 nyár), 108–198.; Jane Pritchard, „Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part 2: 1922–9”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27/2 (2009 tél), 254–360.; A budapesti előadás adatait lásd az Operaház online adatbázisában: https://digitar.opera.hu/eloadas/chopiniana1912-12-27/55953/. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 2.)

655 A-dúr polonéz, op. 40 No.1; F-dúr noktürn, op. 15 No. 1; cisz-moll mazurka, op. 50 No. 3; Asz-dúr tarantella op. 43.

656 A-dúr prelűd, op. 28 No. 7 (Asz-dúrba transzponálva, kétszer); Asz-dúr noktürn, op. 32 No. 2; Gesz-dúr keringő, op. 70 No. 1; D-dúr mazurka, op. 33 No. 2; C-dúr mazurka, op. 67 No. 3; A-dúr prelűd, op. 28 No. 7 (háromszor); cisz-moll keringő op. 64 No. 2; Grande valse brillante, op. 18. Lásd: Humphrey Searle, *Ballet Music. An Introduction* (New York: Dover Publications, Inc., 1973), 90.

657 Davinia Caddy, „On Ballet at the Opéra, 1909-14, and La fête chez Thérèse”, *Journal of the Royal Musical Association* 133/2 (2008), 220–269, ide: 226.

Balanchine is megkoreografálta 1923-ban, a Szovjetunióban, még a *Ballets Russes*-höz való csatlakozása előtt.[658]

A *Ballets Russes* nemzetközi ismertsége életre hívott egy másik, a zenei szakirodalomban jóval ritkábban említett modern balett-társulatot. A Rolf de Maré vezette *Ballets Suédois* a *Ballets Russes* számára valódi konkurenciát jelentett. 1920–1925 között, Párizsban működtek, ahol szintén a legújítóbb képzőművészekkel (Fernand Léger, Francis Picabia, Giorgio de Chirico) és írókkal (Paul Claudel, Jean Cocteau) dolgoztak együtt. A zene szerepe a *Ballets Russes*-höz képest kevésbé volt hangsúlyos,[659] de főbb vonalaiban követték Duncan és az orosz társulat újításait (kortárs szerzőktől, például a Hatoktól rendelt kísérőzene, ismert zeneművek, például Albeniz *Ibériá*jának adaptációja).[660] A társulat férfi szólistája és kizárólagos koreográfusa, Jean Börlin szintén készített Chopin-koreográfiát, Eugène Bigot zenei összeállítására és átdolgozására, amely a *Chopin* címet viselte.[661] (Budapesti vendégszereplésük alkalmával a sajtó többnyire dicsérte a darabot.)[662]

Duncan Chopin-feldolgozásainak hatása természetesen nem korlátozódott a balett területére. A szabadtánc Duncannel egykorú és nála fiatalabb képviselői közül is sokan készítettek koreográfiákat Chopin kompozícióira. Egy az Artemis Colonna[663] művésznevet viselő táncosnő (akinek valódi nevét nem sikerült felderítenem) *Az Ujság* beszámolója alapján már két évvel Duncan után, 1904-ben Chopinre táncolt Budapesten, Dienzl Oszkár kíséretével, a cikkből azonban nem derül ki a darabok címe, csak azt tudjuk meg, hogy az előadás színvonala alacsony volt.[664] Colonnáról alig találni bővebb adatot, csak annyi bizonyos, hogy 1903-ban Stockholmban is fellépett, s hogy kettejük összehasonlítása Duncan javára dőlt el.[665]

Grete Wiesenthal, aki a bécsi udvari opera balettiskolájában tanult, majd balettkarában táncolt, s első szólója 1907-ben Mahler felkérésére a *Portici néma* pantomim-főszerepe lett volna, a balettmesterrel adódott konfliktus miatt felmondott és szólókarriert kezdett. Bécs egyik legkedveltebb táncosnőjeként nővéreivel együtt főleg Johan Strauss keringőire készített, a klasszikus balett technikáján, forgásokon, ugrásokon és a bécsi keringőn alapuló táncairól volt ismert[666] (amelyeket Dienes 1921-ben nagyon egysíkúaknak talált).[667] Gunhild Oberzaucher-Schüller szerint, egyértelműen

---

658 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 43, 107.

659 Näslund szerint a fókusz a darabok képzőművészeti aspektusán volt. Lásd: Erik Näslund, „The ballet avant-garde I: the Ballets Suédois and its modernist concept" in Marion Kant (szerk.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2007), 201–211.

660 Karin Dietrich, „Att tonsätta ett allkonstverk – Svenska Baletten och dess kompositörer" [„Megzenésíteni egy összművészeti alkotást – a Svéd Balett és zeneszerzői"] in Erik Mattsson (szerk.), *Dansare, konstnärer, älskare. Ballets Suédois 1920–1925* (Stockholm: Arvinius – Orfeus Publishing – Dansmuseet, 2020), 110–127.

661 Dietrich, „Att tonsätta ett allkonstverk – Svenska Baletten och dess kompositörer", 114.

662 [sz. n.], „A svéd ballet", *Magyar Hirlap* 32/70 (1922. március 25.), 7.

663 Művésznevét valószínűleg a Colonna család római palotájában felfedezett Artemis szoborról vette, amely ma a berlini Staatliche Museum antik gyűjteményében található. Lásd: https://arachne.dainst.org/entity/1104935.

664 [sz. n.], „Chopin-estély az Urániában.", *Az Ujság* 2/132 (1904. május 12.), 13.

665 Lena Hammergren, „Embodied Spectatorship?: Interpreting dance reviews around 1900", *Nordic Theatre Studies* 29/1 (2017), 8–24.; Dienes Gedeon, „Isadora Duncan Svédországban", *Tánctudományi Tanulmányok* 18. (1994–1995), 42–52, ide: 46.

666 Maria Josefa Schaffgotsch, „ Wiesenthal Technique" in Selma Jeanne Cohen – George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 6. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 388.

667 „A valcer, mindig és örökké a valcer. A 3-ik szám után már csömört kapunk a háromnegyedes taktus-nemtől […]". Lásd: Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. május 10., MOHA MGY, a-dvh-

Duncan hatására, Chopinre is táncolt. Első Chopin koreográfiáit (Desz-dúr keringők)[668] 1904-ben, Duncan egyik bécsi fellépésének évében készítette, míg 1908-ban, amikor Elsa és Berta nővéreivel lépett fel, Gertrud testvérük zongorakíséretével, szintén szerepelt a műsorukon Chopin-keringő.[669]

Maud Allan, kanadai-amerikai származású táncosnő – aki zongoratanulmányok végett költözött Európába és egyes források szerint 1901-ben, Weimarban Busoni mesterkurzusának is tagja volt egy ideig[670] – szintén készített koreográfiákat Chopin zenéjére. Rövid karrierje Bécsből indult, ahol volt zongorista-diáktársa, Szántó Tivadar kíséretével táncolt többek között Chopin *Marche funèbre*-jére,[671] csúcsát pedig 1908-ban, londoni fellépéseivel érte el.[672] Kusza életrajza a Chopin-művek közül egy közelebbről meg nem határozott Barcarolle-t és Mazurkát említ, valamint az op. 34-es a-moll keringőt.[673] Budapesti és kolozsvári fellépésén azonban főleg Marcel Remy zenéjére készült, félmeztelenül előadott Salome-táncával keltett érdeklődést és felháborodást.[674]

Két a korban szintén népszerű táncost kell még megemlíteni Chopin kapcsán. Elena Rabenek, művésznevén Ellen Tels 1910-ben alapított Duncan stílusú iskolát Moszkvában, amelyet kortársai színvonalasnak tartottak, dicsértek.[675] Tels külföldi turnékra is vállalkozott növendékeivel. 1920-ban Budapesten is felléptek, ahol a műsoron szerepelt egy Chopin mazurka és egy polonéz.[676] Dienes 1921 tavaszán Bécsből tanítványainak írt beszámolója szerint Tels szólói ugyan nem tetszettek neki, de a növedékei produkcióiban sok szépséget talált: „Szellemes volt a Chopin Grand valse brillante-ja. Az első téma egy személy volt, az eltűnt, a 2.-ik téma 4 személy 4 színben, a harmadikra 2 új jelent meg etc.[,] a téma visszatéréseket személy visszatérések jelezték. Igaz, hogy némely témát csoport ad vissza jobban, mást egyes személy. Elvitathatatlanul ez volt az estének legjobb kompozíciója."[677]

Ruth St. Denis – a korai amerikai modern tánc egyik fontos alakja – önéletírásában technikailag korlátozott, de zseniális táncosnak írta le Duncant, és elismerte, hogy nagy hatással volt rá. Londonban látta fellépni, valószínűleg 1908-ban, majd 1914–1915 körül, amikor éppen mindketten Amerikában tartózkodtak.[678] Az 1914 után amerikai karrierjét építő St. Denis zeneválasztásaiban is tetten érhető Duncan hatása, 1924 körül például, Ted Shawnnal alapított iskolája és társulata repertoárján szerepelt Chopin op. 10 No. 11-es és No. 12-es „Forradalmi" etűdje és egyik posztumusz keringője.[679]

---

d-00013_1, 1.

668 Valóban két ilyen Chopin mű létezik, de nem egyértelmű, hogy mindkettőt feldolgozta-e. Lásd: Gunhild Oberzaucher-Schüller, „Wiesenthal, Grete" in Selma Jeanne Cohen – George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 6. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 386–388, ide: 387.

669 U. o., 386–388.

670 Felix Cherniavsky, *The Salome Dancer: The Life and Times of Maud Allan* (Toronto: M&S, 1991), 12.

671 U. o., 124.

672 U. o., 9, 14.

673 U. o., 225, 124, 128, 199.

674 E. N, „Miss Allan", *Pesti Napló* 58/5 (1907. január 5.), 11.; [sz. n.], „Miss Maud Allan Kolozsvárt. Hadd lássuk mi is? Mi igaz a mende-mondákból?", *Ellenzék* 28/90 (1907. április 19.), 4.

675 Souritz, „Isadora Duncan's influence on dance in Russia", 283–284.

676 [sz. n.], „Ellen Tels", *Pesti Hírlap* 42/2 (1920. január 2.), 5.

677 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. április 18., MOHA MGY, a-dvh-d-00011, 13–15.

678 Ruth St. Denis, *An unfinished life; an autobiography* (New York – London: Harper & Brothers, 1939), 114, 215.

A feldolgozott Chopin daraboknak közös vonása, hogy legtöbbjük stilizált tánctétel, például keringő, mazurka, polonéz, vagy rövidebb prelűd, etűd. A századfordulón státuszuk ezért nem volt olyan magas, mint például egy-egy szonátatételnek, nem beszélve a teljes szonátákról vagy szimfóniákról. Nagy felháborodást keltett Beethoven szonátáinak és szimfóniáinak táncos feldolgozása, Isadora Duncan kitartó kísérletei azonban – legalábbis részben – e téren is változást hoztak.

Duncan valószínűleg 1904-ben kezdett Beethoven 7. szimfóniájának részleteire, az op. 27 No. 2-es cisz-moll szonátára és közelebbről meg nem határozott menüettjeire táncolni.[680] A 7. szimfóniát állítása szerint ekkor már évek óta tanulmányozta, és Beethoven zenéjének megtáncolása esetén hasonló alapossággra biztatta növendékeit is.[681] A 7. szimfóniára készített koreográfiájával kapcsolatban szívesen hivatkozott Wagnerre, aki ezt a darabot a tánc apoteózisának nevezte.[682] 1915-ben az 5. szimfónia részleteit is felvette repertoárjára,[683] a 9. szimfóniára pedig – az 1920-as évek elején a Szovjetunió megbízásából alapított moszkvai iskolájának – növendékei számára készített koreográfiát.[684] Duncan a „Pathétique" szonátát vagy legalábbis egyes tételeit is megkoreografálta, a bemutatóval kapcsolatban azonban Pruett három különböző évszámot is említ (1904, 1905, 1916).[685]

A legnagyobb ellenállást Duncan Beethoven-koreográfiái a Német Császárságban váltották ki. Chantal Frankenbach rendkívül alapos tanulmányában ezt a következőképpen magyarázza. A 20. század elején a tánc a Német Császárságban alacsony rangú, szórakoztató művészetnek számított. A német kritikusok többsége számára az e közegbe tartozó, ráadásul fiatal és amerikai nő, mezítláb, könnyed görögös öltözékben[686] lejtett tánca összeegyeztethetetlen volt a német zeneművészet egyik csúcsának tartott – hazafiúi kötelességből is tisztelendő – Beethovennel.[687] Duncan 1904. február 28-i, berlini estjén a műsoron Beethoven c-moll op. 10, No. 1 szonátájának Presto tétele, c-moll op. 13-as szonátájának Adagio tétele, a teljes cisz-moll op. 27 No. 2-es szonáta és a 7. szimfónia második és harmadik tétele szerepelt.[688] Oscar Straus *Isadora Duncan: Musikalische Parodie* (op. 135) című, a Duncan által megtáncolt zenék (Wagner, Gluck, Chopin, Beethoven, Schubert és J. Strauss) motívumait egy „Itzig Hirsch táncleckéje" című népszerű, korai vaudeville-dallal összefűző

679 [sz. n.], „Souvenir Program", *The Denishawn Magazine* 1/1 ([1924 ősz]), [oldalszámozás nélkül, a 8. és 9. oldalak közé illesztett programleírások 2. oldala]
680 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 281.
681 U. o., 86–87.
682 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Otto Wigand, 1850), 90.
683 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 92.
684 U. o., 93.
685 Pruett összesítő táblázatában a szonáta szerepel „Pathétique" címen, de ugyanitt négy sorral feljebb találunk egy c-moll szonátát is (opusz szám nélkül), amely alighanem ugyanez a mű lehetett. Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 281, 94.
686 Duncant annak ellenére sok kritika érte ezzel kapcsolatban, hogy sok más táncosnővel (például az említett Maud Allannel) ellentétben szigorúan elhatárolódott az erotikumtól. *Der Tanz der Zukunft* című, 1903-as írásában így fogalmaz: „A legerkölcsösebbet, a legegészségesebbet és a legszebbet kifejezni a művészetben – ez a táncos küldetése, és én ennek szentelem az életem." Lásd: Isadora Duncan, „A jövő tánca" (ford. Fuchs Lívia) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L'Harmattan, 2008), 131–138, ide: 133.
687 Chantal Frankenbach, „Dancing to Beethoven in Wilhelmine Germany", *The Journal of Musicology* 34/1 (Winter 2017), 71–114, ide: 74, 81–82, 103.
688 U. o., 71.

zongorafantáziával reagált a vitás kérdésre. A sajtóban pedig egy remek karikatúra mellett (lásd az 1. képet), többek között megjelent Max Reger mélységesen feldúlt, szentségtörést kiáltó, bosszút követelő levele is.[689]

II.3.1. kép: Az eredeti felirat fordítása: „Beethoven és Isadora: Tanulj meg panasz nélkül szenvedni!”[690]

Habár Duncan a szimfóniákat, különösen a hetediket jobban kedvelte, mint a szonátákat, ritkán adódott lehetősége zenekari kísérettel táncolni.[691] Különleges alkalom volt tehát, amikor 1908-ban Walter Damrosch, a New York Symphony Orchestra karmestere felkereste, és táncát látva felajánlotta, hogy zenekarával közös előadást szervezzenek. (Damrosch nővére 1906-ban, müncheni nyaralásán látta Duncan táncát, ő hívta fel a karmester figyelmét a táncosra.) Az 1908. november 18-án, a Carnegie Hallban megtartott, sikeres előadást turné követte a következő városokban: Philadelphia, Chicago, St. Louis, Brooklyn, Boston, Washington D. C. (ahol Roosevelt elnök is jelen volt).[692] Az első turné műsorán Beethoven 7. szimfóniája mellett – amelynek első tétele előjátékként szolgált, a

689 Frankenbach, „Dancing to Beethoven in Wilhelmine Germany”, 91–94, 72,
690 *Jugend* [évf.n.]/13 (1904. március 16.), 257. A felirat második felét III. Frigyes német császárnak tulajdonítják. A képet és magyarázatot közli: Frankenbach, „Dancing to Beethoven in Wilhelmine Germany”, 72.
691 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 87.
692 Kay Bradsley, „The Duncans at Carnegie Hall”, *Ballet Review* 19/3 (1991 ősz), 85–96, ide: 85.

második–negyedik tételeket azonban Duncan végigtáncolta – szerepeltek koreográfiák Chopin, Gluck, Csajkovszkij, J. Strauss, Schubert és Lalo zenéjére is.[693] Duncan és Damrosch együttműködése két további turnéval folytatódott, 1909-ben és 1911-ben.[694]

Nem Duncan volt az egyetlen, aki Beethoven művek megkoreografálása miatt a zenei körök, vagy a közvélemény ellenállásába ütközött. J. E. Crowford Flitch 1912-es írásában rögzített egy anekdotát. Eszerint Joachim József félrehívta Maud Allant egy táncelőadása után (amelyre valamikor 1903-as debütálása és Joachim 1907-es halála között kerülhetett sor), és így szólt: „Kisleány, bármire táncolhatsz, amire csak szeretnél, de drága gyermek, kérlek, ne táncolj az én Beethovenemre!”[695] Maga Crowford Flitch 1912-ben nagyon pozitívan értékelte Maud Allan táncát, és megkockáztatta, hogy ha Joachim láthatta volna Allan érettebb produkcióit, talán visszavonta volna korábbi megjegyzését.[696]

Ha a 20. század elején működő szabadtáncosok nem is Beethovenre táncoltak a leggyakrabban, egy-egy darabja a Wiesenthal nővérek[697] és Ruth St. Denis[698] műsorán is szerepelt. A balett-színpadon szintén előfordultak Beethoven zenéjére készült tánckompozíciók. 1913-ban a budapesti Operaházban, Nicola Guerra olasz balettmester (aki 1902-es szerződtetése óta jelentősen megemelte a társulat színvonalát)[699] Beethoven egyetlen eredetileg is balett számára készült kompozícióját, a *Die Geschöpfe des Prometheus*t hozta színre. (Guerra a *Ballets Russes* 1912-es és 1913-as budapesti vendégjátékainak hatására koreográfiájában igyekezett egyesíteni a klasszikus technikát és a duncani szabadtánc elemeit.)[700]

Nemzetközi zene- és tánctörténeti szempontból kiemelkedő esemény volt a szentpétervári Marinszkij Színház vezető balettmesterének, Fjodor Lopuhovnak 1923-as bemutatója. *Tánc-szimfónia: a világegyetem nagysága* című, Beethoven 4. szimfóniájára készített, cselekmény nélküli koreográfiáját ugyan mindössze egyszer adták, a résztvevő táncosok között azonban ott volt George Balanchine, a huszadik század egyik leendő legjelentősebb balett-koreográfusa (ekkor még születési nevén, Georgij Balancsivadzeként). Számára Lopuhov Beethoven zenéjével szoros kapcsolatban álló koreográfiája meghatározó élmény volt.[701] Maga Lopuhov Fokin 1913-as Liszt *Les Préludes*jére készített, cselekmény nélküli koreográfiáját jelölte meg fő inspirációs forrásaként.[702]

1930 és 1932 között Bronyiszlava Nyizsinszka is készített cselekmény nélküli balettet Beethoven (egy közelebbről meg nem határozott) variációs tételére, Leonyid Mjaszin (szintén a

693 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 256.
694 Bradsley, „The Duncans at Carnegie Hall”, 85.
695 „Little girl, you may dance anything you like, but, dear child, please don't dance my Beethoven!” (Ford. F. J.) Lásd: J. E. Crowford Flitch, *Modern Dancing and Dancers* (London: Grant Richards Ltd., 1912), 111.
696 U. o., 117.
697 Oberzaucher-Schüller, „Wiesenthal, Grete”, 387.
698 Suzanne Shelton, *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis* (Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., 1981), 152.
699 Körtvélyes Ágnes, „Guerra Miklós balettmester operaházi működése” in Vályi Rózsi (szerk.), *A magyar balett történetéből* (Budapest: Művelt Nép, 1956), 175–190, ide: 175–177.
700 Körtvélyes, „Guerra Miklós balettmester operaházi működése”, 187–189.
701 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 46–47.
702 Lásd Stephanie Jordan előszavának 15. oldalát ehhez a kötethez: Fedor Lopukhov, *Writings on Ballet and Music,* Stephanie Jordan (szerk.) (Madison: University of Wisconsin Press, 2002).; Ezt a koreográfiát Fokin a *Ballets Russes*-szel való időleges szakítása alatt készítette, a Gyagilev társulatából ekkor már végleg kivált Pavlova felkérésére. Bemutatója a Marinszkij Színházban volt. Lásd: Lincoln Kirstein, *Fokine* (London: British-Continental Press Ltd., 1934), 57–58.

Ballets Russes egykori táncos-koreográfusa) pedig 1938-ban készítette el Beethoven 7. szimfóniájának feldolgozását.[703] E két késői példa érzékelteti, hogy az európai színpadi tánc kíséretének Duncan segítségével elkezdődött átalakulása hosszabb távon is éreztette hatását.[704]

Schumann zenéje Duncan személyes repertoárján nem szerepelt, 1905-ben grünewaldi, majd az 1920-as évek elején moszkvai iskolája növendékei azonban táncoltak a *Kinderszenen* ciklus darabjaira. Pruett szerint Duncan arra biztatta őket, hogy improvizáljanak rájuk.[705] A 20. század első két évtizedének további szabadtáncosai közül Maud Allan,[706] Ellen Tels,[707] a bécsi Gertrud Bodenweiser[708] és Ruth St. Denis[709] táncolt időnként Schumann zenéjére, de gyakorisága, úgy tűnik, nem közelítette meg a Chopin-feldolgozásokét.

A *Ballets Russes* műsorában Schumann jóval fontosabb szerepet játszott. Fokin 1909-es Chopin-balettje sikerét látva még két – zenei szempontból – hasonló koreográfiát készített, ezúttal Schumann meghangszerelt zongoradarabjaira. A *Carnaval*t 1910-es berlini, majd párizsi bemutatója[710] után 1912-ben Budapesten is előadták. A *Színházi Hét* ismertető cikkéből kiderül, hogy a kis jelenetekre tagolt, egységes cselekményt nélkülöző balettben Fokin táncosai megjelenítették Schumann tételcímeinek alakjait.[711] A következő Schumann-koreográfiát 1914-ben, Monte Carlóban mutatták be a Cserepnyin által hangszerelt *Papillons* ciklusra.[712] Magyarországon, a *Ballets Russes* vendégjátékainak hatására Guerra készített egy *Téli álom* című balettet,[713] Schumann *Kinderszenen* és *Jugendalbum* sorozatainak Rékai Nándor által meghangszerelt tételeire.[714]

Grieg neve szintén viszonylag gyakran előfordult a 20. század elejének szabadtáncos műsorain, Ellen Tels és táncosai budapesti fellépésükre is hoztak Grieg-koreográfiát (a zenemű nem ismert).[715] Grieg zenéjének táncos feldolgozásához Duncan legfeljebb közvetett mintát nyújthatott, mert ő mindössze egyszer, 1909-ben táncolt Grieg egyik *Norvég tánc*ára.[716] Duncan kortársai, például Maud Allan,[717] a *Peer Gynt szvit*et dolgozták fel leggyakrabban, de a már a századfordulón rendkívül

703 Körtvélyes Géza, „Massine és a szimfonikus balett (Adalékok egy irányzat keletkezéséhez)", *Tánctudományi Tanulmányok* 5. (1965–1966), 27–43, ide: 27, 30.
704 Jordan szerint a kritika a 20. század közepére fogadta el, hogy a koreográfusok bármely tetszésük szerinti zeneműre dolgozzanak. Lásd: Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 60.
705 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 130, 131, 281.
706 Lacy McDearmon, „Maud Allan: The Public Record", *Dance Chronicle* 2/2 (1978), 85–105, ide: 88.
707 [sz. n.], „Ellen Tels estéi", *Magyar Szinpad* 23/108 (1920. április 20.), 1.
708 Jarmila Weissenbock, „Choreochronicle" in Bettina Vernon-Warren – Charles Warren (szerk.), *Gertrud Bodenwieser and Vienna's contribution to Ausdruckstanz* (Australia, Canada, etc.: Harwood Academic Publishers, 1999), 177–185, ide: 177.
709 Shelton, *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis*, 153.
710 Nyikolaj Rimszkij-Korszakov, Anatolij Ljadov, Aleszandr Cserepnyin és Aleszandr Glazunov hangszereléseit használták fel. Lásd: Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, 38.
711 Péterfi Jenő, „Az orosz ballet az Operában", *Színházi Hét* 3/45 (1912. december 29.), 4–8, ide: 4.
712 Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, 92.
713 Gelencsér Ágnes, „Balettművészet az Operaházban (1884–1919)", *Tánctudományi Tanulmányok* 12. (1982–1983), 9–33, ide: 28. Mjaszint a szimfonikus balettjeinek kíséretét ellenző kritikusok azzal vádolták, hogy a zeneművekkel saját koreográfiái jelentőségét akarta fokozni. Lásd: Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 52.
714 Lásd a Magyar Állami Operaház Emléktárának online adatbázisát: https://digitar.opera.hu/eloadas/teli-alom1914-04-04/56116/. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 3.)
715 [sz. n.], „Ellen Tels estéi", *Magyar Szinpad* 23/108 (1920. április 20.), 1.
716 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 282.
717 Cherniavsky, *The Salome Dancer: The Life and Times of Maud Allan*, [oldalszámozás nélkül, táblák a 128–129 oldalak között, „Programme for the Maud Allan/Cherniavsky Trio Company tour, 1913–1915. Author's Collection" feliratú

népszerű Loïe Fuller is készített rá koreográfiát.[718] (Fullert a tánctörténet elsősorban hatalmas selyem textíliákat mozgató szerpentin-táncai és az azok hatását fokozó színpadi világítástechnikai újításai miatt tartja számon.)[719] A *Peer Gynt szvit* harmadik tétele, az *Anitra tánca* különösen népszerű volt táncos körökben. A *Ballets Suédois* prima balerinája, Carina Ari e tételre készült szólóját a társulat 1922-es budapesti vendégjátéka alkalmával dicsérte a sajtó.[720]

Mindössze egy adat van arra, hogy Duncan Bach zenéjére táncolt: 1911-ben, harmadik amerikai turnéján a Damrosch vezetése alatt játszó New York Symphony Orchestrával többek között a D-dúr zenekari szvit Gavotte I, II, és Gigue tételeit választotta kíséretül.[721] Emellett 1915-ben Duncan növendékei számára készített koreográfiát a *Máté passió* részleteire.[722] Bach zeneművei más mozdulatművészek repertoárjában sem fordultak elő gyakran. Adatgyűjtésem mindössze két példával szolgált: a néma tánc kapcsán említett Mary Wigman 1917-es, első önálló, nyilvános fellépésén, Zürichben Bach „Prelude VIII" és „Aria" tételeire,[723] míg Ruth St. Denis és Ted Shawn tanítványai az 1910-es évek végétől invenciókra és fúgákra táncoltak.[724] Nyizsinszkij 1925-ös, Bach *Brandenburgi concertói*nak és szvitjeinek részleteire készített *Holy Études* című balettjét Jordan szerint kritizálták zeneválasztása miatt.[725]

A fejezet lezárásaképpen, a 20. század eleji táncosok és társulatok zenei repertoárja kapcsán feltétlenül érinteni érdemes a megrendelésre írott zeneművek kérdését. A szabadtáncosok többségének nem állt módjában új zeneműveket rendelni.[726] Ha létre is jöttek hosszabb munkakapcsolatok egyes zeneszerzők, zongorakísérők és táncosok között, a klasszikus és romantikus zongorarepertoár, mint láttuk, lényegében kielégítő kíséretül szolgált. Stephanie Jordan szerint Gyagilev és Fokin számára a kortárs szerzőktől megrendelt partitúrák a balett technikai és formai-kompozíciós szempontból is szigorú hagyományaiból való kitörés lehetőségét hordozták.[727] Úgy gondolom, e megállapítás kiterjeszthető az eredetileg nem tánc számára komponált zeneművekre is, melyeknek a 19. század végéig hagyományos tánczenéknél változatosabb szerkezeti felépítése mintegy legitimálhatta a koreográfusok formai kísérletezését, és a táncnyelv megújítását.

---

illusztráció].

718 Richard Nelson Current – Marcia Ewing Current, *Loie Fuller: Goddess of Light* (Boston: Northeastern University Press, 1997), 212.

719 Nancy Reynolds – Malcolm McCormick, *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century* (New Haven, London: Yale University Press, 2003), 4–7.

720 p. a., „Svéd ballet [sic]", *Az Ujság* 20/69 (1922. március 24.), 6.

721 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 259. (A 282. oldal táblázatában tévedésből d-moll szvit szerepel.) Pruett szerint az Air tételre is táncolt, ennek azonban ellentmond a következő műsorlap: https://collections.carnegiehall.org/archive/Isadora-Duncan-with-New-York-Symphony-Orchestra--February-15--1911-2RRM1TJIZNPO.html (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 14.)

722 Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 283.

723 Manning, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, 60.

724 [sz. n.], „Souvenir Program", [oldalszámozás nélkül, a 8. és 9. oldalak közé illesztett programleírások 2. oldala].

725 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 43–44.

726 Kivételt képez Maud Allan, aki 1910 körül Debussytől rendelte *Khamma* c. táncának zenéjét. Debussy belefáradva a táncos kívánságaiba másra hagyta a hangszerelést, Allan pedig végül sosem adta elő a művet. Lásd: François Lesure – Roy Howat, „Debussy", *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rskey=HQRCJE&result=1 (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 5.)

727 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 6, 32.

II. 4. Az autonóm zeneművekre épülő repertoár-rész jellemzése (1912–1922)

> „Az egyszerű tánczene közönséges, gépiesen ismétlődő mozdulatokra késztet; [a] magasabbrendű zene megnyitja kapuit annak a művészetnek, amit mozdulati költészetnek lehetne nevezni. […] Mi nem osztozunk abban a véleményben, hogy egy bizonyos nívón felül a zenét lealázná a mozdulati feldolgozás. […] Az lehetséges, hogy valamely [tánc]szerző nem találja meg a választott zenéhez méltó mozdulatanyagot. De az nem állhat meg, hogy ne volna szabad keresni.”[728]
>
> (Dienes Valéria)

Az Orchesztikai Iskola korai koreográfiáinak[729] zenei kísérete több ponton hasonlóságot mutat a kortársak, különösen Isadora Duncan zeneválasztásaival. Az itt következő áttekintésből ugyanakkor kiderül, milyen egyéni vonásokkal rendelkezett Dienes iskolájának repertoárja.

Vajon milyen források állnak rendelkezésre a repertoár rekonstrukciójához? Az első fennmaradt forrás, melyben az említett Dienes-tanítvány Markos György édesanyja, Markosné Máttyus Clotild zeneszerzőket és zeneműveket említ, 1916. január 2-án keletkezett. A levél Mirkovszky Máriának számol be a Máttyus zongorakíséretével, otthon tartott próbáról:

> Vali és Pali ¼ 6-ra megérkeztek, átöltöztek és megkezdődött a nagy manőver. Bach – Gavottok, Beethoven – Mondschein sonata, Chopin – Valzer, stb. Sőt Schumannt is próbáltunk, de az nem ment, az túl komplikált.[730]

Bach, Beethoven, Chopin és Schumann művei – mint az összesítő táblázatokban látni fogjuk – kiemelkedően fontosak maradtak az első évtized zenei-koreográfiai repertoárjában.[731]

A Dienes- és Mirkovszky-hagyatékokban fennmaradt műsorlapok vizsgálata ugyan kézenfekvő első lépés, ezek ugyanakkor előfordul, hogy pontatlanok a zeneszerzők és zeneművek feltüntetésében. Nagy segítséget jelent ennél fogva az iskola történetével foglalkozó alfejezetben említett, 1918-ban kiadott Orchesztikai iskolai értesítő, valamint a hasonló céllal készült, de gépiratban maradt Memorandum. Mindkét dokumentum felsorolja az adott – 1917/18-as és 1918/19-es – tanév nyilvános előadásainak repertoárját: az orchémák címét, az alapjukul szolgáló zeneműveket, sőt tájékoztatnak a kompozíciók orchesztikai műfajairól.[732] A Memorandum egy kéziratos példányát, amely Dienes hagyatékában maradt fenn, utólag kiegészítették az 1920-ban és 1921-ben keletkezett orchémákkal, (vagy legalábbis azok egy részével), így az iskola első időszakában elkészült koreográfiáknak a címét és több-kevesebb pontossággal a koreográfusát, zeneszerzőjét és a zenemű

728 Dienes Valéria, „Zene és mozdulat”, gépirat, [1919. március–augusztus], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 2.

729 Vincze Gabriella az orchesztika történetével foglalkozó tanulmányában azt írja: „A korai koreográfiákról ma igen keveset tudni […]”. A tanulmány végén a „Válogatott koreográfiák” sorát az 1925-ös *Hajnalvárás*sal kezdi. Habár a cikkben és disszertációjában (Vincze, *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*) említi egy pár korábbi koreográfia címét, a korai repertoár rekonstrukciójának hiányában azokról erősen elnagyolt képet ad, egyes zeneművek címét pedig tévesen adja meg (pl. Liszt „H-moll ballada”, máshol ugyanerre a darabra utalva „H-moll szonáta”, helyesen h-moll ballada). Vincze, „»A tánc az ember testbeszéde«. Dienes Valéria mozdulatművész és táncfilozófus iskolája”, 68–72.

730 Markosné Máttyus Clotild kézírásos levele Mirkovszky Máriához, MOHA MGY, dvh-d-00002, 1r.

731 Dienes egyedül a bécsi Kinderheimben való tanítás alatt alkalmazott énekhangot az orchesztika kíséretére: „Hangszer nem volt, tehát arra való kis német dalokra, gyermekdalokra mozogtunk. Felváltva mozgatta egyik csoport éneke a másiknak a mozdulatát és fordítva.” Lásd: Dienes, „1917. Az a tény, hogy az iskolának […]”, 6.

732 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 8–9., valamint: [sz. n.], „Memorandum”, gépirat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 6–7.

címét is ismerjük.[733] Az eddig említett forrásokhoz járul egy egyelőre ismeretlen rendeltetésű, francia nyelvű lista, amelyet Dienes maga készített (a dokumentumra utólag jegyezte fel talán ő maga a keletkezés feltételezhető dátumát: „1923?"), s a korai repertoárt egy további koreográfiával egészíti ki.[734] Azoknál az előadásoknál, amelyeknek időpontjáról tudni lehetett, de nem maradt fenn műsorlap, esetenként a sajtó is segítséget jelent. Még egy rendkívül fontos forráscsoportot kell megemlíteni, az orcheográfiával foglalkozó fejezetben tárgyalandó notációs füzeteket, amelyek kiegészítő adatokkal szolgáltak egy-egy tétel azonosításához, például a mű ütemszámát, pontos címét, a tételek sorrendjét illetően.[735]

Habár az első nyilvános fellépésre csak 1917-ben került sor, a korszak kezdőpontját 1912-ben jelöltem meg, hiszen nem tudható, mikor kezdtek egy-egy zeneművel és koreográfiai ötlettel foglalkozni. Vizsgálódásom végpontját az 1922-es év jelenti, mivel, ahogy az iskola rövid történetében láttuk, a korai időszak nagyjából ebben az évben lezárult.

Mit lehet tudni az iskola és tagjai nyilvános szerepléseiről, azok jellegéről, műsorukról ebben az évtizedben? Az említett források alapján száztizenhárom olyan előadás adatait sikerült összegyűjtenem, amelyeken orchémákat láthatott a közönség. Ezekből az előadásokból száznyolcra Budapesten, háromra vidéki városokban és kettőre külföldön, Belgrádban és Bécsben került sor. A száztizenhárom előadásból kilencvennek ismert a műsora, de fontos megjegyezni, hogy egyfelől voltak azonos műsorral ismételt előadások, másfelől az ismert műsorokban előfordulnak kisebb pontatlanságok és hiányok.

A II.4.1. táblázatban az előadásoknak a résztvevők és az előadás jellege szerinti megoszlása látható. A fejezet tárgya szempontjából ez azért érdekes, mert a műsort értelemszerűen befolyásolta az előadás funkciója, célja és a fellépők felkészültsége. Az évnyitó és évzáró előadásokon például a növendékek többsége részt vett, így a műsorban kezdő technikai gyakorlatok is szerepeltek (például Bach két- és háromszólamú invencióira), míg az Orchesztikai Társaság – a művésznövendékek alkotta kis társulat – önálló előadásain a hangsúly a hosszabb, komplexebb alkotásokra került (például: Beethoven cisz-moll, op. 27, No. 2-es szonátájára készült *La sonnambule* c. koreográfia). A nem pusztán technikai jellegű, de rövidebb számok ugyanakkor lehetőséget adtak arra, hogy az iskola ügyesebb növendékei, valamint művésznövendékei és tanársegédei kisebb csoportokban, vagy szólóban vegyes, irodalmi, jótékonysági vagy szilveszteri műsorokban is fellépjenek (például Schumann *Kinderszenen*jének válogatott tételeire készült orchémákkal). Külön kategóriát képeznek a színházi produkciókban (Arisztofanész: *A nőuralom*, Molière: *George Dandin*) táncbetétekkel való közreműködések, ezeknél a témaválasztás és terjedelem adott volt (utóbbinál a zene is).[736]

733 [Dienes Valéria], „Zene és mozdulat" kézirat, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, [számozatlan] 3r, 4v.
734 [Dienes Valéria], „Un résumé du système de l'orchéstique", kézirat, [1923?], MOHA MGY, dvh-list00031.
735 Notációs füzetek, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1–2. valamint notációs füzetek, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, a teljes listát lásd: B. függelék.
736 A sajtó leginkább a bemutatót övező érdeklődést és annak sikertelenségét nyugtázta, a zenei kíséretről nem írtak. Ld. például: [sz. n.], „Premier a Dunaparti Színházban", *Pesti Hírlap* 42/11, (1920. január 13.), 6.; [sz. n.], „A kommunizmus 3000 év előtt", *Budapesti Hírlap* 40/13 (1920. január 15.), 6.; [sz. n.], „A nőuralom", *Népszava* 48/14 (1920. január 16.), 5. Az egyetlen fennmaradt adat egy kéziratos kotta Mirkovszky hagyatékában, amelyben „strófák" sebtében, ceruzával

Az előadások megoszlása a résztvevők és az előadás jellege szerint	Alkalom
Az összes előadás	113
Az Orchesztikai Iskola évnyitó, évzáró és rendszerbemutató előadásai és *azok a tisztán orchesztikai előadások, amelyeken az Orchesztikai Társaság vagy tanár-szólisták mellett növendékek is közreműködtek*	22
Az Orchesztikai Társaság (az iskola művésznövendékeinek társulata) önálló előadásai	9
Az Orchesztikai Iskola tanárainak és növendékeinek részvétele vegyes (irodalmi, jótékonysági, etc.) műsorokban	13
Mirkovszky Mária szólószereplései vegyes (irodalmi, jótékonysági, etc.) műsorokban	34
Az Orchesztikai Iskola tanárainak és növendékeinek részvétele az iskolán kívüli szervezésű színházi előadásokban	35

II.4.1. táblázat: Az előadások megoszlása a résztvevők és az előadás jellege szerint

A műsorlapok, repertoár-listák, sajtó és notációs füzetek vizsgálatakor a következő kérdés merül fel: mely zeneszerzők műveit dolgozták fel, függetlenül attól, hogy azokat előadták-e? A számszerűsített adatok a II.4.2. táblázatban láthatók.

lejegyzett, töredékes ritmuskottája (különböző ütemmutatók, ritmusképletek, ütemszámok), és egy szóló fuvolaszólam részlete látható. A kotta feltételezésem szerint Mirkovszky koreográfusi munkáját segítő jegyzet lehetett, amit az előadás ismeretlen zenei vezetőjével való konzultáció során készíthetett. A kotta lelőhelye: OSZMI TA, MMHGY, 2023.8.1.

Zeneszerzők	Az adott zeneszerző műveire készült orchémák száma	
	többtételes darabokat egy műnek számítva	az egyes tételeket külön számítva
Arenszkij	1	1
Bach	8	27
Bartók	6	15
Beethoven	6	14
Bizet	1	1
Brahms	3	3
Chopin	10	14
Clérice	1	1
Corelli	1	1
Cramer	2	2
Csajkovszkij	5	5
Debussy	4	4
Delibes	1	1
Dienzl	1	6
Glazunov	1	1
Gluck	1	1
Goldmark	1	1
Gounod	1	1
Grieg	9	12
Jensen	1	1
Juon	1	1
Kardos	2	2
Kopilov	2	2
Kósa	7	17
Liszt	1	1
Loewe	3	3
Lully	1	?
Mendelssohn	3	3
Moszkowski	2	2
Mozart	1	3
Rahmanyinov	2	2
Reissinger	1	1
Saint-Saëns	1	1
Schubert	5	7
Schumann	5	26
Scott	2	2
Strauss, J.	1	1
Wolff	1	1

II.4.2. táblázat: Az adott zeneszerzők műveire készült orchémák száma függetlenül attól, hogy az orchémák előadásra kerültek-e

A táblázatban felsorolt harmincnyolc zeneszerző elsőre igen vegyesnek tűnő listája láttán azonban újabb kérdés fogalmazódik meg. Vajon milyen szempontok álltak a zeneművek kiválasztása mögött, s lehet-e ezen szempontok szerint csoportosítani (az áttekinthetőség végett) a felsorolt zeneszerzőket?

Isadora Duncan repertoárjának inspiráló hatására kell visszautalnom, amely kétségkívül arra bátorította Dienest és munkatársait, hogy elsősorban nem tánchoz, hanem koncerten való megszólaltatás céljára komponált zeneművekhez nyúljanak.

Dienes a korban gyakran játszott klasszikus-romantikus zongorarepertoár egy részét természetesen koncertekről is ismerhette,[737] azonban zeneakadémiai zongora és zeneszerzés szakos növendékként sokkal közelebbi, személyes tapasztalatokat szerezhetett e művek egy részéről.

Mint a pályaképét tárgyaló alfejezetben láttuk, Dienes 1904–1907 között Szendy Árpád növendéke volt zongoraszakon, s ezalatt az előkészítő tanfolyam harmadik, valamint az akadémiai tanfolyam első és második évfolyamát végezte el. Az ezek az évfolyamok számára előírt tananyagról Chován Kálmán *A zongorajáték módszertana* című kiadványából értesülhetünk, amely éppen 1904-ben jelent meg újra, átdolgozott formában.[738] A Chován által közölt lista nagyon bő, ugyanis az előírt előadási darabokból a tanár belátása szerint válogathatta össze a megfelelő számút növendéke számára.[739] Ahhoz tehát, hogy pontosabb elképzelésünk lehessen a darabokról, amelyeket Dienes valóban megtanult – s így láthassuk a tényleges összefüggést zongoratanulmányai és az orchémákhoz választott zongoraművek között – további adatokra van szükségünk.

Ebben nyújt segítséget egyrészt a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben található, Dienes hagyatékához tartozó kotta-anyag, amelynek egyes köteteiben Dienes leánykori neve (Geiger Valéria), vagy monogramja szerepel, másrészt maga a korai orchesztikai repertoár.

A II.4.3. áttekintő táblázatban példákat látunk olyan zeneművekre, amelyek a zeneakadémiai zongoratanszak tananyagának és az Orchesztikai Iskola korai repertoárjának egyaránt részét képezték. Ezek közül a halványsárga hátterűek kottája a bejegyzések alapján Dienesnek már zeneakadémista korában tulajdonában volt, a világoskék hátterűek megtalálhatók a kottatárban, de nincs bennük monogram, ezért nem datálhatóak pontosan, a fehér hátterűek pedig nem maradtak fenn a kottatárban (igaz, az utóbbi két tény nem zárja ki annak lehetőségét, hogy Dienes az adott darabokkal is a Zeneakadémián ismerkedett meg).

737 John Gould, „What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980”, *The Musical Times* 146/1893 (2005), 61–76.

738 Chován Kálmán, *A zongorajáték tanmódszere* (Budapest: Rozsnyai, 1904).

739 1904/05-ben az előkészítő tanfolyam III. évfolyamának tananyagánál például ez szerepel: „Szonáták, megfelelően a klasszikusok, valamint újabb hazai és külföldi szerzők müveiből válogatva a tanár belátása szerint.”, Valamint az előkészítő tanfolyamon: „A tananyagban feltüntetett tanulmányokból osztályonkint legalább 30 kötelező; azonkívül 3 szonáta és egy-két más előadási darab”, Az akadémiai tanfolyamon „A tananyagban feltüntetett tanulmányokból az I. II. III. osztályban legalább 30, a IV. osztályban legalább 20 darab; azonkívül 3 szonáta és egy-két más előadási darab kötelező.” Lásd: Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1904/1905*, 34, 35, 51.

Zeneszerző és zenemű	A tanfolyam, évfolyam, amelyen tananyag volt a Zeneakadémia zongoraszakán	Pontosan, vagy műcsoport részeként	Az orchéma címe (ha lehet tudni)
Bach: két- és háromszólamú invenciók	előkészítő tanfolyam II–III.	pontosan	–
Bach: a-moll, g-moll angol szvitek	akadémiai tanfolyam I.	műcsoport részeként	–
Bach: Wohltemperiertes Klavier I., II.	akadémiai tanfolyam I–II.	pontosan	–
Beethoven: Bagatellek, op. 33	előkészítő tanfolyam II.	pontosan	–
Beethoven: c-moll szonáta, op. 13	akadémiai tanfolyam I.	pontosan	Selene és Endymion
Chopin: a-moll mazurka, No. 47 (op. 68, No. 2)	előkészítő tanfolyam III. és akadémiai tanfolyam I–II.	műcsoport részeként	Labdajáték
Chopin: Asz-dúr ballada, No. 3, op. 47	akadémiai tanfolyam, II. osztály	pontosan	La jalouse
Chopin: e-moll keringő op. posth.	akadémiai tanfolyam I.	pontosan	Pierrette
Cramer: a-moll, f-moll etűdök	előkészítő tanfolyam III.	műcsoport részeként	–
Grieg: Lírikus darabok, például Kobold, op. 71, No. 3 Pillangó, op. 43, No. 1	akadémiai tanfolyam II.	műcsoport részeként	Kobold Papillon (később Levélhullás)
Mendelssohn: Rondo capriccioso, op. 14	akadémiai tanfolyam I.	pontosan	Tavasz ébredése
Moszkowski: Momento giojoso, op. 42, No. 3	akadémiai tanfolyam I.	pontosan	Fátyoltánc
Mozart: a-moll szonáta [vlsz.] No. 8	előkészítő tanfolyam III.	pontosan	–
Schubert: Moments musicaux, op. 94, No. 2	akadémiai tanfolyam I.	műcsoport részeként	Áldozatbemutatás
Schubert: Téma és variációk, op. 142, No. 3	akadémiai tanfolyam II.	pontosan	–
Schumann: Arabeszk, op. 18	akadémiai tanfolyam I.	pontosan	–
Schumann: Papillons, op. 2	akadémiai tanfolyam II.	pontosan	Lepkejáték

II.4.3. táblázat: Példák olyan zeneművekre, amelyek a zeneakadémiai zongoratanszak tananyagának és az Orchesztikai Iskola 1922 előtti repertoárjának is részét képezték[740]

A táblázatok több érdekességre rávilágítanak. Már a II.4.2. táblázatban láttuk, hogy Johann Sebastian Bach billentyűs tételeire kiugróan sok – huszonhét – orchéma készült. Ennek magyarázata részben a II.4.3. táblázattal érzékeltetett zeneakadémiai tananyagban keresendő, hiszen Dienes a két- és

740 A 3. táblázat utolsó oszlopában látható *La jalouse* cím egyedül az alábbi dokumentumban szerepel: [Dienes], „Un résumé du système de l'orchéstique", 6v. A műsorokban Chopin Balladaként hivatkoztak az orchémára.

háromszólamú invenciók, Angol szvit tételek, prelúdiumok és fúgák közül sokat egészen biztosan megtanult, így szükség esetén – ha nem állt rendelkezésre zongorakísérő – maga is kísérni tudta növendékeit az iskolai munka során.[741]

Mai szemmel feltűnő lehet a II.4.2. és 3. táblázatban egyes szerzők jelenléte (Moritz Moszkowski, Johann Baptist Cramer), alulreprezentált volta (Mozart), vagy éppen teljes hiánya (Haydn) – azonban mind visszavezethető a korabeli koncert-repertoárra és az azt tükröző, annak előadására felkészítő, Chován által előírt listára.

Ahogy a kortársak repertoárjával kapcsolatban láttuk, Chopin keringők és mazurkák – nagyrészt Isadora Duncan hatásának köszönhetően – gyakran szerepeltek a táncosok műsorán, azonban Dienes konkrét választásaiban itt is feltételezhetjük a zeneakadémiai tanulmányok hatását. Még valószínűbb e hatás a kortárs táncosok repertoárjához képest szokatlan darabok esetében: Beethoven op. 13-as, c-moll szonátája összes tételének, és Chopin Asz-dúr balladájának megkoreografálása az átlagosnál komolyabb zenei affinitásról és ambícióról árulkodik.

Dienes egyik kézírásos jegyzetfüzetében megtalálható egy tisztán Chopin műveit feldolgozó műsor terve is, amely azonban nem valósult meg.[742]

A Beethoven koreográfiákkal kapcsolatban az előző fejezettel egybevágó adat Detre Szilárd 1920. augusztus 25-én Dieneshez írt levelének egy részlete: „A legabszolútabb, legmélyebb érzészene Beethoven zenéje inspirálhat a legtökéletesebb orchémákra. Ezt láttam csodásan megvalósulva az Ön »Seléne és Endymion«-jában. (Heves művészi csatáim voltak egy pár Beethoven imádóval emiatt az esztétikai felfogás miatt.)”.[743]

Schubert, Mendelssohn, és különösen Grieg és Schumann rövidebb tételei egyfelől szintén a tanulmányai miatt otthonos zongorarepertoár részét képezték Dienes számára, másrészt, más szerzők, például Brahms (d-moll, h-moll capriccio, cisz-moll intermezzo), Csajkovszkij (pl. *Детский альбом* – *Gyermekalbum*, op. 39 részletei; *Humoresque,* vlsz. op. 10, No. 2), Kopilov (*14 Tableaux musicaux de la vie enfantine*, op. 52 két tétele), vagy Rahmanyinov (*Polichinelle*, op. 3, No. 4) darabjaival együtt pedagógiai haszonnal bírtak. Nevezetesen e darabok (Dienes kifejezésével élve) megtáncolásakor technikai jellegű – térbeli, időbeli – kérdéseken felül a növendékek többé-kevésbé sajátos zenei karakterekre összpontosíthattak, amelyek megjelenítése az egész test általi „mimika”, vagyis az orchesztikai kifejezés gyakorlására adott lehetőséget.

A II.4.2. táblázatban magyar Dienes-kortársak, Dienzl, Kardos és Kósa nevével is találkozunk. Dienzl Oszkár, aki zongorakísérőként az első előadástól kezdve sokszor együttműködött az iskolával, kis karakterdarabokkal gazdagította a repertoárt (*Hat kis zongoradarab*: 1. *Pásztordal*, 2. *Táncoló baba*, 3. *Bölcsődal*, 4. *Törpék tánca*, 5. *Menuette*, 6. *Esti dal*). Kardos István – a műsorlapok tanúsága szerint legalábbis – csak egyszer kísérte az Orchesztikai Iskola növendékeit, ekkor azonban két

741 „[…] Dienes Valéria szűkszavú bemondásai alapján végeztek mozdulatokat a »profil síkban«, melyeket zongorajátékával támasztott alá.” Ld. Gadányi Jenőné, „Emlékezés Dienes Valériára”, 332.

742 [Dienes Valéria], „Chopin ballada g moll [/] Nocturneök [/ innen összekapcsolva a Mazurkákig] Polonaisek [/] Valzerek [/] Mazurkákból egy estére való program. Megnézendő a Szonáta h moll.” Lásd: Dienes, „Racionális lábak”, 166–167.

743 Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., OSZK Kézirattár, Fond 223, 60-as doboz, 4.

kompozíciójára készült orchémát is előadtak (*Tánc-nóta*, *Gyöngédség*). Kósa György, akiről a korai időszak legfontosabb zenei munkatársaként már esett részletesebben szó, rövidebb karakterdarabok (*Bagatellek*, pl. *Tavasz*, *Lemondás*, *Csúfolódó*) mellett, mint láttuk pantomim-kísérőzenéket is írt az iskola számára (*Pán és Koré*, *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett*, *Phaedra*). Fontos azonban megjegyezni, hogy bár a repertoár áttekintése miatt meg kellett itt is említeni e darabokat, azok nem kész, az orchémáktól független zeneművek voltak, amelyekre utólag készültek koreográfiák, hanem – Kósa esetében egészen biztosan, Dienzl és Kardos esetében pedig feltételezhetően – szoros együttműködés, közös alkotás során formálódtak.[744]

Bartók néhány zongoraművének (például a *Négy siratóének*, a *Tizennégy bagatell* és a *Vázlatok*, valamint a *Gyermekeknek* sorozat részletei) orchesztikai feldolgozásáról Dienes 1970 körül keletkezett, és már halála után, 1984-ben publikált írásában is megemlékezik: azoknak szokatlan, új zenei nyelvezete kihívást jelentett számára az orchesztikai kompozíciós munkában, amelyet ugyanakkor láthatóan szívesen vállalt.[745] Mint a történeti bevezetőben láttuk, elképzelhető, hogy e darabok kiválasztásában Kósa is szerepet játszott. Lenkei Júlia – aki fontos tanulmányt publikált Bartók és a mozdulatművészet kapcsolatáról, rámutatva, hogy Bartók zenéje Dienes mellett Szentpál Olgát és Nagy Etelt is számos koreográfia alkotására ihlette – alapvetőnek vélte a Dienes komponálta Bartók-orchémák jelentőségét.[746] A repertoár jelen rekonstrukciója alapján azonban más kép bontakozik ki. Mint a 2. táblázatban látható, valóban tizenöt Bartók-tétellel foglalkoztak a korai időszakban, ezeknek azonban töredéke került lejegyzésre és előadásra (lásd a 4., az orchémák előadási gyakoriságát összegző táblázatot), s az eddig említett Bach, Beethoven, Chopin, Schumann és Grieg tételek mellett például érdekességük ellenére sem bírtak kiemelt jelentőséggel.

Egy korábbi generációhoz tartozó, külföldi kortárs, Debussy négy kompozícióval szerepel a 2. táblázatban (*Tarantelle styrienne*, *Le vent dans la plaine* [*Préludes*, 1. kötet, No. 3], *Golliwog's Cake-walk* [*Children's Corner*, No. 6], *Mouvement* [*Images* I. kötet, No. 3]), az első két mű azonban viszonylag sűrűn műsorra került, ahogy az a 4. táblázat adataiban tükröződik.

A magyar és külföldi kortársak mellett egy másik – a 19. századi zongorarepertoár uralmát gyengítő – csoport formálódik a Corelli, Lully, és Gluck műveire készült orchémákból. Corelli Adagiója (amelyet egyelőre sajnos nem sikerült azonosítani), mindössze egyszer került műsorra, 1922-ben, s elképzelhető, hogy Dienestől származik a tétel felhasználásának ötlete, aki 1921-ben, Bécsben hallott egy azonos címmel feltüntetett tételt Elizabeth Duncan (Raymond és Isadora nővére)

744 „A hagyományos balett és néhány szabadtánc-iskola gyakorlatával ellentétben, ahol a már meglevő kompozícióhoz készítik a koreográfiát, Dienes Valéria iskolájában zene és tánc egy időben született." – fogalmazott Dalos Anna Kósa Pályaképében. (Lásd: Dalos, „Pályakép", 16.) A jelen fejezetből azonban kiderül, hogy habár természetesen Kósa szempontjából az együttműködés révén született darabok fontosak, a repertoárnak valójában csak kis részét tették ki.

745 Dienes, „Hang és mozdulat", 3–5.

746 Lenkei Júlia, „Bartók Béla és a mozdulatművészet", *Enigma* 20/76 (2013), 44–46. Lenkei azt a téves, Merényi Zsuzsától átvett feltételezést is említi, mely szerint már az Orchesztikai Iskola 1917-es bemutatkozó előadásán szerepelt Bartók zenére készült orchéma (v. ö.: Merényi Zsuzsa, „Bartók és a magyar avantgarde a két háború között", *Táncművészet* 6/4 [1981. április 1.], 10.). Merényinek feltehetőleg nem állt rendelkezésére az igényesen szerkesztett, pontosnak tűnő műsorlap, amelyen Bartók valójában nem szerepelt. Merényi egy további írásában szintén a modern zene hangsúlyos jelenlétéről ír, amely a korai időszakra semmiképpen, a kései időszakra is csak fenntartásokkal igaz. Lásd: Merényi, „Szabadtánc irányzatok", 225.

iskolájának bemutatóján.[747] Lully zenéje az Orchesztkai Iskola növendékeinek egyik színházi közreműködése, Bárdos Artúr *George Dandin* rendezése révén került be a repertoárba. Az előadáshoz eredetileg Max Reinhardt berlini produkciója számára Einar Nilson készített színházi kísérőzenét Lully műveiből, a sajtó szerint ezt vette át a budapesti Belvárosi Színházban megvalósult produkció, a tételek száma és mibenléte azonban sajnos nem ismert.[748] A darab fogadtatása olyan pozitív volt, hogy a sajtóban található színházműsorok alapján legalább harmincháromszor adták.[749] (Ezzel magyarázható, hogy az egy darabként feltüntetett, ismeretlen tételszámú Lully-orcheogram olyan magas játszottságot mutat a II.4.4. táblázatban). Gluck helyzete hasonlóan megtévesztő, tőle mindössze egy tételt koreografáltak meg, a *Fegyvertánc*ként emlegetett *Air gai*t (*Iphigénia Auliszban*, első felvonás), ez azonban feltehetőleg népszerű volt az iskola növendékei között, mert igen sokszor műsorra tűzték.

Külön kategóriát alkotnak a zenéjükben vagy témájukban egzotizáló orcheogramok, amelyek minden bizonnyal a kortárs táncosok repertoárjának hatását mutatják. Ezek a darabok a 19. század operai és táncos hagyományait követve nem idegen kultúrák néprajzi vagy történeti hitelességre törekvő megidézését, hanem az idegen, a különös megjelenítését tűzték ki célul. A darabok zenei kísérete is nagyrészt a zenei egzotizmus ismert példája, például Bizet *Chanson bohémien* (*Carmen*, első felvonás), Saint-Saëns *Bacchanal* (*Sámson és Delila*, harmadik felvonás), Arenszkij *Cleopatre* (vlsz. az *Egyiptomi éjszakák* op. 50 balett részlete), Goldmark *Sakuntala nyitány*, Glazunov *La danse de Salomée* (op. 90, No. 2), Scott *Danse nègre*, op. 58, No. 5, *Danse orientale* op. 74, No. 2. A *Sámson és Delila* részletének érdekessége, hogy első feldolgozását 1920-ban Hermann Illy növendék adta elő, majd Dienes visszaemlékezése szerint Bécsben Pállal is készítettek rá egy koreográfiát, amelyet egy, az anyagi nehézségeiket enyhítő táncelőadás reményében maguk adtak volna elő, de az impresszáriók nem fogadták kedvezően.[750] A Goldmark-nyitány feldolgozása ugyan sem a műsorlapokon, sem a notációs füzetekben nem található meg, Dienes azonban említi egyik 1921-es bécsi levelében, valamint a francia nyelvű műlistában is szerepel.[751] Zenéjében nem, cselekményében viszont annál inkább egzotikus az iskola korai időszakának egyetlen Liszt-orhémája, a h-moll ballada feldolgozása, amely a *Keleti mese: A rabnő szerelme* kettős címet viselte.

Már az egzotizáló orcheogramok között is akadt olyan tétel, amely tánczenét idézett, vagy eredetileg is tánckíséret céljából készült. Ehhez a repertoárban ritkán előforduló csoporthoz csatlakozik Reissinger keringője a *Danses brillantes* (op. 26 No. 5) sorozatból, Delibes *Pas des fleurs* tétele (a *Naïla* című opera táncbetétje), valamint Johann Strauss *Annen-Polká*ja (op. 117).

747 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. május 22., MOHA MGY, dvh-d-00076, 2. Elizabeth Duncan növendékei a Dienes által a levélhez csatolt műsorlap alapján a Corelli tételre nem táncoltak, az csak zenei bevezetésként szolgált.

748 Lakatos László, „Dandin György", *Színházi Élet* 9/52 (1920. december 26–1921. január 1.), 14. A Lully-kísérőzenét Mirkovszky Dieneshez írott levele is megerősíti. Lásd: Kézírásos levél, [1920], MOHA MGY, dvh-d-00044-1, 1r.

749 Összesített sajtóadatok alapján. Lásd még: A. függelék.

750 Dienes, „Emigráció és migráció (1920-1929)", 55.

751 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. április 18., MOHA MGY dvh-d-00011, 19.; [Dienes], „Un résumé du système de l'orchéstique", 6v.

Megjegyzendő azonban, hogy míg az előbbi Mirkovszky és Markos 1917-ben készült koreográfiája volt, és mindössze négyszer került előadásra, addig Delibes és Strauss táncainak feldolgozása 1921 után keletkezhetett,[752] s a műsorokban nem is találni nyomukat. Az utóbbiak jelentősége abban áll, hogy – mint a mottóként felhasznált idézetben is láttuk – Dienes az eleve tánc számára komponált zenét nem tartotta megkoreografálásra érdemesnek. Bécsi leveleiben tiltakozott a Bécsben látott kortárs táncprodukciókban olyan sűrűn előforduló keringők ellen, azokat egyhangúaknak, értékteleneknek, komoly orchesztikai feldolgozásra alkalmatlanoknak tartotta.[753]

Szintén a repertoár dienesi ideáljától való elkalandozást, Mirkovszky kísérletezését mutatja néhány olyan koreográfia, amelyben a táncosokat énekhang és zongora kísérte. A Carl Loewe (*Niemand hat's gesehn* [Balladen und Lieder, No. 7], *O süße Mutter* [op. 62, No. 3], *Die wandelnde Glocke* [3 Goethe Balladen, op. 20, No. 3]) és Hugo Wolff (Wolff–Goethe–Babits: *Der Rattenfänger* [Goethe Lieder, No. 11]) c. balladáira, dalaira 1920-ban és 1921-ben készült orchémák ugyanakkor kísérleti voltuk ellenére rokonságot mutatnak a verstánccal.

Gounod *Ave Mariá*jának, Jensen egy zongoraetűdjének, Paul Juon *Bizarrerie* (*Silhouettes*, op. 9, No.3 vagy 10 *Esquisses*, op. 55, No. 7) c. kis darabjának, Justin Clérice *Idylle sous la Directoire* c. balettje közelebbről meg nem határozott részletének, valamint a többnyire meg nem nevezett népdaloknak az alkalmi orchesztikai feldolgozása részben a növendékek választásának, részben a kísérletezésnek a számlájára írható.

Az orchémák fenti csoportosítása, a zenei kíséretük megválasztása mögötti motiváció rövid áttekintése újabb kérdés felé irányítja a figyelmet. Vajon milyen gyakorisággal szerepeltek az említett zeneszerzők műveire készült orchémák a tényleges előadásokon?

A repertoár tényleges hangsúlyainak ismeretében értelmet nyer a mottó (Dienes „Zene és mozdulat" című írásának részlete), és kirajzolódik az alfejezet kezdetén idézett, az első zenei repertoárral kapcsolatos forrásnak, Markosné levelének kontextusa is.

752 A Memorandum kéziratos másolatában a repertoár kiegészítésénél, az 1921 körüli művek között szerepelnek. Lásd: [Dienes Valéria], „Zene és mozdulat" kezdetű dokumentum második fele, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, [az oldalszámozás megszakad, utolsó oldal].

753 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. május 10., MOHA MGY, dvh-d-00013, 1.

Zeneszerzők az előadási gyakoriság szerinti sorrendben	**Az orchéma vagy orchémák előadási gyakoriságának darabszáma** többtételes szonátákat, ciklusokat, sorozatokat egy műnek számítva	**Zeneszerzők** az előadási gyakoriság szerinti sorrendben	**Az orchéma vagy orchémák előadási gyakoriságának darabszáma** az egyes tételeket külön számítva
Lully	33	Schumann	220
Schumann	26	Kósa	56
Chopin	25	Bach	51
Bach	21	Chopin	36
Grieg	17	Lully	33
Schubert	17	Beethoven	31
Kósa	16	Grieg	20
Beethoven	15	Schubert	17
Debussy	15	Debussy	15
Gluck	11	Gluck	11
Bartók	8	Bartók	10
Brahms	7	Dienzl	9
Csajkovszkij	7	Brahms	7
Loewe	6	Csajkovszkij	7
Reissinger	4	Loewe	6
Wolff	4	Reissinger	4
Dienzl	3	Wolff	4
Liszt	3	Liszt	3
Bizet	2	Bizet	2
Cramer	2	Cramer	2
Juon	2	Juon	2
Kardos	2	Kardos	2
Kopilov	2	Kopilov	2
Moszkowski	2	Moszkowski	2
Rahmanyinov	2	Rahmanyinov	2
Arenszkij	1	Arenszkij	1
Clérice	1	Clérice	1
Corelli	1	Corelli	1
Glazunov	1	Glazunov	1
Mendelssohn	1	Mendelssohn	1
Saint-Saëns	1	Saint-Saëns	1
Scott	1	Scott	1

II.4.4. táblázat: A zeneszerzők kétféle rangsora az orchémák előadási gyakorisága alapján

A II.4.4. táblázatba – amelyre az egyszerűség kedvéért egyes esetekben már a fenti repertoár-csoportok tárgyalásakor utaltam – értelemszerűen csak azok a zeneszerzők kerültek be, akiknek a műveire készült orchémák előadásáról megbízható műsorlap vagy egy-két esetben sajtóadat állt rendelkezésre. Az a körülmény, hogy Schumann és Kósa zongoradarab-ciklusai esetében például nem mindig tüntették fel, hány tétel szerepelt egy-egy előadáson, a tételek szerinti rangsort nem befolyásolja számottevően.[754]

754 További valószínűleg csak tervezett, de a korai korszakban meg nem valósult művek szerepelnek Dienes Pál kéziratos jegyzetében: Beethoven: 6. szimfónia; Scott: *Dzsungel* [*Impressions from the Jungle Book*, No. 1]; Toldy: *Görög szvit*. Ld. Dienes Pál, „A mozdulatművészet műfajai amelyre az Orchesztikai Iskola előkészíti növendékeit” kézirat [1918–1919 tavasza], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 1r. Dienes Valéria jegyzetfüzetében szintén szerepelnek olyan

III. A zene koreográfiai feldolgozásának megközelítései

A következő három alfejezet az Orchesztikai Iskola néhány orchémájának zenei-koreográfiai elemzését készíti elő. Az első alfejezetben elsősorban a 18–20. századi balettzenének olyan aspektusait érintem, amelyek valamilyen módon párhuzamba állíthatóak Kósa Dienes számára írott *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* c. pantomimzenéjének felépítésével. A tánczene iránti elvárások, valamint a zeneszerző és koreográfus közti együttműködés kérdésének történeti áttekintése tágabb perspektívába helyezi Kósa darabját. A második alfejezet a 20. század elejének a balett hagyományára is reagáló fejleményeivel, a zene koreográfiai feldolgozásának új megközelítési lehetőségeivel foglalkozik. E megközelítéseket Dienes „ornamentikus", „lírai" és „mimikai" orchesztikai műfajaival kapcsolom össze. A harmadik alfejezetben végül a zene és tánc közös elemzésének, a koreomuzikológiai elemzésnek a 20. század második felében és végén formát öltött megközelítéseit és technikáit vizsgálom.

III. 1. Balettzene, pantomim-zene, a zeneszerző és koreográfus együttműködése

„A »tánczene« kifejezés általában erős lüktetést és olyan ritmikus alakzatokat takar, amelyek ismétlődő metrikus egységekké szerveződnek, és a tánc egységeivel teljes összhangban állnak."[755] – fogalmaz Julia Sutton zenetörténész, a *New Grove* táncról szóló lexikonszócikkében, hozzátéve, hogy ez a definíció természetesen leegyszerűsítő, számtalan kivétel létezik. Az általánosan érvényes jellemzők keresése helyett vizsgálódásunkat érdemes térben és időben egyaránt leszűkíteni.

A 20. század elejének tánczenéjében bekövetkezett újításokat a kortársak kézenfekvő módon a 19. századi balett kíséretéhez viszonyították. Utóbbi jellemzéséhez azonban segítséget nyújt, ha időben egészen a balett születéséig visszaugrunk. A 17. században a balett még az operaelőadások szerves részét képezte, így nem meglepő, hogy az operák zárt számai a balettre is jellemzőek voltak. Az operától függetlenné vált cselekményes balett hangszeres zenéje tiszta táncok és pantomimikus szakaszok formájában megőrizte az ária és recitativo kettősségét. A 18. században azután Gluck operareformjával analóg törekvések figyelhetők meg az angol John Weaver, a párizsi Jean-Georges Noverre és a bécsi Gaspero Angiolini balettmesterek egymással részben párhuzamos munkájában. Egyik fő törekvésük az volt, hogy a *ballet d'action*ban (cselekményes balettben) a cselekmény

részben meg nem koreografált zeneművek, amelyeket jövőbeli műsorokhoz írhatott össze. Az ismertetett repertoárban nem szereplő művek: Chopin: g-moll ballada, op. 23; Chopin: h-moll szonáta, op. 58; Schubert: C-dúr (Wanderer) fantázia; Beethoven: d-moll szonáta, op. 31, No. 2; Beethoven: Esz-dúr szonáta [op. 31, No. 3?]. Ld. Dienes, „Racionális lábak", 166–167.

755 „The term 'dance music' usually implies strong pulses and rhythmic patterns that are organized into repeated metric groupings synchronizing exactly with those of the dance." (Ford. F. J.) Lásd: Julia Sutton, „Dance" in Stanley Sadie (szerk.), *The New Grove Dictonary of Music and Musicians* 5. kötet (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), 177.

folyását mintegy megállító tiszta tánc mindig drámailag indokolt pontokon (például diegetikusan, a cselekmény részét képező bál keretében) szerepeljen. A zenei kíséretben zárt számok helyett a pantomimikusan megjelenített drámai cselekmény folyamatosságát támogató, átkomponált formákat részesítették előnyben. Gluck és Angiolini 1765-ben bemutatott *Semiramis* című balettje tizenöt számra tagolódik, ezek azonban részben átkomponáltak, részben domináns zárlattal érnek véget, biztosítandó a következő számra való minél szükségszerűbbnek érzett átmenetet.[756]

A 19. század első felében virágzó romantikus, és második felében kialakult klasszikus cselekményes balett kísérőzenéjében újra hangsúlyosabbakká váltak a zártszámok. (A balettben a romantikus és klasszikus korszak a zenetörténeti sorrendhez képest fordított.) A tiszta tánc, és a cselekményt előrelendítő pantomim – ahogy azt az ebben a században bevett, két elemből álló *ballet-pantomime* műfajnév is jelzi – táncos és zenei szempontból is elkülönült. A tiszta tánc és pantomim kettőssége nem véletlenül emlékeztet az operaáriák és recitatívók kettősségére. A 19. század első felében, a *ballet-pantomime* további fejleményeire nézve meghatározó időszakban, Párizsban, az opera és balett továbbra is szoros kölcsönhatásban létezett.[757] Az operák előadásaiban rendszerint szerepelt *divertissement* (tiszta táncok füzére), ha pedig több felvonásos balettet adtak, amellett egyfelvonásos vagy rövidített operákat is műsorra tűztek. A közreműködő zeneszerzők, librettisták, díszlet- és jelmeztervezők, valamint az előadók egy része, például a zenekari zenészek és a *divertissement*-okban fellépő táncosok mindkét műfaj produkcióiban részt vettek. Az énekesek is a tánc közelében dolgoztak, ez ösztönözhette például Adolphe Nourrit tenoristát, hogy megírja az első romantikus fehér-balett, az 1832-es *La Sylphide* szövegkönyvét.[758] (Zenéjét, amelyet az *air parlante* technika miatt említettem, Jean-Madeleine Schneitzhoeffer komponálta és kompilálta.) A balett és opera műfaja között az átfogóbb hasonlóságok – komplex cselekmény, rokon témák és jelenettípusok[759] – mellett persze különbségek is megfigyelhetők, a zárt számok például a balettekben jellemzően rövidebbek.

A tiszta tánctételek zenéjére többek között a következő paraméterek jellemzőek: nyolc ütemes frázisokra tagolható; hosszabb szakaszai maradnak azonos hangnemben és metrumban; a textúra áttetsző, a szóló táncszámokat gyakran obligát (mintegy a néma szereplő, a táncos képzeletbeli énekszólamát helyettesítő) hangszerszóló és pizzicato vonóskar kíséri; a szólóhangszeren és kíséretén megszólaló zenei anyag megismétlődhet a teljes zenekaron; témák és ritmusképletek ismétlődnek;[760] a számokat megelőzheti egy rövid hangszeres előjáték, amely a pantomimmel megjelenített táncra való felkérés szituációját kíséri.[761] Az egyszerű harmóniák segítenek a világos formai tagolásban; a zenei és táncos frázisok kezdete és vége többnyire egybeesik; az ún. variációk (szólók) a táncos fizikai teherbírására való tekintettel húsz és hatvan ütem közötti terjedelműek; a kis ambitusú dallamokhoz gyakran talaj-közeli koreográfia tartozik, míg nagyobb hangközugrásokat tartalmazó dallam gyakran

756 Harris-Warrick – Goodwin – Percival, „Ballet", *Grove Music Online* (2001).
757 Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, xvii.
758 U. o., 20.
759 U. o., 21–35.
760 U. o., 6, 15, 36.
761 Marian E. Smith, „The orchestra as translator: French nineteenth-century ballet" in Marion Kant (szerk.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2007), 138–150, ide: 142.

kísér légies, a földtől elszakadó (ugró) mozgást; a hangszerelés a nemektől függ, a nőket többnyire magas vonósok, a férfiakat rézfúvósok kísérik.[762]

Rebecca Schwartz-Bishir párhuzamot von e zenei jellemző és egy az 1860-as években megjelent fogalom, a *musique dansante* között. E fogalmat, amely alatt kizárólag az akadémikus klasszikus balett – a *danse d'école* – kíséretére alkalmas zenét értették, a szentpétervári ún. balettománok, vagyis balettrajongó értelmiségiek kezdték használni, s tőlük vette át a francia tánckritika.[763]

A pantomim szakaszok zenéjére a 19. század cselekményes balettjeiben jellemzők voltak a gyakori metrum-, hangnem- és tempó-váltások, amelyek szorosan követték a cselekmény szeszélyes változásait és a szereplők érzelmi állapotának fordulatait. Emellett előfordult, hogy beemeltek diegetikus hangokat, például kopogást, megszólalt a színpadon kezdődő táncmulatság zenéje, utaltak a *couleur local*ra, énekhangot imitáltak és az 1840-es évekig alkalmazták az *air parlante* technikát is.[764] (Utóbbinak éppen itt, a pantomim szakaszokban volt a legnagyobb jelentősége.)[765] Csajkovszkij balettzenéiben ezzel szemben Wiley szerint a pantomim-szakaszok a forma, hangszerelés és szimmetria tekintetében sokkal szabadabbak, emiatt jobban hasonlítanak Csajkovszkij nem baletthez komponált zenekari műveihez.[766]

Ha idővel csökkent is a pantomim-szakaszok jelentősége, jellegük a legtöbb szerző esetében a 20. század elejéig a század közepi francia balettekéhez hasonló maradt. 1910-ben, a *Ballets Russes* sikereire a párizsi Opéra *La fête chez Thérèse* c. balettjének bemutatásával reagált. Davinia Caddy elemzéséből kiderül, hogy Reynaldo Hahn kísérőzenéjében a tiszta táncszámok és pantomim-szakaszok a hagyományos módon váltakoznak. A balett-történetnek ezen a pontján azonban szokatlan, hogy az utóbbiak a darabnak több mint a felét teszik ki.[767] Zenéjükről Caddy a következő megfigyeléseket teszi: pár ütemenként változó tempó, ütemmutató és gyors modulációk, amelyek a táncosok pantomim formájában előadott párbeszédét festik alá, a szereplőknek megfeleltethető, változó karakterű és hosszúságú replikákkal.[768] Ez az eljárás egyfajta szöveg és énekhang nélküli recitativót eredményez.

Az eddig ismertetett két balettzenei típus értelemszerűen kizárólag a zeneszerző és a koreográfus szoros együttműködése révén jöhetett létre. Charles Louis Didelot francia balettmester, aki a 19. század első harmadában Szentpéterváron működött, a balettjeihez szükséges zene tánctípusát, tempóját, ütemei számát, adott esetben ritmikáját és dallamát is megszabta a zeneszerzőnek (utóbbit az

762 Rebecca Schwartz-Bishir az említett *La Sylphide* koppenhágai, 1836-ban bemutatott változatának egy táncszólóját és annak zenéjét elemzi. (A két La Sylphide előadásban csak a librettó volt közös.) Herman Severin Løvenskjold balettpartitúrájából leszűrt észrevételei kiegészítik a Smith által felsoroltakat. Lásd: Rebecca Schwartz-Bishir, „Musical expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide Variation" in Melanie Bales – Karen Eliot (szerk.), *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (Oxford–New York, etc.: Oxford University Press, 2013), 341–362, ide: 345–346.

763 Schwartz-Bishir, „Musical expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide Variation", 342–343.

764 Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, 6, 8.

765 Smith, „The orchestra as translator: French nineteenth-century ballet", 141.

766 Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets* (Oxford: Clarendon Press, 1985), 69.

767 Caddy, „On Ballet at the Opéra, 1909-14, and La fête chez Thérèse", 242.

768 U. o., 236–241, 244.

air parlante technika indokolta).[769] August Bournonville, a 19. század közepén működött, jelentős dán balettmester a közös munka következő lépéseit állapította meg: a balettmester (egyben koreográfus) megírja a librettót, a jelenetek és táncok tervét. Ezt átadja a zeneszerzőnek és személyesen is egyeztet vele. A zeneszerző az instrukciók alapján megírja a zenét, ami más lesz, mint amit a koreográfus elképzelt, mégis megfelelő és szép. A koreográfus ezután alaposan tanulmányozza a zenét és arra elkészíti a táncokat, a végeredmény pedig olyan lesz, mintha egy személy készítette volna.[770] A zenetörténet-írásban nagyobb figyelmet kapott Csajkovszkij és Marius Petipa közti együttműködés hasonló szellemben zajlott. A *ballet à grand spectacle* műfajú, 1890-ben nagy sikerrel bemutatott *Csipkerózsika* technikailag virtuóz, látványos és összetett kompozíció, amelyben a dráma és ezáltal a pantomim a tiszta tánc javára háttérbe szorult.[771] 1886-ban, a komponálás megkezdése előtt Petipa részletes instrukciókat adott Csajkovszkijnak.[772] A librettót követve rögzítette az egymást követő táncok típusát (pl. induló, keringő), ütemmutatóját, karakterét, hosszát és a pantomim szakaszokban lezajló interakciókat. Nézzünk meg egy konkrét példát:

> Ötödik szám: A palota teraszán megjelenik a Király, a Királynő és Négy herceg. Nemes és karakterisztikus zene. – 8 ütem a megjelenéshez a teraszon, ezután 4 ütem egy kérdéshez, 4 ütem a válaszhoz, összesen négyszer. Például: Hová vezetitek ezeket az asszonyokat? 4 ütem. Válasz: A börtönbe viszem őket. 4 ütem. […] Hetedik szám: Általános ujjongás. 16 ütem kell ahhoz, hogy a helyükre menjenek, és egy dallamos keringőbe kezdjenek (folyamatos). Balettkar kis és nagy virágkoszorúkkal, amelyeket Auróra ünnepélyéhez készítettek. 150 ütem keringő.[773]

Csajkovszkij jól tudta hasznosítani az útmutatást,[774] a próbák egy részén is részt vett, és végrehajtotta a Petipa által kért apróbb változtatásokat. A *Csipkerózsika* balettpartitúrája így a 19. századi keretek nagy részének tiszteletben tartása mellett érte el a zenei szépség és igényesség – a balettzenében addig szokatlan – szintjét.[775] Bizonyos tekintetben ugyanakkor Petipa is alkalmazkodott a zeneszerzőhöz. Az addigi, több évtizedes balettmesteri működése alatt megszokott zenékhez képest Csajkovszkij gazdag és többek között ritmikailag is változatosabb partitúrája új kihívást jelentett a koreográfusnak.[776]

Adam *Giselle*-hez írt zenéjének erőssége, hogy a különböző rövid – a cselekménynek és a kívánt táncszámoknak megfelelő karakterű – tételekből egységes és drámai táncpartitúra jött létre.[777] Amikor Csajkovszkij a *Csipkerózsika* sikere után felkérést kapott a *Diótörő* zenéjének megkomponálására, éppen ebben a tekintetben szokatlan kihívással kellett szembenéznie. A librettót ugyanis szétesőnek, drámailag következetlennek találta. Ezzel indokolható, hogy (a tiszta tánc és

769 Schwartz-Bishir, „Musical expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide Variation”, 344.
770 Schwartz-Bishir, „Musical expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide Variation”, 344.
771 Harris-Warrick – Goodwin – Percival, „Ballet”, *Grove Music Online* (2001).
772 Roland Wiley, „Tchaikovsky, Pyotr Il’yich”, *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 10.)
773 A magyar fordítása Sz. Szentpál Mária munkája, megjelent: Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L’Harmattan, 2008), 75–80, ide: 76.; A szöveget angolul John Wiley adta közre következő könyve függelékében: Wiley, *Tchaikovsky’s Ballets*, 354–382.
774 Wiley, *Tchaikovsky’s Ballets*, 3.
775 Lynn Garafola, „Russian ballet in the age of Petipa” in Marion Kant (szerk.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2007), 151–163, ide: 157–158.
776 Wiley, „Tchaikovsky, Pyotr Il’yich”, *Grove Music Online*, [oldalszám nélkül].
777 Searle, *Ballet Music. An Introduction*, 58.

pantomim kettősségének megőrzése mellett) balettpartitúrájában Csajkovszkij különös gondot fordított a zenei egység megteremtésére. Olyan szimfonikus technikákat – például alaposan megtervezett hangnemi rend, azonos tánctípusok tükörszimmetrikus elhelyezése – alkalmazott, amelyek addig ismeretlenek voltak a balettzenében.[778]

Sztravinszkij balettpartitúrái és a hozzájuk készült koreográfiák közös vonása volt, hogy a tiszta tánc és pantomim nem különült el élesen, hanem a drámai folyamatnak megfelelően úsztak át egymásba. (A *Ballet Russes* budapesti vendégjátéka alkalmával a társulat produkcióinak ezen jellemzője a színész és rendező Hevesi Sándort, akkoriban az Operaház főrendezőjét különösképpen lelkesítette.)[779] Ahhoz azonban, hogy Sztravinszkij zenéje jól működjön a balettszínházi közegben, elődeihez hasonlóan minden bizonnyal neki is szorosan együtt kellett működnie Fokinnal,[780] ha nem is azonos jellegű instrukciók alapján, mint Csajkovszkijnak Petipával.

1914-ben, a londoni *The Times*ban megjelent nyílt levelében Fokin megfogalmazta a *Ballets Russes* által is képviselt balettreform elveit. Az ötödik pont így szól:

> […] a tánc és a többi művészeti ágak szövetségének elve: Az új balett nem kíván sem a zene, sem a díszlet rabja lenni, hanem a teljes egyenjogúság alapján lép szövetségre a többi művésszel, amennyiben szabad kezet biztosít a festőművésznek és a zeneszerzőnek egyaránt. A régi balettel ellentétben nem „kísérő" balettzenét kíván, hanem elfogad minden muzsikát, egy feltétellel: legyen szép és kifejező.[781]

Fokin elve a zeneválasztás Duncantől eredő szabadságával teljes összhangban áll, és a *Ballets Russes* repertoárja alapján a gyakorlatban is megvalósult. A változást ugyanakkor nem csak a zeneválasztásban kell keresnünk, hanem a balett, mint táncfaj és mint színpadi mű stílusának átalakulásában is. A koreográfus – Gyagilev pártfogásával, a cári balettől és a régi intézményes formáktól függetlenül – nem csak egy vagy több felvonásos, a zeneszerzővel együttműködésben született partitúrára készíthetett baletteket, hanem cselekmény nélküli darabokkal (Fokin–Chopin *Les Sylphes*), vagy apró jelenetekből álló, átfogó cselekménnyel szintén nem bíró balettekkel (Fokin–Schumann *Carnaval*) is kísérletezhetett.

A 20. század elején a zeneszerző és koreográfus közti együttműködésnek a színpadi táncban addig ismeretlen formái jelentek meg. A *Ballets Suédois* például bemutatkozása évében, 1920-ban tűzte műsorára az *El Greco* című, képzőművészeti ihletésű balettet, amelynek először megszületett a koreográfiája, Désiré-Émile Inghelbrecht csak utána készítette el hozzá a kísérőzenét.[782] Mary Wigman 1921-től – Kósához és Dieneshez hasonlóan – zongorakísérőjével és házi zeneszerzőjével, Will Goetzével a próbatermi improvizációk során egyszerre alakította ki a koreográfiát és zenét, Goetze

778 Roland John Wiley, „The Symphonic Element in Nutcracker", *The Musical Times* 125/1702 (1984. december), 693–695.
779 Hevesi Sándor, „A muszka ballet", *Élet* 5/2 (1913. január 12.), 36–39, ide: 38.
780 A szoros együttműködést forrás nélkül említi: Searle, *Ballet Music. An Introduction*, 96.
781 Mihail Fokin, „Nyílt levélt a Times szerkesztőjéhez" (ford. B. Lányi Márta) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L'Harmattan, 2008), 83–86, ide: 85–86.
782 Bengt Häger, *Ballets Suedois* (Stockholm: Streiffert & Co. Bokförlag, 1989), 18.

pedig a próbák után lejegyezte a darabokat.[783] 1929-től Hanns Hastinggal is ezt a munkamódszert alkalmazták.[784]

Kósa *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* c. pantomimjének – elsőre töredezettnek tűnő, pár ütemes egységekből, vagy gesztusokból felépülő, mégis kerek jeleneteket alkotó – szerkezete és a 19. századi balettek pantomim szakaszainak zenéje között nem nehéz párhuzamokat vonni. Nagyobb léptékben a jelenetek (ha úgy tetszik szóló táncszámok és együttesek) is szimmetrikus nagyformát hoznak létre, akárcsak a *Giselle* partitúrájában.

Annak ellenére, hogy nem feltételezem, hogy Kósa 19. századi balettpartitúrák tanulmányozása révén jutott volna erre a megoldásra, a királykisasszony szólóiban könnyen ráismerünk a baletthagyomány hangszeres recitatívóira.

A cselekmény megértése – akárcsak a romantikus és klasszikus balettekben[785] – az Orchesztikai Iskola előadásain is nehézséget okozott volna szöveges magyarázatok nélkül. A műsorlapokon ezért gyakran találkozunk a táncjátékok (például Chopin *Ballada*, *Fehér Pierrot*) cselekményének összefoglalóival.[786]

Végül a tiszta tánc zenéjének kérdése kapcsán vissza kell utalom a Fokin-idézetre, amelynek kapcsán igyekeztem érzékeltetni, hogy a bevett balettzenéktől, és a világos, szimmetrikus frázisoktól elszakadó kíséret – például eredetileg nem tánc számára készült, szabadabb és változatosabb zene – a tánc stílusát és felépítését is befolyásolta. A balett lépéseit, és hagyományos koreográfiai eszközeit megreformáló *Ballets Russes* és az azokat egészében elutasító szabadtánc és mozdulatművészet számára ezért is természetesebb választás lehetett a hagyományos tánczene keretein kívül álló zene felhasználása.

III. 2. A művészi zene koreográfiai feldolgozásának három szintje Dienes Valéria és kortársai írásaiban

> „A balettelőadás élménye attól válik lelkesítővé, hogy két merőben különböző dolog – tánc és zene – összeillenek, nem mechanikusan, hanem szellemükben."[787]
>
> (Edwin Denby, „A note to composers", 1939)

A jelentős amerikai tánckritikus, Edwin Denby mottóként idézett írása megsejteti e fejezet tárgyának, a zene koreográfiai feldolgozásának két pólusát. Az egyik, a zene és tánc „mechanikus" összekapcsolása, a másik a zene tánc általi interpretációja, amely a két művészetet „szellemében"

783 Manning, „Wigman, Mary", 390.
784 Manning, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, 108.
785 Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, 99.
786 Lásd az A. függeléket.
787 „The excitement of watching ballet is that two very different things—dancing and music—fit together, not mechanically but in spirit." Lásd: Edwin Denby, „A note to composers" in Robert Cornfield – William Mackay (szerk.), *Edwin Denby: Dance Writings* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), 62–63, ide: 63.

kapcsolja össze. Vajon mit jelentett e két véglet Dienes és kortársai számára, és milyen közbülső fokozatokat tartottak elképzelhetőnek? Dienes iskolájában a korai orchémákat három csoportba osztották, amelyek a zene koreográfiai feldolgozásának három különböző minőségét képviselték. Ez a három fogalom – „ornamentikai", „lírai", „mimikai" – azonban csak a korai orchesztikai rendszertan valamelyes ismeretében értékelhető igazán. A fejezet kezdetén ezért röviden áttekintem a korai rendszertant és annak zenei vonatkozásait.

A rendszertan első, háromosztatú változata már 1917-re kikristályosodott. Erről Dienes jegyzeteiből értesülünk, amelyeket a Feministák Egyesületében tartott bemutató bevezető előadásához készített.[788] Dienes 1918-as, Hans Brandenburg tánctörténésznek írt, elküldetlen levelében is ismertette háromosztatú rendszerét: a „plasztika" a téren, a „ritmika" az időn, a „mimika" a kifejezésen való uralkodás feladatát tűzte ki az első-, másod- és harmadéves növendékek feladatául.[789] 1922-re pedig biztos, hogy megszületett a negyedik rendszertani fejezet is, a „dinamika", amely a mozdulatba befektetett erőt és annak adagolását tanulmányozta.[790] Dienes (1922 után) a következő sorrendet állította fel:

	Rendszertani kategória	**A kategória kulcsfogalma**
1.	plasztika	tér
2.	ritmika	idő
3.	dinamika	erő
4.	mimika[791]	kifejezés

III.2.1. táblázat: Az orchesztika korai rendszertanának kategóriái

A „plasztika" gyakorlataihoz, amelyek a tér és test geometriájával foglalkoztak ugyan, de értelemszerűen időben zajlottak le, Dienes írásaiban nem kötött meghatározott zeneműveket, így egyelőre nem tudni, volt-e valamilyen, az időbeli koordinációt segítő akusztikus (például tapssal vagy dobbal megadott lüktetés), vagy zenei kíséretük. A „ritmikai" tanulmányok kíséretéről annál pontosabban értesülünk, így ír erről Dienes Brandenburgnak:

> Munka-anyagul első sorban a klasszikus versformák ritmus-típusait választottam […, ezek megtáncolása segítségével] öntudatossá téve a mozdulatok időbeosztását, áttértem a zenei ritmusok feldolgozására s e ritmikai tanfolyam második részében Bach 2 és 3 szólamú invencióit használtam ritmikai gyakorlatokul […].[792]

788 [Dienes Valéria], „Orchesztika. Előadás-terv" kézirat (1917), oldalszámozás nélkül, DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY, 3r, 3v.

789 Kéziratos fogalmazvány: „Levél Hans Brandenburg-nak", [1918], rajta Dienes időskori kézírásával: „Ez a levél sohasem ment el", MOHA MGY, dvh-list00042.; Nyomtatott, de néhol hibás közreadásban: Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 207–217, ide: 209–210.

790 A műsorlapot, amelyen már nyomtatásban is megjelenik, lásd: OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1922. május 23.

791 Az 1923 utáni időszakban Dienes a „mimikát" Babits Mihály javaslatára átnevezte „szimbolikának", arról azonban, hogy ez mikor történhetett, pontosabb adatot eddig nem találtam.

792 Dienes Valéria, „Levél Hans Brandenburg-nak", kézirat, [1918], MOHA MGY, dvh-list00042, 5 [ceruzás, utólagos oldalszám].

A zongora és zeneszerzési tanulmányok ma is alapvetőnek tekintett darabjai, a Bach-invenciók tehát már az orchesztikai képzés zenével való összekapcsolódásának pillanatában jelen voltak.

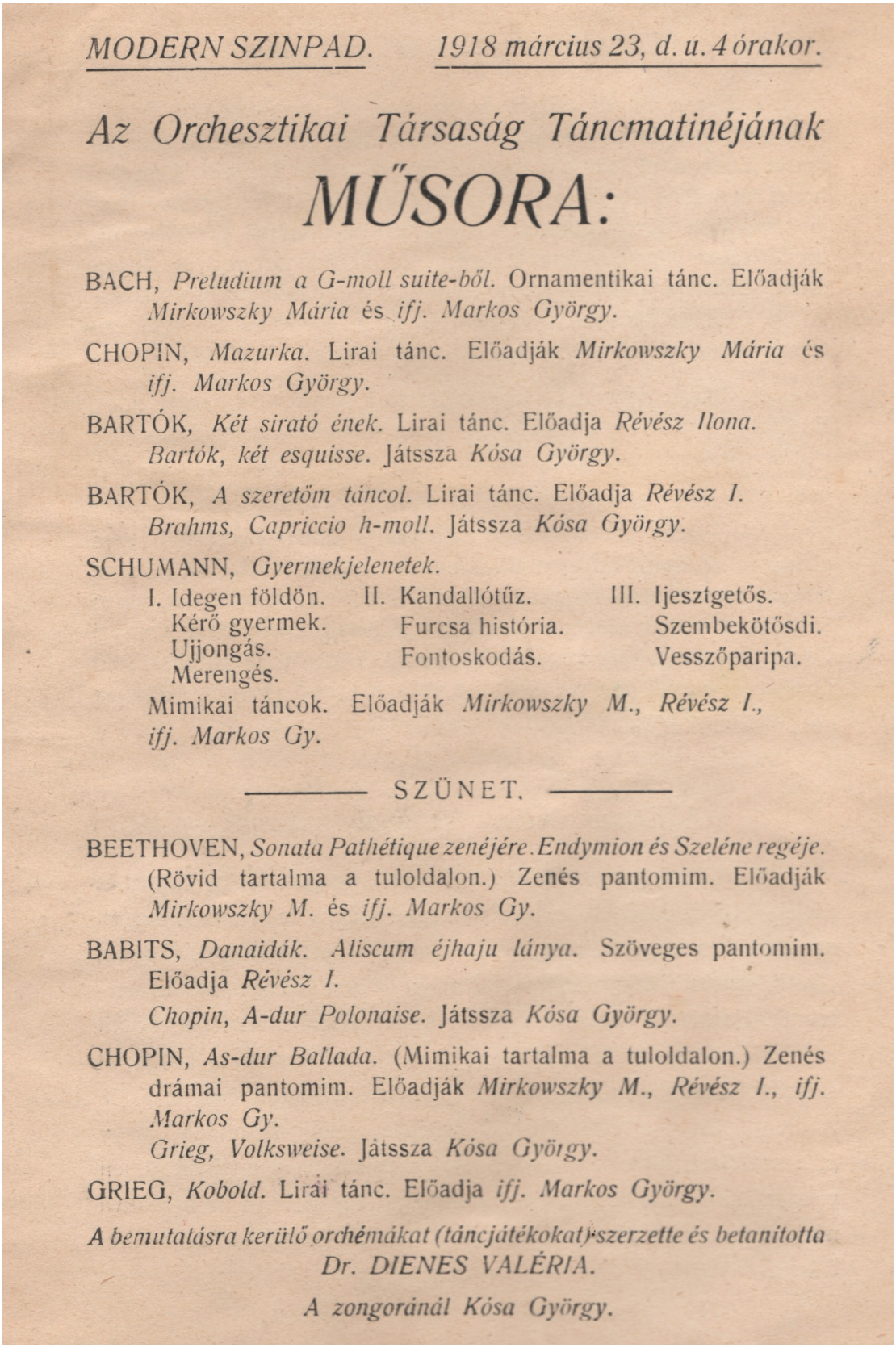
A korai rendszertan harmadik fejezetének, a „mimikának" tanulmányozásáról Dienes így ír: „Nem arcjáték, hanem a testjáték, az egész test visszhangozása a belső világ kifejezni valóira. Ebben az osztályban költeményeket és zenét interpretálunk mozdulatokkal és célunk végigmenni az emberi érzések minden skáláján."[793] A művészképzőnek is nevezett negyedik évfolyamon már önálló kompozíciók létrehozásával is megpróbálkozhattak a növendékek.[794] A zenei interpretációs munka tehát a legmagasabb fokon, az Orchesztikai Iskola utolsó két tanulmányi évében zajlott.

A dinamika szerepe ekkor még nem volt önálló, így annak zenei vonatkozásairól Dienes nem írt.

Térjünk rá az orchesztikai műfajokra. Az 1918. március 23-án, a Modern Színpadon tartott előadás műsorlapján (lásd a III.2.1. képet) minden orchéma után szerepel annak orchesztikai műfaji meghatározása.

A műsor a korai időszakban tipikusnak volt mondható. Mivel az Orchesztikai Társaság (a művésznövendékek alkotta kis társulat) lépett fel Kósa György zongorakíséretével, a kezdő „plasztikai" és „ritmikai" gyakorlatok a műsor legelejéről elmaradtak, a nyitó szám egy Bach zenére koreografált „ornamentikai" tánc volt. Ezt három „lírai" tánc követte, Chopin és Bartók zenéjére, majd Schumann tíz válogatott tételére „mimikai" táncokat láthatott a közönség. A szünet után, a záró „lírai" táncon túl Mirkovszky, Markos és Révész egy zenés, egy szöveges és egy zenés „drámai" pantomimet adtak elő.

793 U. o.
794 U. o.



MODERN SZINPAD. *1918 március 23, d. u. 4 órakor.*

Az Orchesztikai Társaság Táncmatinéjának

MŰSORA:

BACH, *Preludium a G-moll suite-ből.* Ornamentikai tánc. Előadják *Mirkowszky Mária* és *ifj. Markos György.*

CHOPIN, *Mazurka.* Lirai tánc. Előadják *Mirkowszky Mária* és *ifj. Markos György.*

BARTÓK, *Két sirató ének.* Lirai tánc. Előadja *Révész Ilona.*
Bartók, két esquisse. Játssza *Kósa György.*

BARTÓK, *A szeretőm táncol.* Lirai tánc. Előadja *Révész I.*
Brahms, Capriccio h-moll. Játssza *Kósa György.*

SCHUMANN, *Gyermekjelenetek.*

I.	II.	III.
Idegen földön.	Kandallótűz.	Ijesztgetős.
Kérő gyermek.	Furcsa história.	Szembekötősdi.
Ujjongás.	Fontoskodás.	Vesszőparipa.
Merengés.		

Mimikai táncok. Előadják *Mirkowszky M., Révész I., ifj. Markos Gy.*

SZÜNET.

BEETHOVEN, *Sonata Pathétique zenéjére. Endymion és Szeléne regéje.* (Rövid tartalma a tuloldalon.) Zenés pantomim. Előadják *Mirkowszky M.* és *ifj. Markos Gy.*

BABITS, *Danaidák. Aliscum éjhaju lánya.* Szöveges pantomim. Előadja *Révész I.*

Chopin, A-dur Polonaise. Játssza *Kósa György.*

CHOPIN, *As-dur Ballada.* (Mimikai tartalma a tuloldalon.) Zenés drámai pantomim. Előadják *Mirkowszky M., Révész I., ifj. Markos Gy.*
Grieg, Volksweise. Játssza *Kósa György.*

GRIEG, *Kobold.* Lirai tánc. Előadja *ifj. Markos György.*

A bemutatásra kerülő orchémákat (táncjátékokat) szerzette és betanitotta
Dr. DIENES VALÉRIA.

A zongoránál Kósa György.

III.2.1. kép: Az Orchesztikai Iskola előadásának műsorlapja[795]

795 Műsorlap: 1918. március 23., MOHA MGY, mmh-p-00002_07.

A műfaji meghatározások a következő években bizonyos fokig letisztultak, s a három fő kategóriában – „ornamentikai”, „lírai” és „mimikai” (ezt a „drámai” szinonimájaként használták) – a legtöbb orchémát el lehetett helyezni.[796] A rövidebb terjedelmű darabokat „táncnak”, a hosszabbakat pantomimnek nevezték. Érdemes megjegyezni, hogy a pantomimeknek már az „ornamentikai” és „lírai” szinten is volt cselekményük, így ezekben voltaképpen nehezen választhatók el az „ornamentikai”, „lírai” és „mimikai” elemek. A pantomimek besorolásánál az „ornamentikai”, „lírai” és „mimikai” jelleg aránya játszott szerepet.

Műfaj	**Jellemzés**	**Példák**	
		Tánc	**Pantomim**
Ornamentikai	A ritmus ábrázolása és dallamrajzolás, a zenemű formai elemeinek megjelenítése	Bach két- és háromszólamú invenciói Bach: a-moll angol-szvit	Kósa: *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett*
Lírai	Az érzelmi szín vagy hangulat határozza meg a megválasztott mozdulatokat	Chopin: Mazurka Bartók: 14. bagatell (*A szeretőm táncol*)	*Selene és Endymion* – Beethoven: op. 13-as, c-moll szonáta Kósa: *Pán és Koré*
Mimikai / Drámai	A hangulatok mögötti események is megjelennek	Kósa: *Bagatellek* Schumann: *Kinderszenen*	Kósa: *Phaedra* Chopin: *Asz-dúr ballada*

III.2.2. táblázat: Az orchesztikai műfajok áttekintése[797]

Dienes „Zene és mozdulat” című kéziratban maradt írásában,[798] így fogalmaz: „Minden zene mozgás-ígéreteket támaszt bennünk. Ezek az ígéretek itt-ott, némely egyénben, némely zenével szemben valóra válnak. […] Minél magasabbrendű a zene, annál differenciáltabb, annál gazdagabb mozdulatkincset tartalmaz és annál nehezebb feladat utolérni.”[799] A zene mozdulati feldolgozásának első lépcsője, Bach invencióinak feldolgozása tisztán formai feladat. A feldolgozás magasabb szintjein Dienes szerint a forma és jelentés összeolvadásának különböző fokozatai állapíthatók meg, amelyek az abszolútzene és programzene analógiájával érzékeltethetők.[800] „A zenében a mozdulati feldolgozás szempontjából is megvan a kétféleség: formai és tartalmi elemek között. Az előbbit a mozdulat ornamentikája, az utóbbit annak jelentéselemei adják vissza, lírai és drámai elemek.”[801] Az ebből

796 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18 tanévi értesitője*, 8–9.; [sz. n.], „Memorandum”, gépirat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 4–7.

797 [sz. n.], „Memorandum”, gépirat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 4–7.; Műsorlap: 1918. március 23., MOHA MGY, mmh-p-00002_07.

798 Dienes, „Zene és mozdulat”, gépirat, [1919], MOHA MGY, dvh-list00045, 2r. Valamint azonos szöveggel: [Dienes Valéria], „Zene és mozdulat”, [Révész Ilona kézírásos másolata?], [1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. Dienes hagyatékában fennmaradt egy tervezett könyv fejezetekre lebontott vázlata is, eszerint a negyedik fejezet címe is „Zene és mozdulat” lett volna, a megírt szöveg azonban valószínűleg évekkel korábbi, és nem követi az 1923 után keletkezett fejezetvázlat pontjait. Dienes alighanem azonos cím alatt újra akarta fogalmazni elképzeléseit. A könyvtervet lásd: [Dienes Valéria], „Bevezetés” incipitű, kézírásos füzet, [1923 után], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, ide: 7r. A füzet datálását 1925 körülre teszi Dienes Gedeon a következő szövegközreadás előszavában: Dienes Valéria, „A mozdulatról”, *Táncművészeti Dokumentumok* (1984), 125–149.

799 Dienes Valéria, „Zene és mozdulat”, gépirat, [1919], MOHA MGY, dvh-list00045, 2r.

800 U. o., 3r.

801 U. o., 4r.

következő három fő kategória, az „ornamentikus”, „lírai” és „drámai” (vagy az azzal azonos „mimikai”) orchesztikai feldolgozás tehát a jelentéssel való telítettség három fokozatát képviseli.

Az „ornamentikus” táncok, amelyek „nem egyebek, mint a zene kirajzolásai a térbe […]”[802], mint a műsorlapon láttuk, a művészi igényű előadásokon is helyet kaphattak, Bach pedagógiai célra fenntartott invenciói helyett azonban ilyen esetben inkább szvittételeire készített orchémák formájában.

A „lírai” táncokban „az érzelmi tónus […] uralkodik a kompozíción és diktálja a mozdulatot.”[803] – írja Dienes. Erre a típusra jó példa lehet a műsorban a Bartók *Szeretőm táncol* című bagatelljére készült koreográfia. Bár a *Selene és Endymion* címet viselő, Beethoven c-moll, op. 13-as szonátájára készült orchémát ebben a műsorban még zenés pantomimként aposztrofálták, később a feldolgozás jellege miatt egyértelműen a „lírai pantomim” kategóriába osztották, amely csoportban a „lírai” feldolgozás komolyabb terjedelmű és komplexitású zeneművekkel kapcsolódott össze.

A „drámainak” vagy „mimikainak” is nevezett táncokban a „lírai” elemek (hangulatok) mögötti, azokat kiváltó történés is megjelent többé-kevésbé körvonalazott cselekmény formájában. Ha kisebb zenei formákat dolgoztak fel ilyen megközelítésben, akkor az orchémákat „mimikai” táncoknak (például Schumann *Kinderszenen*jének tételei) vagy „mimikai” tanulmányoknak (Kósa *Bagatell*jei) nevezték. Nagyobb zenei formák „drámai” feldolgozása esetén „a mimika úrrá lesz a mozdulat felett és fokozása, az élet valószerűségeihez való közelítése elvezet bennünket a zenére vagy költeményekre komponált drámai pantomimekig.”[804] – írja Dienes. A zeneműformája azonban itt is keretet ad a „mimikai” interpretációnak.

*

A 20. század elejének új tánciránzataival foglalkozó koreomuzikológiai és tánctörténeti írások lépten-nyomon egy svájci zenepedagógusra, Émile Jaques-Dalcroze-ra és módszerére hivatkoznak. A szabadtáncosok egy része nála tanult, és módszerét egy az egyben vagy átalakítva beépítette saját stílusába, egy másik része tanult nála, majd a módszerrel teljesen ellentétes elvek alapján koreografált, a harmadik csoport személyesen ugyan nem tanult nála, de tudott Jaques-Dalcroze módszeréről és népszerűsége miatt kellett állást foglalnia vele kapcsolatban. Ez utóbbi csoportba tartozott Dienes is.

Émile Jaques-Dalcroze, zeneszerző, 1892-től a genfi konzervatórium zeneelmélet tanáraként működött.[805] 1902-től kísérleti „rythmique” – vagyis mozgással egybekötött zeneelmélet – órákat kezdett tartani, majd 1911-ben módszere számára önálló iskolát alapított Hellerauban. Az intézet olyan népszerűségre tett szert, hogy nemcsak pedagógusok, hanem művészek is rendszeresen felkeresték (például Gyagilev és néhány táncosa).[806] Jaques-Dalcroze emellett maga is terjesztette módszere hírét, 1909-től turnézott növendékeivel, 1913-ig jártak többek között Ausztriában, Angliában és

802 Dienes, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]” in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 211.
803 U. o., 211.
804 U. o., 212.
805 Frank Martin, Tibor Dénes, et al., *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique* (Neuchâtel: Ed. de la Baconnière, 1965), 15.
806 Martin, Dénes, et al., *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, 17–19.

Oroszországban.[807] A budapesti Zeneakadémián 1912-ben tartotta első, 1914-ben második bevezető előadását, amelyet növendékei illusztráltak.[808] A sajtóban a módszer pedagógiai értékét hangsúlyozó beszámolók mellett megjelent Jaques-Dalcroze saját írása is, amelyben ekkor még nem esett szó táncművészetről. A szerző a zenére végzett mozgásos ritmikai gyakorlatoknak zenepedagógiai és társadalmi szerepét hangsúlyozta: „A nevelés feladata harmóniát létrehozni magunk és mások között és így közösen szervezett életet teremteni."[809] Az első zeneakadémiai előadás után pár nappal a Népművelő Társaság a régi képviselőház üléstermébe is szervezett egy bemutatót, ahol Jaques-Dalcroze zenepedagógus kollégái előtt beszélt nagy sikerrel.[810]

Az első magyar, Freund (Fodor) Ernő vezette tanfolyam ismertetőjéből fogalmat alkothatunk a Jaques-Dalcroze módszer nemzetközi elterjedtségéről: „Iskolákban és intézetekben: Németország 59 városában, Ausztria 4 városában, Svájc (10 város), Svédország (4), Hollandia (4), Spanyolország (6), Franciaország (4), Anglia (25), Oroszország (7), továbbá Belgiumban, Finnországban, Olaszországban és Amerikában több helyen [tanítják]."[811] Ez az adat az 1914-es állapotot mutatja, ami pedig a növendékek számát illeti, csak Genfben 1915 és 1934 között 7253 növendék tanult, negyvenhat országból.[812]

Szentpál Olga, aki 1913-ban iratkozott be a helleraui intézetbe, Jaques-Dalcroze születésének századik évfordulóján emlékezett a magyarországi kezdetekre: „Budapesten 1917-ben, a »Budapesti Dalcroze Tanfolyamok«-on kezdtük a ritmikus tornát tanítani, 1913–31-ig a Nemzeti Zenedében, mint kötelező tantárgyat tanítottam, 1925–35-ig a Színiakadémián."[813]

Szép Ernő 1919-ben megjelent *Lila ákác* című regényében ez áll (az elbeszélő én egy fiatal budapesti banktisztviselő): „[...] Ahol én előfordultam lányok közt, mindig drezdai meg müncheni intézetekről, angol nyelvről, német irodalomról és kabaréról és dalkrózról és festőiskoláról kellett beszélgetni, sőt műegyetemről és boncolásról!".[814]

Jaques-Dalcroze a belső hallás fejlesztésének gondolatából indult ki. Észrevette, hogy növendékei zenehallgatás közben öntudatlanul is mozognak, így a hangok és a gondolkodás közötti összekötő kapocsként a test segítheti a zenetanulást. Úgy találta, hogy előnyösebb, ha a növendékek a zene elemeit testileg megtapasztalják, mielőtt elméletileg tudatosítanák azokat. Az „arythmia" Jaques-Dalcroze szerint a szellemi és testi készségek közötti egyensúly-hiány miatt lépett fel, ezért módszere fő céljaiként a következőket jelölte meg: a zene egész szervezetben való megérzésének fejlesztése, a motorikus ösztönök felébresztése, rend és egyensúly teremtése az idegrendszerben a ritmikai

807 U. o., 18–20.
808 [sz. n.], „Dalcroze-estély", *Az Ujság* 10/242 (1912. október 12.), 16., be, „Jaques-Dalcroze mutatványai.", *Népszava* 40/243 (1912. október 13.), 9.; [sz. n.], „Jaques-Dalcroze Emil", *Világ* 5/62 (1914. március 13.), 13.
809 Émile Jaques-Dalcroze, „A ritmus mint nevelő", *Az Ujság* 10/237 (1912. október 6.), 52.
810 U. o., 52.; Romhányi Sándor, „Dr. E. Jaques-Dalcroze", *Néptanítók lapja* 45/43 (1912. október 24.), 6–7.
811 Freund Ernő, *Ritmikus gimnasztika, hallásképzés, improvizálás* (Budapest: Freund Ernő, [1915]), 5.
812 Martin, Dénes, et al., *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, 23.
813 Szentpál Olga, „Emil Jaques-Dalcroze", *Muzsika* 8/7 (1965. július 1.), 37–39, ide: 39.
814 Szép Ernő, *Lila ákác* (Budapest: Athenaeum, 1920 [3. kiadás]), 87.

gyakorlatok révén, a képzeletet és memória fejlesztése.[815] A „rythmique" órákon és bemutatókon a növendékek a tanár zongorajátékának változó paramétereit, például tempóját, metrumát, ritmikáját mozgásukkal követték, a szimultán megjelenő eltérő ütemmutatójú ritmusokat különböző végtagjaikkal kilépték és ütemezték, énekeltek, lapról olvastak, improvizáltak és előre memorizált zeneművek (például Bach invenciók, fúgák vagy Chopin prelűdök, keringők) mozdulati megjelenítését adták.[816]

Jaques-Dalcroze eleinte tiltakozott, ha a pedagógiai célú előadásokon bemutatott gyakorlatokat nézői táncnak nevezték.[817] A táncművészet (valamint színház és opera) reformja azonban az 1910-es években őt is foglalkoztatni kezdte. Kortársai táncprodukcióit látva arra a következtetésre jutott, hogy a képzőművészet nem lehet megfelelő kiindulópont a táncművészet számára, mert az ókori szobrokról ellesett pózokból – és itt egyaránt utalt Duncanre és a *Ballet Russes* némely produkciójára – nem születhet meg a tánc folyamatossága.[818] A tánc megreformálásának általa kínált alternatív alapja a zenének való teljes önalávetés volt. Úgy gondolta, hogy a test kifejezőkészségét csak a táncosok zenei képzése – a zenei ritmika, dinamika, agogika minden árnyalatának elsajátítása – révén lehet kiteljesíteni. Meggyőződése volt, hogy a táncosnak legfőbb feladata a zene minden paraméterét a legpontosabban leképezni,[819] sőt kijelentette, hogy a tánc közvetlenül a zenéből származik.[820] Gondolatkísérletként ugyan felvetette, hogy az ilyen alapos (zenei) képzésen átesett táncosnak a jövőben már nem lesz feltétlenül szüksége hallható kíséretre,[821] a gyakorlatban azonban módszerét és növendékei produkcióit a zenéhez való teljes és szoros ragaszkodás jellemezte. Egyik tanítványa, Marie Rambert egy interjúban úgy emlékezett, hogy a „módszer segített a zene minden egyes hangját tudatosítani", ugyanakkor nem szolgált semmiféle mozdulati technikával.[822] Utóbbi tény visszatérő eleme volt Dienes Jaques-Dalcroze-kritikájának.[823]

1919-ben Jaques-Dalcroze a zene és tánc szerinte összetartozó paramétereit is meghatározta. Az alábbi táblázatban látható paramétereknek ugyan nem adta részletes magyarázatát, egy részük azonban, például az időtartam, ritmus és szünetek megfeleltetése a mozdulatok időzítésének elég kézenfekvő.

815 Claire-Lise Dutoit-Carlier, „La rythmique" in Martin, Dénes, et al., *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, 316–339.
816 Irwin Spector, *Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze.* Dance and Music Series No. 3 (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990), 74–75.
817 Spector, *Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze*, 72.
818 Émile Jaques-Dalcroze, „How to revive dancing (1912)" in Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London: The Dalcroze Society, 1. kiadás: 1921, új kiadás: 1967), 132–145, ide 132.
819 Émile Jaques-Dalcroze, *La rhytmique la plastique animée et la danse. Préface aux Exercices de Plastique Animée* (Lausanne: Jobin & Cie, 1916), 11–13.
820 Jaques-Dalcroze, „How to revive dancing (1912)", 132.
821 Jaques-Dalcroze, *La rhytmique la plastique animée et la danse*, 15.
822 „»The method made you aware of every note of music«, said Rambert, and gave a complete musical understanding of its relationship with a score, but did not, of course, provide any movement technique." Lásd: Clement Crisp, „Marie Rambert and Nijinsky's »Le Sacre du Printemps«", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 19/1 (2001 nyár) 3–10, ide: 5.
823 Dienes Valéria, „Zene és mozdulat", gépirat, [1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 4.

Zenei paraméterek	Táncos paraméterek
hangmagasság	a térben végzett mozdulat pozíciója és iránya
a hang intenzitása	izom-dinamika
hangszín	a testi formák sokfélesége (fiúk, lányok)
időtartam	időtartam
ritmus	ritmus
szünetek	megállások
dallam	elkülönülő mozdulatok folyamatos, egymást követő sora
ellenpont	mozdulatok oppozíciója
akkordok	mozdulat-kombinációk vagy a csoport tagjai mozdulatainak kimerevítése
akkordmenetek	az egyes akkordokhoz tartozó kimerevített mozdulatok-kombinációk sorozata
frazeálás	frazeálás
szerkezet	a mozdulatok eloszlása térben és időben
hangszerelés	az eltérő testi formák (lányok, fiúk) szembeállítása, kombinációja

III.2.3. táblázat: Zene és tánc Jaques-Dalcroze szerint összetartozó paraméterei[824]

„A zene és a táncos" című írásában megemlíti, hogy elképzelhető szándékos ellenpont is a zene és mozdulat egyes elemei között, a paralelizmus azonban tanítványainál jóval gyakoribb volt.[825]

Mint a néma tánc kapcsán korábban láttuk, a 20. század elejének több jelentős táncalkotója, például Lábán és Wigman a zenei kísérettől teljesen függetlenül, egyedül a mozdulatok törvényeinek tanulmányozásával igyekeztek megvalósítani a tánc reformját. Wigman helleraui tanulmányai után vállalta egy berlini Jaques-Dalcroze iskola vezetését, de mire megjött a szerződése, Lábán kurzusa hatására már visszautasította a lehetőséget.[826] Ő a Jaques-Dalcroze-nál elsajátított elvek alapos ismeretében kísérletezett a tánc zenétől független, önálló formáival. Ez a tény valamelyest új megvilágításba helyezi magát a néma táncot is.

A tánc- és zenetörténet egy másik fontos epizódja, Sztravinszkij és Nyizsinszkij *Sacre du printemps* bemutatója sem független Jaques-Dalcroze hatásától. Gyagilev, Nyizsinszkij és Bronyiszlava Nyizsinszka 1912-ben személyesen is járt Hellerauban.[827] Még fontosabb azonban, hogy a legújabb művészeti irányzatok iránt mindig nyitott impresszárió szerződtette Marie Rambert „rythmicienne"-t (ahogyan Jaques-Dalcroze női tanítványait hívták), hogy segítsen a szokatlanul összetett zenére készülő mű megkoreografálásában és betanulásában. Nyizsinszkij és Rambert, aki

824 Émile Jaques-Dalcroze, „Eurythmics and Moving Plastic (1919)" in Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London: The Dalcroze Society, 1. kiadás: 1921, új kiadás: 1967), 146–168, ide: 150.

825 Émile Jaques-Dalcroze, „Music and the Dancer (1918)" in Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London: The Dalcroze Society, 1. kiadás: 1921, új kiadás: 1967), 169–180, ide: 179.

826 Manning, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, 54–55.

827 Crisp, „Marie Rambert and Nijinsky's »Le Sacre du Printemps«", 5.; Gyagilev még Jaques-Dalcroze módszerű órákat is szervezni akart társulatának, de a táncosok bojkottálták a kezdeményezést. Lásd: Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 28–29.

táncosként később az előadásban is részt vett, egy zongorakísérő segítségével együtt végigtanulmányozták Sztravinszkij partitúráját, kisebb szakaszokra osztották, majd a próbák alatt Rambert végig hangosan számolt, hogy a táncosok követni tudják a zenét és koreográfiát. Rambert emlékei szerint – s ez alighanem megnehezítette a koreográfus és a társulat dolgát – Nyizsinszkij arra törekedett, hogy minden hangnak megfeleltessen egy-egy mozdulatot. Az eredmény Rambert szerint zseniális volt.[828] Jean Cocteau visszaemlékezése érdekes módon ellentétes véleményt tükröz: „A gond a zene és mozdulatok közti párhuzamosságban, a játékosság és ellenpont hiányában rejlett. Bizonyítást nyert, hogy ugyanazon akkord sokszori megismétlése kevésbé fárasztja a fület, mint ugyanazon gesztus sokszori megismétlése a szemet."[829]

Utolsó nemzetközi tánctörténeti példám ismertsége és más, 20. századi koreográfusokra kifejtett hatása miatt is fontos. Ruth St. Denis amerikai táncos-koreográfus ugyan Duncanhez és Maud Allanhez hasonlóan (bár jóval rövidebben) szintén turnézott Európában, karrierjét elsősorban Amerikában futotta be. 1908-ban Londonban, majd valószínűleg 1914–1915-ben New Yorkban láthatta Isadora Duncan táncát,[830] amely visszaemlékezése szerint technikai hiányosságai ellenére nagy hatással volt rá. A második alkalommal, amikor Duncan Schubert *Befejezetlen szimfónia*jára táncolt, St. Denis már kritikusabban állt a koreográfiához, megfigyelése szerint Duncan tánca nem állt kellően szoros kapcsolatban a zene történéseivel.[831] Ennek az élménynek, valamint Louis Horst zongorakísérő és Doris Humphrey táncos St. Denis társulatához való csatlakozásának hatására St. Denis munkájában fordulat állt be.[832] St. Denis, aki addig orientális – és zenei szempontból nem különösebben választékos – táncaival szerzett nevet magának,[833] partnerével, Ted Shawnnal és Humphery-val együtt 1917-től kidolgozták a „zenevizualizáció" kifejezetten táncos, táncszínpadi célú technikáját.[834] A „zenevizualizáció" elvei nagyrészt azonosak voltak Jaques-Dalcroze elveivel, a zene elemeinek (például metrum, ritmus, hangmagasság, szólambelépések) pontos térberajzolásával. Mivel St. Denis iskolájában volt Jaques-Dalcroze-kurzus,[835] joggal merült fel, hogy az ő módszerének átvételéről és táncos továbbfejlesztéséről lehetett szó. St. Denis azonban tagadta az átvételt, és az egybeesés kapcsán azt a jelenséget emlegette, amikor időben egymáshoz közel, de földrajzilag távoleső helyeken két feltaláló anélkül, hogy tudnának egymásról, azonos megoldásra jut.[836] (St. Denis és Shawn „Concert Dancers" nevű társulatának „zenevizualizációra" felhasznált repertoárjában, az

828 Crisp, „Marie Rambert and Nijinsky's »Le Sacre du Printemps«", 7–8, 10.
829 „The fault lay in the parallelism of the music and the movements, in their lack of play, of counter-point. Here we had the proof that the same chord often repeated tires the ear less than the frequent repetition of the same gesture tires the eye." (Ford. F. J.) Lásd: Jean Cocteau, „Parisian memoir" in Minna Lederman (szerk.) *Strawinsky in the Theatre.* [A Dance Index folyóirat különszáma:] 6/10–12 (1947), 238–241, ide: 239–240.
830 St. Denis, *An unfinished life; an autobiography*, 114, 215. A második szereplés dátumára Pruett adatai alapján lehet következtetni. Lásd: Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 262, 282.
831 St. Denis, *An unfinished life; an autobiography*, 215.
832 Shelton, *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis*, 148.
833 U. o., 147.
834 Táncos szempontból az iskola kevert stílust képviselt, balett és szabadtánc elemekkel. Lásd: U. o., 150.
835 A Jaques-Dalcroze-kurzus tanárát, Elsa Findlay-t nagy megbecsüléssel emlegette, lásd: St. Denis, *An unfinished life; an autobiography*, 244.
836 U. o., 215–216.

1919–1921 közti amerikai turnén szerepelt Debussy 2., *G-dúr arabeszk*je, Bach invenciói, valamint Beethoven op. 13 c-moll szonátájának első tétele.)[837]

St. Denis az általa „Synchoric Orchestrá"-nak elnevezett, a zenekar szólamainak szigorúan megfeleltetett táncosokból álló csoporttal Schubert *Befejezetlen szimfóniá*jának két tételét is megkoreografálta. Az egyes szólamok zenei paramétereinek és érzelmi tartalmának addig sosem tapasztalt hűségű leképzésére törekedett.[838] A Denisshawn társulat és iskola lapjában 1925-ben hosszabb cikkben összegezte 1917 óta kialakult „zenevizualizációs" elveit.[839] Ezek szerint a Bach polifon billentyűszenéjére készített koreográfiák, lévén, hogy e művek szerinte tisztán „matematikai" jellegűek, nem bírnak érzelmi színezettel, míg a Beethoven szonátatételeire készített táncokban – a következetes vizualizáció megőrzése mellett – már fontos, hogy megjelenjen az érzelmi tartalom kifejezése. A staccato és legato artikulációt is vizualizálni kell a mozdulatban, a dinamika az erőkifejtés puhaságával vagy épp energikusságával, a hangmagasság a színpad síkjához képest le-föl iránnyal fejezendő ki, a trilla vizualizálható forgással, vagy a karok rezegtetésével.[840] St. Denis úgy gondolta, hogy a nem tánchoz komponált zene megtáncolása kompromisszumot jelent a táncosok részéről, ideális esetben ugyanis a tánc saját törvényeit ismerő zeneszerző szorosan együtt kellene, hogy működjön a koreográfussal.[841] A zeneileg képzelten közönség kedvéért úgy gondolta, hogy egyes koreográfiákban egy további kompromisszumra is szükség van. A továbbra is szigorúan „zenevizualizációra" épülő koreográfia, hogy ne váljon fárasztóvá, egyesülhet valamiféle cselekménnyel, vagy drámai tartalommal.[842] (Ez utóbbi gondolat nem ismeretlen számunkra. Balázs Béla Clarie Bauroff néma táncáról írt cikkében érintette a zenéhez szorosan kötődő, ugyanakkor arra kívülről tartalmat ráerőltető táncok problematikus voltát.)

Dienes már 1915-ös, első orchesztikával foglakozó írásában igyekszik elszámolni a saját rendszerének alapját adó Duncan-irány és Jaques-Dalcroze módszere közötti különbségekkel:

> Duncan is ritmikus tornának nevezi rendszerét, de nem rendeli alá a zenének, mint Dalcroze. Szerinte a testnek saját ritmusát kell játszani s ennek a zenével való illeszkedése inkább szerencsés találkozás, mint engedelmeskedés. […] Dalcroze tornája a Duncanéval szemben nem annyira testgyakorlás, mint inkább zene-mimelés, a test ott nem cél, hanem eszköz és a Dalcroze-iskolák érdeme elsősorban zenetanítás, melyből hasznot húz a test is, munkájuk eredménye pedig nem annyira ritmikus torna, mint inkább megtornázott zene.[843]

1918 áprilisában pedig tanítványainak tartott előadásában Mirkovszky Mária jegyzete szerint így fogalmazott: „A Dalcroze rendszer csak egyféle módon próbálkozik, ritmikai unisonot [sic] ad a muzsikához a testtel."[844] 1921-ben, emigrációja alatt, amikor Dienes növendékeinek beszámolt a bécsi

837 Shelton, *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis*, 150–153.
838 [sz. n.], „Souvenir Program", [oldalszámozás nélkül, a 8. és 9. oldalak közé illesztett programleírások 2. oldala].
839 Ruth St. Denis, „Music Visualization", *The Denishawn Magazine* 1/3 (1925 tavasz), 1–7.; Rövidített formában magyarul is megjelent, lásd: Ruth St. Denis, „A zenei vizualizáció" (ford. Galamb Zoltán) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L'Harmattan, 2008), 145–149.
840 St. Denis, „Music Visualization", 2–3.
841 U. o., 5–6.
842 U. o., 3.
843 Dienes, „Művészet és testedzés", 227.
844 Mirkovszky Mária, „dr. Dienes Valéria előadásai az orchesztika köréből [...] Általában a mozdulatművészetről", kézírásos jegyzet, 1918. április, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 2r.

táncelőadásokról, egy Jaques-Dalcroze iskola estjéről így írt: „Ritmuskilépés és dallamrajzolás a kétségbeesésig, mintha egy zeneszerző holta napjáig Rieschbieter-gyakorlatokat[845] dolgozna ki és azt hinné[,] hogy önálló zeneművet ír.”[846]

Az Orchesztikai Iskola első időszakában a Dienes által tisztán formai feladatnak tekintett „ornamentikai” megközelítés valószínűleg hangsúlyosabb lehetett, mint emigrációja után.[847] Az 1917/1918-as tanév értesítőjében a mesteriskola tananyagában olvasható „Orchesztikai formatan a zenei formatannal kapcsolatban”[848] tantárgy neve is árulkodó. Ebből az sejthető, hogy bármily komoly eredményeket ért el Dienes Valéria és műhelye[849] a mozdulat saját jogán való vizsgálata terén, az orchesztika formatanát mégis a zenei formatan felől közelítették meg. Ennek hátterét Dienes a következőképpen magyarázta:

> Az orchesztika célja az emberi mozdulatot, mint művészi nyersanyagot, olyan magasrangú művészetté építeni, mint aminőt a hangok nyersanyagából teremtett a zene. Hogy megalakulhasson, mint a zenének, melynek szépségei alatt összhangzati és ritmikai törvények rejtőznek, számolnia kell az emberi test mozgástörvényeivel s ezeknek tökéletlen ismerete okozza, hogy ma nincs igazi egységes és a zenével egykorú orchesztikánk. Az orchesztikát fejlődésében a zene viszi előre. A zene nagy ritmusgazdagságot fejlesztett ki, a mozdulat messze elmaradt mögötte.[850]

Dienes szerint tehát az új táncnak fejlődéséhez szüksége van a formailag, harmóniailag, ritmikailag változatos zenére.

Az „ornamentikai” zene-feldolgozás első lépcsőjét, a Bach invencióira készült orchémákat Dienes két nagyobb csoportra osztotta aszerint, hogy a polifonikus zene szólamai külön-külön, mintegy megszemélyesítve, vagy egy táncos mozgásában egyesítve jelentek-e meg. „1. Analitikus feldolgozás. A szólamok külön személyek szerepei és a szólamok összetartozását a személyek terepviszonyaiban juttatjuk kifejezésre. 2. Szintetikus feldolgozás. Egy személy vállalja magára a szólamok eredő ritmusát a különböző szólamokból származó ritmikai problémákat különböző módszerekkel oldva meg.”[851] Az ilyen jellegű feldolgozásnak hátulütője, hogy a zene eseményritmusa rendszerint gyorsabb, mint a táncé. Az olyan koreográfia, amely a kéz ujjainak gyors mozgása által előidézett hangokat az ujjaknál jóval nagyobb testrészek mozgására akarja átültetni, szükségszerűen

845 Helyesen Rischbieter. Wilhelm Rischbieter *Der Harmonieschüler* című összhangzattani könyve a Zeneakadémia tananyagában szerepelt, Dienes innen ismerhette. Lásd pl. Dienes beiratkozásának évéből: Moravcsik (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1903/1904*, 42.

846 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és a növendékekhez, 1921. május 28., MOHA MGY, dvh-d-00013, ceruzás utólagos (?) számozás, 21–22.; Érdekes körülmény, hogy Dienes hagyatékában fennmaradt Jaques-Dalcroze kézírásos ajánlólevele, amely elképzelhető, hogy elhelyezkedési nehézségeit lehetett volna hivatott orvosolni. Sem az ajánlólevél keletkezésének körülményeiről, sem annak esetleges felhasználásáról nincs azonban adat. Lásd: Émile Jaques-Dalcroze ajánlólevele Dienes Valériáról [?] Rachelhez, 192[?]. február 4., Genf, MOHA MGY, dvh-d-00061.

847 „Mozdulatművészetünk nagy elmaradottsága miatt hasznosak és szükségesek a zenétől és szövegtől való kölcsönzések, de a végleges cél mégis az önálló mozdulatkomponálás a mozdulatnak sajátos igényei, sajátos értékelései, sajátos tematikája szerint.” Lásd: Dienes Valéria, *Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere* (1929), 45. Idézi Boreczky, „Az orkesztika tudományos rendszere és a pedagógia Dienes Valéria korai munkásságában. Vázlat”, 175–176.

848 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 13.

849 Dienes Pál, Mirkovszky Mária, Révész Ilona, Markos György és körülbelül 1920-tól Detre Szilárd.

850 Dienes Valéria, „Zene és mozdulat”, gépirat, [1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 1.

851 U. o., 8.

lelassítja, ahogy Dienes írja, „megterheli”[852] a zenét. (Ugyanezt a megfigyelést tette Jaques-Dalcroze, valamint közel száz évvel később a koreomuzikológus Stephanie Jordan is.)[853]

Az „ornamentikai” feldolgozásban a mozdulatok nem csak a zene lüktetését, ritmikai fő- és melléksúlyait, hanem azok következetes megjelenítésével a formai egységeket is leképezték.[854] A ritmus leképzését kiegészítette a „dallamrajzolás”, amely a hangmagasságok térbeli megjelenítését gyakoroltatta a növendékkel, hangsúlyozottan csak pedagógiai céllal.[855] A ritmus-leképzés és „dallamrajzolás” szimultán megvalósítására számos példát találunk Bach C-dúr kétszólamú invenciója etűd-szerű feldolgozásának elemzésében. Mint Jaques-Dalcroze 1919-es táblázatának első sorában látható (3. táblázat), ez a technika az ő módszerében is megjelent. Az azonban nem egyértelmű, hogy Dienes e paraméter jaques-dalcroze-i használatáról tudott-e saját „dallamrajzolásának” kialakulása idején. Annyi bizonyos, hogy a hangmagasságok megnevezésében gyakori térmetaforákon már egy *Térszimbolizmus a zenében* című, 1906-os, Dr. Dienes Valér néven megjelentetett cikkében elgondolkodott:

> Mi köze van azonban a térbeli magasságnak […] a hangmagassághoz? Miért nem hívom én a „magas” hangokat pl. hidegeknek vagy széleseknek, savanyúknak vagy fényeseknek, miért éppen ezt a téri tulajdonságot szemeltem ki a rövidre feszített hurok hangjának metaforikus jelzésére? […] Van az emberi tudatnak egy lélektanilag tovább nem elemezhető tulajdonsága: minden élményt kisebb-nagyobb érzelemmel kísér. A tudatunk tartalmainak ez érzelmi járulékai sokszor meglepő azonosságúak teljesen elütő tartalmú élményekre nézve. Pl. nem tagadhatjuk, hogy a sötétség, a mélység, a cello hangjai, a súlyosság hasonló érzelmi állapotba hoznak bennünket; teljesen elütő ez az érzelmi állapot attól, amit fényesség, világos színek, könnyű lenge fátyolok, magas, gyorsan pergő hangok teremtenek bennünk. Pedig a sötétség, meg a cellohangok közt semmiféle közös tulajdonságot fel nem fedezhetünk, ami a tartalmukat illeti, már azért sem, mert az egyik a hallás a másik a látás adata. […] Élményeink tartalmához fűződő érzelmi járulékok hasonlósága a nyelv metafora-csináló kedvének alapja.[856]

A ritmus-leképzés és „dallamrajzolás” technikáinak szánt szerep Dienes és említett kortársai hozzáállását jelentősen megkülönböztette. „Zene és mozdulat” című írásában így fogalmaz:

> [Jaques-Dalcroze módszere k]itűnő ritmikai és dinamikai iskola. De a zene nemcsak időbeosztás és erőeloszlás. A mozdulat sem puszta ritmus és erőkifejtés. Ezek a materiális eszközei mindegyiknek és ha magukra maradnak, céltalanok. Csak azért az egyébért vannak, ami **még** rajtuk kívül a zenében és a mozdulatban lakik. Ami a dallam és harmónia egységét teremti, ami otthon van azokon az ismeretlen helyeken, ahonnan a zeneszerző gondolatai jönnek, valami egészen közvetlen az emberi lélek legmélyéről, ami a legabszolútabb zenében is tanúságot tesz magáról. Ez nem lakik a Dalcroze rendszerben. [Ez] nem vezet mozdulatművészethez. […] Vannak dallamok, melyeket nem szabad kilépni és vannak ütemrészek, melyeket nem szabad karral kidirigálni. A ritmus kilépése egyik aránylag nem nagyon gyakori módja a helyes zeneértelmezésnek. […] A zene új mozdulatszólamot kíván.[857] [Kiemelés az eredetiben.]

852 [Dienes], „Zene és mozdulat”, gépirat, MOHA MGY, dvh-list00045, 8r.; [Dienes Valéria], kéziratos jegyzet töredék [1918–1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 1r.; [Dienes Valéria], „Mi a zene orchesztikai feldolgozása”, kézirat, [1918], MOHA MGY, dvh-feldolgozni doboz, 1r–1v. Valamint: „a mozdulattal terhelt zene meglassul” ld. [Dienes Valéria], „Romantikus témák. Miért? Mi az a romantikus?”, egy bemutató bevezető előadásának kéziratos jegyzete (1918) (MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz), 1v.

853 Jaques-Dalcroze, „Music and the Dancer (1918)”, 177.; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 79.

854 Dienes Valéria töredékes, kéziratos jegyzete [1918–1919], talán egy bemutató bevezető előadásának töredéke, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 1r.

855 [Dienes Valéria – Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, kéziratos jegyzetfüzet, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 6r–12r.

856 Dr. Dienes Valér, „Térszimbolizmus a zenében”, *Tolnavármegye* 16/23 (1906. június 3.), 1–2.

857 Dienes Valéria, „Zene és mozdulat”, gépirat, [1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 4–5.

A tánc zenétől való szükségszerű és erős függésének gondolata az 1920-as évek végén egész Európában visszaszorult. A nem tánchoz komponált zene, amely addig segíteni látszott az új táncirányzatokat, egyre inkább akadályként tűnt fel.[858] A Jaques-Dalcroze-zal szembeni kritika táncos körökben erősödött. Szentpál Olga egy 1920-ban megjelent írásában még amellett tört lándzsát, hogy az új táncművészetnek egyedül Jaques-Dalcroze módszere lehet az alapja: „Emil Jaques-Dalcroze az egyetlen, aki az új táncművészet kiindulási alapját a zenében kereste és találta."[859] Azonban 1928-ban megjelent *Tánc: a mozgásművészet könyve* című írásában, amelyet művészettörténész férjével, Rabinovszky Máriusszal közösen készített, már így fogalmazott: „zenéből, képzőművészetből, irodalomból lehet megizgató, gazdagító hangulatokat meríteni, de sohasem szabad zenét, képet, szobrot, drámát eltáncolni akarnunk. Csak táncot lehet táncolni."[860]

Ahhoz, hogy rátérhessünk az orchesztika „lírai" és „mimikai" zene-feldolgozásaira, idézzük vissza, amit e műfajokról eddig megtudtunk: a „lírai" táncokban „az érzelmi tónus […] uralkodik a kompozíción és diktálja a mozdulatot."[861], míg „mimikai" táncokban a „lírai" elemek (hangulatok) mögötti, azokat kiváltó történés is megjelenik többé-kevésbé körvonalazott cselekmény formájában. (Dienes az „ornamentikai" feldolgozás elemeit is felhasználta, mintegy feloldotta az utóbbi két műfajhoz tartozó táncokban.)

Az érzelmi tónus nehezen megfogható, s ennek Dienes tökéletesen tudatában volt. Már 1906-os, zeneesztétikai írásában felvetette a kérdést, és a volt zeneakadémiai tanáraival (Koessler, Szendy, Szabados) készített interjúk részletei mellett saját elképzeléseit is összefoglalta:

> Az emberek szellemi alkatának óriási különbségei már eleve képtelenséggé tesznek minden olyan föltevést, hogy az interpretáló a komponistát s a hallgató mind a kettőt csak akkor értheti meg, ha annak érzelmeit végig tudja érezni. Hisz öröklött alkatunk és egyéni történetünk folytán olyan óriási módon különbözünk egymástól, különösen tudattartalmaink érzelmi együtthatóiban, hogy nem szabad olyasmit feltételezni, hogy a zene, mi oly homályos körvonalakban utal érzelmi tartalmakra, ha százszor ugyanaz is, ugyanolyan érzelmi megmozdulásokat ébresszen valamennyiünkben. Vagy ha csak »közel ugyanazt« »nagyjából ugyanazt« akarjuk állítani, hát hol van ennek a »közel«-nek a határa, az érzelmi tónusok végtelen finomságú folytonos átmenetei közt?[862]

De hogyan függ össze a zene interpretációja a zene táncos feldolgozásával? A zenemű megkoreografálása részben analóg a hangszeren való megszólaltatásával: a koreográfus a megválasztott és megfelelően időzített mozdulatokkal olyan hangsúlyokat teremthet, amelyek befolyásolják, hogyan halljuk a zeneművet, hogyan érzékeljük a formát (a szó zeneelméletben használatos értelmében, a kisebb-nagyobb időbeli egységek tagolására vonatkozóan).[863] A forma sok esetben interpretáció kérdése, legyen bár szó a koreográfus, a zenehallgató, a táncelőadást néző vagy

858 Jordan, „Acts of transformation. […]", 78–79.
859 R. Szentpál Olga, „Jaques-Dalcroze táncművészete", *Auróra* 1/17 (1920. június 1.), 40–41, ide: 40.
860 Szentpál Olga – Rabinovszky Márius, *Tánc: a mozgásművészet könyve* ([Budapest]: Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó, 1928), 22.
861 U. o., 211.
862 Dienes, „A zenei alkotás és hatás lélektanáról", 515.
863 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 74–75.; A *visual capture* olyan vizuális esemény, amely megváltoztatja a hallott hangok percepcióját, előfordulhat, hogy a mozdulat olyan zenei elemet emel ki, amelyet a látvány nélkül nem is hallanánk meg. Ld. Stephanie Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", *Dance Research Journal* 43/1 (2011 nyár), 43–64, ide: 50.

az elemző zenéről alkotott értelmezéséről.[864] Isadora Duncan 1911-es amerikai turnéján magán a műsorlapon is ez állt: „Jelenetek Chistoph Gluck Iphigenia Aulisban c. operájából Isadora Duncan és Walter Damrosch és a New York Symphony Orchestra interpretációjában."[865] 1919-ben, amikor Duncan hat tanítványa lépett fel New Yorkban, egy kritikus így fogalmazott: „[Táncuk] ugyanannyira zenei interpretáció, mint amennyire egy opera- vagy dalénekes [produkciója] az."[866]

A zeneműinterpretációjának egy lexikonbeli, lehetséges definíciója így hangzik: „adott zeneműmegértésének az előadás mikéntjében való kifejeződése".[867] A zeneművek notációjában rögzített, többé vagy kevésbé pontos instrukciók ellenére mindenképpen tere van az előadó döntéseinek. A technikai színvonal mellett az interpretáció világossága és érdekessége alapján szokás megítélni, hogy valamely előadást mennyire sikerült, mennyire meggyőző.[868] Sok esetben a zenei elemzések sem mások, mint egy-egy mű formai interpretációi, s Robert Hatten szerint az elemző feladata meggyőzni olvasóját, hogy az adott zeneművet akár az általa írásban közvetített interpretációnak megfelelően is hallhatná.[869]

Isadora Duncan koreográfiái éppen zenei interpretációinak meggyőző volta miatt kaptak sok dicséretet.[870] Ő maga leggyakrabban arról írt és nyilatkozott, hogy a zenét inspirációs forrásnak, vagy kiindulópontnak tekinti.[871] Egyes beszámolók alapján nem foglalkoztatta a zene kisebb paramétereinek térbe vetítése,[872] ugyanakkor interpretációnak a zenével való egységét sokan hangsúlyozták.[873] Tanítványa, Irma Duncan visszaemlékezése szerint 1923-ban, közös orosz turnéjukon látta Isadorát Chopin egyik mazurkájára táncolni: „Hirtelen egészen új fényben láttam a mazurkát, olyan világos formában, hogy önkéntelenül ismételgettem magamban: »Látni lehet a zenét!« A zenei hangok, gondolatok és mozdulatok egyfajta természetfeletti egységbe olvadtak."[874] Egy másik alkalommal, mikor Duncan Csajkovszkij *Patetikus szimfóniá*jára táncolt Moszkvában, az *Izvesztyija* névtelen

---

864 Massimiliano Locanto, „Choreomusicology beyond 'formalism': A gestural analysis of Variations for Orchestra (Stravinsky-Balanchine, 1982)." in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (szerk.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 35–56, ide: 23.

865 „Scenes from Iphigenia in Aulis By Christopher Gluck interpreted by Isadora Duncan and Walter Damrosch with the New York Symphony Orchestra." Lásd: Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 69.

866 „It is as much an interpretation of music, as that of an opera singer or a song recitalist." (Ford. F. J.), idézi: Bradsley, „The Duncans at Carnegie Hall", 94.

867 „[…] the understanding of a piece of music made manifest in the way in which it is performed." (Ford. F. J.) Lásd: Stephen Davies – Stanley Sadie, „Interpretation", in *Grove Music Online* (2001). https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863?rskey=icz5yq&result=1 (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 19.)

868 U. o.

869 Hatten gondolatát pontos hivatkozás nélkül idézi: Michael Klein, „Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative", *Music Theory Spectrum* 26/1 (2004 tavasz), 23–55, ide: 29.

870 Flitch, *Modern Dancing and Dancers*, 108.; Koussevitzky elismerő szavait idézi: Terry, *Isadora Duncan. Her Life, Her Art, Her Legacy* 113.

871 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 23.

872 Terry, *Isadora Duncan. Her Life, Her Art, Her Legacy,* 113.; Robert Coleridge, *Music and Dance in the Twentieth Century: Issues and Analyses* (disszertáció, 2005, University of Southamton), 16.; Jordan szerint valószínű, hogy korai táncaiban még előfordult a zene egyes paramétereinek megjelenítése, későbbi táncaiban azonban már nem. Lásd: Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 16, 24–25.

873 Mary Simonson, „Dancing the Future, Performing the Past: Isadora Duncan and Wagnerism in the American Imagination", *Journal of the American Musicological Society* 65/2 (2012 nyár), 511–555, ide: 520.

874 „Now I suddenly saw the mazurka in quite a new light, in so clear a form that I involuntarily repeated to myself: »Music can be seen!« It was a kind of supernatural synchronization of musical sounds, thoughts, and movement." (Ford. F. J.), idézi: Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 126.

kritikusa annak ellenére nagyon elismerően nyilatkozott a közönség figyelmét mindvégig fenntartani tudó koreográfiáról, hogy az interpretáció (ahogy maga is nevezte Duncan táncát) egyes részeivel nem értett egyet.[875]

Duncan interpretációiban olyan zenei érzék tükröződött, ami bizonyos esetekben még a kottaszöveg forráskritikája és a voltaképpeni zenei előadói gyakorlat szempontjából is relevánsnak bizonyult. Harold Bauer, egy alkalommal, mikor Duncan zongorakísérőjeként Chopin op. 25 No. 1-es etűdjét játszotta neki, a nyomtatott kottát követve egy frázis közepén megszakította a crescendót. Duncan határozottan tiltakozott ez ellen, és állította, hogy a crescendónak a frázis végéig kell tartania. Bauer, elbeszélése szerint később ellenőrizni tudta Chopin kéziratában a megfelelő szakaszt, amely igazolta, hogy a nyomtatott kottában volt a hiba, Duncan intuíciója pedig helyes volt.[876] Bauer, valamint Walter Rummel, aki szintén dolgozott Duncan zongorakísérőjeként, állították, hogy a táncos zenei interpretációi hatással voltak arra, ahogyan egyes zeneműveket játszottak.[877]

Duncan zenéhez való viszonya esetenként dilemmát is jelenthetett számára, legalábbis ez sejthető költői, csapongó, és időnként önellentmondásokba keveredő írásaiból.[878] Az ógörög drámák kórusainak feltámasztása kapcsán így fogalmazott: „Napjainkban nincs [megfelelő] zene a tánc számára. Egyesek úgy vélik, hogy a tánc nem méltó a szép zenéhez, és azt meg akarják vonni tőle. Eddig azonban csak a zsenik értették meg a ritmust. Ezért merítettem műveikből a táncomat. Ezért táncoltam Bach, Gluck, Beethoven, Chopin, Schubert és Wagner ritmusaira. Ők megértették és követték az emberi test ritmusát."[879] Duncan szövegének következő néhány bekezdése szerint ugyanakkor sok évi kísérletezés után arra jutott, hogy a mozdulatok természetes ritmusa a zenével nem hozható összhangba, s az ógörög drámák szövegére sokkal könnyebb táncolni.[880] 1908-ban, New Yorkban készült interjújának részlete, amelyet önéletrajzában is idézett, így szól: „A többi művészeti ág – a festészet, a szobrászat, a zene, a költészet – messze maguk mögött hagyták a táncot. A tánc gyakorlatilag egyike az elveszett művészeteknek, és azzal próbálkozni, hogy összhangba hozzuk egy olyan fejlett formával, mint a zene, nehéz és ellentmondásos vállalkozás."[881] Duncan repertoárját, a zenéhez, mint inspirációs forráshoz való ragaszkodását, és interpretációi sikerét ismerve azonban úgy

875 Allan Rose Macdougall – Irma Duncan, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France* (New York: Covizi-Fride, 1929), 94. Idézi Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […], 189.

876 Charles Timbrell, „Isadoras pianister. Isadoras pianists" in Kathleen Quinlan – Erik Näslund (szerk.), *Anna Duncan: I Isadoras fotspår. In the footsteps of Isadora* (Stockholm: Dansmuseet, 2010), 77–81, ide: 80.

877 Timbrell, „Isadoras pianister. Isadoras pianists", 79, 81.

878 „A jövő tánca" című kis tanulmányában, amely 1903-ban keletkezett és magyarul is egyből megjelent, még nem írt a zenéről. Lásd: Isadora Duncan, „A jövő tánca", (ford. Unger Ilka), 123–125.; Modern közreadásban lásd: Isadora Duncan, „A jövő tánca" (ford. Fuchs Lívia) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L'Harmattan, 2008), 131–138.

879 „De nos jours il n'y a pas de musique pour la Danse. On juge que la Danse est indigne de la belle musique et on veut l'en priver. Seuls pourtant jusqu'à présent les génies ont compris le rythme. Voila pourqoui de leurs oeuvres j'ai tiré de la danse. Voila pourquoi j'ai dansé sur les rythmes de Bach de Gluck de Beethoven et de Chopin et de Schubert et de Wagner. Parce que se sont a pres les seuls qui aient compris et qui aient suivi le rythms de corps humain." (Ford. F. J.). Lásd: Isadora Duncan, „La musique grecque antique est perdu…" [Az antik görög zene elveszett...], in [Raymond Duncan], *La danse de Isadora Duncan. Études en mouvement au crayon faites aux recitals dans les theatres de Paris de 1903 à 1927 par Valentine Lecomte* (Paris: Raymond Duncan, 1952), [oldalszámozás nélkül, 5v].

880 Isadora Duncan, „La musique grecque antique est perdu…", 5v.

881 Duncan, *Életem*, 173.

tűnik, jóval erősebben kötődött tánca a zenéhez, mint azt kétségekkel, fenntartásokkal teli megfogalmazása sejteni engedi.

Dienesnek Duncannél sokkal nagyobb gyakorlata volt gondolatai rendszerezésében és szavakba öntésében, többek között egyetemi hátterének is köszönhetően. Időskorában több emlékezésben visszatért a zene és orchesztika kapcsolatára,[882] egyik legközvetlenebb és az orchesztikai műfajokat is legjobban magyarázó írása azonban egy 1920-ban született levél, amelyben Detre Szilárd kérdéseire fejti ki elképzeléseit a vers és zene megtáncolásáról.

E levél szerint a verstáncolásban a mozdulat „[…] kell, okvetlenül kell, hogy a formának, annak az **idő-formának** a súlypontjain együtt pihenjen meg a szóval. Hogy a tagolása ne hazudtolja meg a beszéd tagolását, hogy ne legyenek konfliktusban, kivéve oly eseteket, ahol éppen ezzel a konfliktussal akarjuk a művészi hatást elérni […]" [Kiemelés az eredetiben].[883] Azonban nem a forma, hanem a vers közvetítette „lelki esemény" az orchéma valódi forrása.[884]

Dienes szerint a zene feldolgozása analóg a verstáncolással, amennyiben a „tartalomnak" formára van szüksége, de az előbbi a fontosabb:

> A ritmus annyira lelke a zenének, hogy nem lehet büntetlenül felszabadulnunk alóla. Semmiesetre sem úgy értem, hogy szabad volna egy zenés orchémát egyszerűen az adott ritmikai keretek alapján felelőtlenül megalkotni, hogy aztán jól-rosszul idomuljunk utólag a zene lelkiségéhez is, tartalmiságához is. Ha egyáltalán akarunk tartalmat adni, akkor **azon kell kezdeni**. […] A zeneritmusnak természetesen nem szolgai utánzása lesz az ami megfelel az orchéma lelki céljainak. […] a ritmuslépés és a dallamrajzolás az orchesztikának a zenével való unisonója s mi mindég azt akartuk, hogy az orchéma **új szólamot** adjon a zene mellé.[885] [Kiemelések az eredetiben]

Az orchesztikának, mint művészeti ágnak azonban, mint korábban is láttuk, Dienes szerint fejlődése e korai időszakában még szüksége volt a zene segítségére, s ezt a segítséget (Ruth St. Denishez hasonlóan) voltaképpen kompromisszumnak tekintette:

> Mégis aránylag sokat unisonozunk […] Miért? Mert az orchesztikai komponálásnak kezdő fázisait éljük. Mint a kontrapunkt a paralel és szó szerint ellentétes szólamok idejében. Hogyan lehetséges ez, mikor tudjuk, hogy nem ez a cél? […] Úgy lehetséges, és azért szükségszerű is, mert a fejlődés eleven dolog, azon nem lehet erőszakot tenni. […] Egészen bizonyos vagyok benne, hogy 8–10 év múlva orchémáink, vagy utódaim orchémái sokkal szabadabbak lesznek, mint a mostaniak. De ezt a szabadságot a mai illeszkedésen kell megvennünk. Orchémáinknak nevelés kell.[886]

Dienes talán azért is érezhette, hogy a szabadabb feldolgozás lehetséges, mert egyes koreográfiai kísérletei, „lírai" és „mimikai" táncai már 1920 előtt ebbe az irányba mutattak. Dienes még 1918-ban beszámolt Brandenburgnak Chopin Asz-dúr balladájára készített „drámai pantomimje" megkoreografálásáról. Ez az „ornamentikai" és „lírai" elemek összeolvadásából és a nagyforma összefogásához szükséges „mimikai" tartalomból született kompozíció talán máris a Dienes által remélt, szabadabb orchéma-típus felé mutatott.

882 Dienes Valéria, „Gondolatok a zenéről és versről – Bartók és Babits megtáncolása ürügyén", *Táncművészeti Értesítő* 10/3 (1971), 3–22.; Dienes, „Hang és mozdulat", 3–6.
883 Dienes Valéria levele Detre Szilárdhoz, gépiratos másolat, datálatlan [1920. augusztus–szeptember], MOHA MGY, dvh-d-00067, 5.
884 U. o., 4.
885 U. o., 5.
886 Dienes Valéria levele Detre Szilárdhoz, gépiratos másolat, datálatlan [1920. augusztus–szeptember], MOHA MGY, dvh-d-00067, 6.

III. 3. Mai megközelítések: koreomuzikológia, fordítástudomány és multimedialitás – a zene és mozdulat együttes elemzésének elméleti és gyakorlati kérdései

Az 1990-es évek eleje óta a nemzetközi tudományos életben egyre több kutatót foglalkoztat a zenei kísérettel rendelkező tánckompozíciók mindkét művészeti ágat figyelembe vevő elemzése. Számtalan formában megfogalmazott kérdésük végeredményben nem más, mint hogy hogyan, milyen formai és jelentésbeli szinteken kapcsolódhat össze a zene és a tánc (tágabban véve a hangok és mozdulatok), valamint hogy mit jelent, jelenthet ez a kapcsolat az alkotók (zeneszerzők és koreográfusok), mit az előadók (zenészek és táncosok) és mit a közönség, a befogadó számára?

Az elsőként 1992-ben, Paul Hodgins által használt „choreomusical" kifejezést az ilyen témájú tanulmányok, disszertációk, majd tanulmánykötetek készséggel átvették, a Hodgins által javasolt elemzési szempontokat pedig részben továbbfejlesztették, részben bírálták és elvetették.[887] Ez a folyton gazdagodó, és magát egyre gyakrabban koreomuzikológiaiként azonosító szakirodalom voltaképpen a zenetudomány és tánctudomány egyesítését tűzte ki célul, még ha a megszületett írások szemléletmódja és módszertana korántsem mondható is egységesnek.

Az alábbiakban az elmúlt bő harminc év koreomuzikológiai szakirodalmának főbb kérdéseit, kutatási szempontjait, elemzés-technikai megoldásait veszem sorra, különös tekintettel azokra a szövegekre, amelyek saját koreomuzikológiai elemzéseimet segíthetik.

Fontosnak tartom azonban megemlíteni e szövegek bizonyos korlátait. A szigorúbb értelemben koreomuzikológiai (vagyis elemző jellegű) publikációk, és ezen belül a számomra könyvtárakban és digitálisan elérhető munkák túlnyomó többsége angol nyelvű. Ezek az írások – vélhetően részben nyelvi korlátok miatt – a legritkább esetben hivatkoznak az ún. nagy nyelveken (pl. németül, franciául, oroszul) publikált kutatási eredményekre, nem is beszélve a kisebb európai nyelveken, vagy más földrészeken megjelent, esetenként kulturálisan is nehezebben hozzáférhető (az általunk táncként és zeneként leírt jelenségeket más fogalmi keretek között szemlélő) szövegekről. Részben ebből is következhet, hogy a vizsgált zenei-koreográfiai repertoár túlnyomó részét a 19., de még inkább a 20–21. századi, nyugat-európai és észak-amerikai koreográfusok romantikus, modern és kortárs balettkoreográfiái teszik ki. Ugyanakkor az elemzések tárgyának ilyen módon kialakult, bizonyos fokú uniformitása ellenére sem jött létre olyan egységes koreomuzikológiai szaknyelv és módszertan, amelyet a témával foglalkozók – például a zenetudományi vagy zeneelméleti szaknyelvhez és elemzési eljárásokhoz hasonlóan – általánosan használhatnának.[888]

887 Paul Hodgins, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor* (Lewiston–Queenston–Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1992).

888 Erre a problémára hívja fel a figyelmet többek között: Stephanie Jordan, „Choreomusicology and dance studies: From beginning to end?" in Helen Thomas–Stacey Prickett (szerk.), *The Routledge Companion to Dance Studies* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2020), 143–144.; A közös szaknyelv hiányának áthidalására tett kísérletet: Juliet McMains – Ben Thomas, „Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars", *Dance Chronicle* 36 (2013), 196–217.

Az említett korlátok ellenére elsősorban a nemzetközi koreomuzikológiai írásokra támaszkodom. Ennek oka a magyar nyelvű szakirodalom jellegében keresendő. A magyar zenetudományi írásokban zene és tánc viszonyának voltaképpeni vizsgálatára ritkán találunk példát. Ha sor is kerül tánccal kapcsolatos kutatásra, a (jellemzően stilizált) tánc annyiban érdekes, amennyiben például egy adott zeneműben egyes stílusjegyek, ritmikai, formai, karakterbeli sajátosságok mögött tudható a jelenléte, vagy ha régizenei forrásokban található tánctípus-említések a magyar zenetörténetre nézve szolgálnak adatokkal.[889] A zene és tánckompozíciók közti formai kapcsolat kérdéséhez egyes táncszínpadra szánt, vagy adaptált zeneművek dramaturgiai vizsgálata áll a legközelebb, azonban magával a koreográfiával vagy az egyes mozdulatok és zenei formai egységek közti viszonnyal ezek az írások sem foglalkoznak behatóan.[890]

Magyar nyelven, a zene és tánc számomra fontos, gyakorlati kapcsolatának elemzéséhez a népzenekutatásból kibontakozott néptánckutatás áll a legközelebb. Az ethnokoreológia a koreomuzikológiánál jóval korábban, az 1950-es években kezdett a zene és tánc kapcsolatával foglalkozni, ezen a területen nálunk például Martin György és Pesovár Ernő munkássága hozott jelentős eredményeket.[891] Habár a zene és tánc formai elemzésének kidolgozottsága miatt a külföldi szakirodalom a magyar és más közép-, kelet-európai néptánctudományi kutatásokat a koreomuzikológia előfutáraiként említi, feltehetőleg nyelvi és stílusbeli korlátok miatt mégsem merít belőle.[892] A magyar nyelvű tánctudományban találni ugyan példát Szentpál Olga néptáncelemző munkájára hivatkozó, nem ethnokoreológiai tanulmányra – Borsai Ilona a 16. századi táncíró, Thoinot Arbeau *Orchésographie* c. művének gaillarde-jait vizsgálta – az ilyen jellegű vállalkozások mégis

889 Pintér Csilla, „Keringőritmusok és valse-allúziók Bartók zenéjében" in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2008* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet: 2008), 203–229.; Solymosi Tari Emőke, „Lajtha és a menüett", *Magyar Zene* 47/2 (2009), 181–191.; Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő és a tánc", *Tánctudományi Közlemények* 5/2 (2013) 70–81.; Biró Viola, „»Oláhos«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben", *Magyar Zene*, 57/4 (2019), 387–388.; Kovács Ilona, „A tánc szimbolikája Dohnányi Ernő Cantus vitae (op. 38) című szimfonikus kantátájában", *Tánctudományi Közlemények* 15/2 (2023), 64–86.; Ozsvárt Viktória, „Tánctételek Lajtha László zenéjében" in Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2029–2020* (Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021), 339–362.; Szabolcsi Bence, „A XVI. század magyar tánczenéje" in *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok a középkortól a XVII. századig* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959), 184–207.; Papp Géza, „A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben", *Magyar Zene* 17/3 (1976. szeptember 1.), 227–247.; Paksa Katalin, „Egy »hajdútánc-ungaresca« dallamtípus kapcsolata a magyar népi tánczenével", *Magyar Zene* 49/1 (2011), 89–96.; Riskó Kata, „»Eredeti magyar nemzeti táncok« a 19. század elejéről", *Magyar Zene* 55/2 (2017), 140–156.

890 Kroó György, *Bartók színpadi művei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962).; Vikárius László, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjének keletkezéstörténetében, *Magyar Zene* 51/4 (2013), 410–443.; Kovács Ilona, „Claude Debussy »játékai« Jeux című táncköltemányében", *Tánctudományi Közlemények* 14/1 (2022), 17–31.; Fedoszov Júlia „»Talán nem nagyon gusztustalan ez zenében«. Seregi László *A makrancos Kata* című balettjének kísérőzenéje", *Magyar Zene* 58/4 (2020), 448–465.

891 Például Martin György–Pesovár Ernő, „A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat", *Tánctudományi Tanulmányok* 2. (1959–1960), 211–248. (angolul is megjelent); Martin, „Considérations sur l'analyse des relations entre danse et la musique de danse populaires", *Studia Musicologica* 7. kötet (1965), 315–338.; Martin, „The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI. of Corpus Musicae Populáris Hungaricae", *Studia Musicologica* 14. kötet (1972), 93–145.; Martin György, „A tánciklus – A néptánc legnagyobb formai egysége", *Magyar Zene* 19/2 (1978. június 1.), 197–217.

892 Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", 46.; Inger Damsholt, „Identifying 'choreomusical reserach'" in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco, *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 24.; Kendra Stepputat – Elina Seye, „Introduction: Choreomusical Perspectives" in *The World of Music* (új sorozat) 9/1 (2020), [a tematikus szám címe:] Choreomusicology I, Corporeality, 7.

kivételesnek mondhatók.[893] Péczeli Barbara néptáncpedagógus 2001-ben megjelent tanulmánya, amely egy kortárs néptánc-színházi koreográfiát elemez Lábán-kinetográfia segítségével, jó, de szintén elszigetelt példa a színpadra szánt kompozíció zene-tánc folyamatainak szöveges leírására.[894]

Valóban, a konkrét műfajokkal foglalkozó ethnokoreológiai elemzések értelmezéséhez nélkülözhetetlen stílus- és szókincsismeret hiánya megnehezítheti az írások eredményeinek hasznosítását, más stílusokra való átültetését. Másfelől azonban 2007-ben például az egykori közép-európai ethnokoreológiai munkacsoport tagjai olyan évtizedek munkájával kialakított, általános formai, elméleti keretet tettek közzé, amelyhez stílustól függetlenül lehetséges kapcsolódni.[895] (Lásd a jelen alfejezet ritmikával és formával foglalkozó szakaszait.)

Az ethnokoreológia egyik fontos jellemzője, sőt feltétele[896] – az elemzésre kiválasztott zene és tánc rögzített volta – az alapos koreomuzikológiai vizsgálat számára is alapvető. Lena Hammergren tánctörténész a táncelemzés elméleti kérdéseivel foglalkozó tanulmányában a lejegyzést az analízis feltételeként nevezi meg.[897] Ez a gondolat, mint látni fogjuk, történetesen teljes összhangban van Dienes elképzeléseivel, hiszen a notáció segít tudatosítani és megragadni a mozdulatok jellemzőit. Ugyanakkor míg a néptáncelemzés a hangfelvétellel és hagyományos nyugati kottaírással rögzített zenét általában fényképes, filmes dokumentációval és Lábán-notációval lejegyzett tánccal veti össze, addig a koreomuzikológia területén a tánclejegyzés használatával kapcsolatban nem alakult ki konszenzus. Olyan elemzés is akad, amelyben az elemző vagy nem fért hozzá tánclejegyzéshez, vagy a tánclejegyzés szokatlanságára hivatkozva támaszkodik kizárólag videófelvételekre.[898]

A mai, magyarországi, néptánctól független tánctudományi kutatás összességében kevés támponttal szolgál a koreomuzikológiai vizsgálódáshoz. Maga a diszciplína szakirányú felsőfokú és doktori oktatás vagy önálló tudományos akadémiai szervezeti egység híján főként egyéni érdeklődésen és kezdeményezéseken nyugszik.[899] Annak ellenére igaz ez, hogy – mint azt a jelen disszertáció forrásainak lelőhelyei kapcsán is láttuk – egyes színháztörténeti (OSZMI Táncarchívum, a Magyar

893 Borsai Ilona, „Gaillarde-dallamok Th. Arbeau Orchésographie c. művében", *Tánctudományi Tanulmányok* 11. (1980–1981), 149–178.

894 Péczeli Barbara, „Bújócska. Györgyfalvay Katalin koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése", *Tánctudományi Tanulmányok* 21. (2000–2001), 101–124.

895 Anca Giurchescu – Eva Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis" in Adrienne Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin (szerk.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), 21–52.

896 Anca Giurchescu, „A Historical Perspective on the Analysis of Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM)", in Adrienne Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin (szerk.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), 3.

897 Lena Hammergren, „Dansens »språklighet« systematiserad: Modeller för dansanalys" in Birgitta Sandström (szerk.), *Språket och dansen* (Stockhholm: Carlsson Bokförlag, 2014), 195–211, ide: 196.

898 Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...], 43.; Inger Damsholt, *Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music* (tánctudományi PhD disszertáció, 1999, Koppenhága); Schwartz-Bishir, „Musical Expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide variation", 346–347.; Lawrence M. Zbikowski, „Ways of Knowing. Social dance, music and grounded cognition" in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco, *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 57–75.; Davinia Caddy, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2012).

899 Bolvári-Takács Gábor, „A mai magyar tánckutatás intézményrendszere", *Tánctudományi Közlemények* 11/2 (2019), 55–60.; Fuchs Lívia, „Visszatekintés [a Tánctudományi Tanulmányok története]", hozzáférhető a Magyar Tánctudományi Társaság honlapján: https://www.magyartanctudomany.hu/tanctudomanyi-tanulmanyok/a-ttt-tortenete/ (Utolsó letöltés dátuma: 2026. március 27.)

Állami Operaház Emléktára), zenetudományi (ZTI, OSZK), néprajzi gyűjtemények (ZTI, Néprajzi Múzeum) nagyszerű archívumi hátteret biztosítanak a tánctudományi kutatás számára. Ma a Magyar Tánctudományi Társaság lapja, a *Tánctudományi Tanulmányok* mellett a Magyar Táncművészeti Egyetem konferenciák szervezésével és lapkiadással igyekszik elősegíteni a táncelméleti munkát,[900] a korábbi táncfolyóiratok (pl. *Táncművészeti Értesítő, Táncművészeti Dokumentumok*) hagyományát folytató *Tánctudományi Közlemények*ben például forrásszövegek, kisebb tanulmányok, szakdolgozatok részletei látnak napvilágot. A koreográfiai, vagy zenei-koreográfiai elemzés azonban nem tárgya ezeknek az írásoknak.

Következzen a tágabb, zene és tánc kapcsolatával foglalkozó nemzetközi szakirodalomban vizsgált témák áttekintése. Ezen írások egy jelentős csoportját tulajdonképpen tánctörténetből is merítő, tánctörténet által informált zenetudománynak lehetne nevezni. E a szövegekben az olvasó nem ritkán találkozhat egyes társasági táncok és az európai művészi zene kapcsolatának vizsgálatával, a fókusz azonban legtöbbször a kanonikusnak tekintett zeneműveken van.[901] Gondolhatunk itt J. S. Bach hangszeres és vokális zenéje és a korabeli táncok kapcsolatának, és az ebből következő interpretációs kérdéseknek vizsgálatára.[902] További, történeti szemléletű tanulmányok például operarészletek társasági tánccá, nevezetesen quadrille-já való átdolgozásával,[903] vagy a pavane és passepied 19–20. századi francia művészi zenére kifejtett hatásával foglalkoznak.[904] Egyes szövegek a tánc és zene kapcsolatát tisztán keletkezés- és recepciótörténeti szempontból közelítik meg,[905] míg megint mások 20. századi táncosok zenei repertoárját tekintik át.[906] Joseph Fort Haydn nem stilizált menüettjeinek szomatikus vizsgálata során egy gyakori menüett-figura eltáncolásával szerzett tapasztalatait hasznosította a Haydn-zene elemzésében.[907] Stephanie Jordan zeneelméleti háttérrel rendelkező tánctörténész (számos fontos elemzés, elméleti tanulmány és egy zene-tánc viszonnyal foglalkozó könyv szerzője) is utal a vizsgált táncanyag eltáncolásának tudatosító hatására, párhuzamba állítva azt a tanulmányozott zenemű hangszeren való átjátszásával.[908]

900 Bolvári-Takács, „A mai magyar tánckutatás intézményrendszere”, 55–60.
901 Ugyanezt a megfigyelést teszi Kara Yoo Leaman, *Analyzing Music and Dance: Balanchine's Choreography to Tchaikovsky and the Choreomusical Score* (Yale University, 2016, disszertáció), 18–19.
902 Meredith Little – Natalie Jenne, *Dance and the Music of J. S. Bach. Expanded Edition* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001).; John Butt, „Bach and the Dance of the Humankind” in Davinia Caddy – Maribeth Clark, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 19–48.
903 Maribeth Clark, „The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris”, *The Journal of Musicology* 19/3 (2002 nyár), 503–526.
904 Carlo Caballero, „Pavanes and Passepieds in the Age of the Cancan” in Davinia Caddy – Maribeth Clark, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 172–203.
905 Deborah Mawer, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (London: Ashgate, 1997).; Caddy, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris*.
906 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 3–61.; Davinia Caddy, „Making Moves in Reception Studies: Listening and Loie Fuller”, in Caddy, Davinia – Clark, Maribeth, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 91–117.; Pruett, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan* […].
907 Fort, Joseph, „Thinking on Our Feet: A Somatic Enquiry into a Haydn Minuet”, in Caddy, Davinia – Clark, Maribeth (szerk.), *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 71–90.
908 Jordan, „Choreomusicology and dance studies: From beginning to end?”, 150–151.

Rebecca Schwartz-Bishir tanulmánya, mint azt a korábban láttuk, a 19. századi, kifejezetten baletthez komponált *musique dansante* formai sajátosságait elemzi.[909] Ez az írás átvezet minket a szorosabb értelemben vett koreomuzikológiai irodalomhoz, amelyben a szerzők leggyakrabban 20–21. századi, Európában és Észak-Amerikában működött vagy működő balettkoreográfusok tánckompozícióit vizsgálják zenei-mozdulati szerkezetük szemszögéből.[910] Az ilyen jellegű írásoknak jelentős hányadát az Igor Sztravinszkij és George Balanchine együttműködéséből született koreográfiák zenei-táncos elemzése teszi ki.[911] A szakirodalom itt említendő utolsó csoportját a koreomuzikológia elméleti, módszertani kérdéseivel foglalkozó tanulmányok és könyvfejezetek alkotják.[912] Alfejezetem hátralévő részében az elemző és elméleti jellegű szövegek számomra legfontosabb tanulságait foglalom össze.

A legtöbb tanulmány arra törekszik, hogy a zene és tánc kapcsolatát minél objektívebb kritériumok alapján írja le. E kritériumok részben praktikus, részben történeti okokra visszavezethetően átfedést mutatnak Émile Jaques-Dalcroze és Ruth St. Denis a 20. század első negyedében íródott szövegeinek szempontjaival. Paul Hodgins említett, a „choreomusical" kifejezést bevezető könyvében hozzájuk hasonlóan adottként fogadja el például a zene hangereje és a mozdulatok mérete, vagy a zenei disszonancia, illetve konszonancia és a táncban megjelenő izomfeszültség és lazítás, vagy a hangszín és a táncos neme (magas vonós: nő, rézfúvós: férfi) közti összefüggést, sőt, ezeket „intrinsic" vagyis az anyagban benne rejlő paramétereknek tekinti. „Extrinsic", vagyis az anyagon kívül álló kategóriába sorolja a táncmű narratív és pszichológiai elemeit (tehát például a cselekményt vagy kellékhasználatot).[913]

Inger Damsholt 1999-es, táncesztétikai disszertációjában megkérdőjelezi e két nagyobb kategória érvényét. Saját koreomuzikológiai elemzéséhez szeretne objektív szempontrendszert kialakítani, ezért dolgozatában többek között azt igyekszik megállapítani, vajon a Jaques-Dalcroze és St. Denis óta hivatkozott paraméterek mennyiben természettől adottak és mennyiben kulturálisan kondicionáltak. Bizonyos, általa okozatinak nevezett paraméterek mögött általános fizikai

909 Schwartz-Bishir, „Musical Expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide variation", 341–362.

910 Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...]; Damsholt, *Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music*.; Zbikowski, „Ways of Knowing. Social dance, music and grounded cognition", 57–75.; Jordan, „Acts of transformation. […]", 76–90.; Wayne Heisler Jr, „Choreographing Mahler Songs at the Centenary" in Davinia Caddy – Maribeth Clark, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 231–258.; Leaman, *Analyzing Music and Dance* [...].

911 Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...], 31–131.; Stephanie Jordan, „Agon: A Musical/Choreographic Analysis", *Dance Research Journal* 25/2 (1993 ősz) 1–12.; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 105–185.; Locanto, „Choreomusicology beyond 'formalism' [...]", 35–56.; Robynn Jeananne Stilwell, *Stravinsky and Balanchine: A musico-choreographic analysis of Agon* (The University of Michigan, 1994, zenetudományi disszertáció).

912 Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...], 1–30.; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 63–102.; Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", 43–64.; Stephanie Jordan, „Moving "Choreomusically": Between Theory and Practice", *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 13/1–2 (2011), 11–20.; Jordan, „Choreomusicology and dance studies: From beginning to end?", 141–156.; Damsholt, „Identifying 'choreomusical reserach'", 19–34.; Locanto, „Choreomusicology beyond 'formalism' [...]", 35–56.; Paul H. Mason, „Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice", *Research in Dance Education* 13/1 (2012. április), 5–24. A koreomuzikológia szakirodalmát és tendenciáit több szerző összefoglalja, pl.: Jordan, „Choreomusicology and dance studies: From beginning to end?", 141–156.

913 Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...], 25–29.

tapasztalatokat sejt (a mozdulat mérete és a hangerő, a mozdulat szaggatottsága és a hangok szaggatottsága), más, általa metaforikusként aposztrofált paraméterek esetében (például felfelé tartó dallamív és emelkedő kargesztus) az összefüggést tanultnak ítéli.[914] Ez utóbbi – a hangmagasság és a térbeli magasság közti összefüggés – kérdése ugyanakkor általánosabb értelemben is megvilágító erejű. Míg Damsholt meggyőzően érvel amellett, hogy a kapcsolat áttételes és a kottaolvasás vizuális tapasztalatán alapulhat,[915] addig Kara Yoo Leaman 2016-os disszertációjában olyan zenepszichológiai kutatásokra hivatkozik, amelyek kísérletileg bizonyították a térbeli fel-le irányok hangmagassággal való eredendő összefüggését. (A jobbra-balra irányok és a hangmagasság közti összefüggés esetében viszont megállapították, hogy az a zongoratanulás által kondicionált).[916] Ha meggyőzőnek is találjuk a (laboratóriumi körülmények között készült) kísérletek eredményét, más paraméterekkel kapcsolatban újra abba az eldöntetlen kérdésbe botlunk, hogy velünk születettek vagy kulturálisan meghatározottak-e. Kérdés azonban, hogy voltaképpen fontos-e megállapítani, egy adott paraméter melyik kategóriába sorolható ahhoz, hogy azt relevánsnak fogadhassuk el egy adott zenei-táncos kompozíció elemzéséhez. Hodgins „intrinsic" és „extrinsic" kategóriáival kapcsolatos kritikai megjegyzései ellenére Damsholt maga is hasznosnak találja kollégája szempontjait és alkalmazza azokat elemzésében.[917]

George Lakoff és Mark Johnson *Metaphors We Live By* című nyelvfilozófiai munkája érdekes megvilágításba helyezi a „természettől adott" vagy „tanult" dilemmát. A szerzők szerint ugyanis, ha bizonyos metaforikus kifejezések (és az ezekből következő metaforikus kapcsolatok) hátterében állhatnak is fizikai tapasztalatok – például a vidámság iránya a testtartásunkból, arckifejezésünkből következően felfelé, a szomorúságé lefelé –, az, hogy egy adott jelenségnek mely fizikai aspektusait emeli ki a nyelvhasználat, már kulturálisan meghatározott. A vidámság esetében például a *fel* metafora (magyarul például: felderül az arca) helyett Lakoff és Johnson szerint választhatnánk a *kitágulás* (*expansiveness*) metaforáját is.[918] Térjünk vissza a hangmagasság és a magas–mély (*high–low*, *высокий–низкий*) térbeli metaforához, amely, mint láttuk, Dienest is foglalkoztatta. A francia és a svéd nyelvekben a magas és mély hangokat olyan fogalompárokkal jellemzik, amelyek akusztikai tapasztalatunk más aspektusaira vonatkoznak, ezek az előbbiben *aigu–grave* (átható/hegyes–súlyos), az utóbbiban *ljus–mörk* (világos–sötét).

Az objektív és általánosan érvényes paraméterek kiválasztásával kapcsolatos nehézségekre vegyünk egy más jellegű példát, amelyben már a paraméterek definiálása nehézséget okoz. A zenei disszonanciát és konszonanciát Hodgins releváns elemzési paraméterként fogadja el, Damsholt azonban relatív volta miatt elutasítja. Az adott hang, hangköz vagy akkord szűkebb és tágabb

914 Damsholt, *Choreomusical Discourse*, 116–123.
915 Damsholt, *Choreomusical Discourse*, 118. Elemzéseiben ugyanakkor, mint metaforát, használja, ld. 175.
916 Leaman, *Analyzing Music and Dance* […], 40. A hivatkozott zenepszichológiai kutatások összefoglalását lásd: Zohar Eitan, „How Pitch and Loudness Shape Musical Space and Motion" in Siu-Lan Tan – Annabel Cohen, et al. (szerk.), *The psychology of music in multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 165–191, ide: 169–171.
917 Damsholt, *Choreomusical Discourse*, 126–129.
918 George Lakoff – Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1980), 7–10, 14, 19.

környezetétől függ, hogy feszültséget vagy oldást érzékelünk-e, igaz ez egy adott zenei stíluson belül is, nem beszélve a különböző zenei stílusok közti eltérésekről. A testi feszültség és lazítás szintén kontextusfüggő.

Már e nagyon röviden felvetett szempontok fényében is hasznosabbnak tűnik tehát, ha az elemző mindig csak a vizsgálandó zenemű és koreográfia esetében relevánsnak mutatkozó szempontokra koncentrál. Erre a következtetésre jut Barbara White is, aki azt javasolja, hogy általános érvényűnek szánt szempontok és megállapítások helyett egyes művek tulajdonságai és eseti elemzése kerüljön a koreomuzikológiai vizsgálódás középpontjába.[919] Az elemzések legtöbbje indirekt módon ugyanebbe az irányba mutat, minél alaposabbak, szükségszerűen annál szűkebb területtel foglalkoztak és annál egyedibb szempontok szerint készültek.[920]

Saját elemzéseimben én sem keresem a zene és tánc kapcsolatára általánosan érvényesnek elfogadható paramétereket. Ehelyett arra törekszem, hogy a rendelkezésemre álló – Dienes elképzelései és az adott zenei és mozdulati stílus alkotta – keretben értelmezzem a mindenkori zenei és koreográfiai események aktuálisan fontosnak, hasznosnak tűnő paramétereit.

Szempontjaimat emellett szükségszerűen még egy fontos körülmény meghatározza: zenetudományi kutatást végzek, ezért a mérleg a zenei, zenetörténeti kérdések oldalára billen el. Természetesen ez nem csak a disszertáció adta keretek miatt, hanem bizonyos diszciplináris korlátok miatt is így van. Mint többek között Kendra Stepputat és Elina Seye ethnokoreológusok megjegyzik, maga az oktatási rendszer – a művészetek, ezen belül pedig a zene és tánc – szétválasztása azt eredményezi, hogy a zene és tánc kapcsolata iránt érdeklődő kutatók többnyire vagy csak az előbbi, vagy az utóbbi területben képezték magukat, és az egyik területen szerzett ismeretek és szakszókincs felől közelítenek a másik terület felé.[921] Utóbbi Stepputat és Seye szerint gyakran azt eredményezi, hogy az egyik művészeti ág háttérbe szorul. Ha az ideális koreomuzikológiai kutatásban a két terület egyensúlyára lenne is szükség, szerintük már a szakismeretek bizonyos korlátainak belátása is sokat jelenthet.[922] Az eddigieket tudatosítva abban bízom, hogy dolgozatom elemzései a nyilvánvaló és vállalt súlyponteltolódás ellenére is érvényes és tartalmas eredményeket hozhatnak.

Kifejezetten az interdiszciplináris kutatás a célja azoknak a fordítástudományi írásoknak, amelyek különböző művészeti ágak kapcsolatát a fordítás elméleti keretében igyekeznek értelmezni.[923] Többségük azonban meglátásom szerint nem kínál új eredményt vagy hasznos fogódzót. Lawrence M.

919 Barbara White, „»As if they didn't hear the music,« or: How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse", *The Opera Quarterly* 22/1 (2006) [a tematikus szám címe:] "Sound Moves", 73–74. Idézi: Jordan, „Moving "Choreomusically": Between Theory and Practice", 13.

920 Stepputat – Seye, „Introduction: Choreomusical Perspectives", 14.

921 U. o., 11.

922 U. o., 15.

923 Helen Julia Minors, „Translation in Music and Dance Discourse" in Helen Julia Minors (szerk.), *Music, Dance and Translation* (London, New York, etc.: Bloomsbury Academic, 2023), 3–16.; Gunther Kress, „Transposing meaning: translation in a multimodal semiotic landscape" in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 24–48.; Klaus Kaindl, „A theoretical framework for a multimodal conception of translation" in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 49–70.

Zbikowski, ígéretes című „Points of Contact: Bases for Translations between Music and Dance" című tanulmánya Mark Morris mai kortárs koreográfus táncműveiből hozott példákat elemez. A zenevizualizációt nagyon találékonyan alkalmazó Morris műveiben Zbikowski azt igyekszik megvilágítani, hogyan volna a fordítás – mint jelentés-átvitel – kerete alkalmazható az eredetileg nem tánchoz komponált zene táncos interpretációjára. Végül azonban legvilágosabban mindössze annyi rajzolódik ki, amit az általa nem említett történeti előzmények (például Jaques-Dalcroze és Ruth St. Denis zenevizualizációi) kapcsán már láttunk: a fordítás fogalma fenntartások nélkül csak az egyszerű vizualizáció esetén alkalmazható.

Helen Julia Minors, aki ugyan rendszeresen publikál az intermediális fordítás témájában, lényegében maga sem jut többre: „A nyelvi fordítás legszemléletesebben a zenevizualizáció példáin keresztül mutatható be […]".[924] Monica Boria és Marcus Tomalin pedig Nyizsinszkij *Faun* koreográfiájával kapcsolatban fogalmazzák meg kételyüket: „Jelenleg nincs konszenzus arról, hogy jelentések milyen fajta (újra)kommunikálását nevezhetjük joggal fordításnak."[925]

A multimediális elemzés egy másik, sokkal összetettebb és elgondolkodtatóbb megközelítését adja Nicholas Cook *Analysing Musical Multimedia* című könyve.[926] Cook először is az elemzéshez túl egyéni tapasztalatnak ítélt szinesztézia, a művészeti ágak paraméterei közti természettől adott kapcsolat, illetve a zenei jelentés problémáit, valamint e kérdések vizsgálatának történeti példáit érinti.[927] Ezután olyan három osztatú rendszert javasol, amelyben a médiumok közti szoros megfelelés (*conformance*) és konfliktus vagy versengés (*contest*) között a két médium egymást kiegészítő kapcsolódása (*complementation*) jelenti az átmenetet.[928] A *conformance* kontextustól nem függő pólusával szemben a *contest* kontextusfüggő, az elsőben közvetlen megfelelés figyelhető meg az alkalmazott médiumokban (mint egyfajta fordításban), a másodikban az egyik médium mintegy ráerőlteti a maga jelentését a másikra. Cook elemzései alapján arra jut, hogy ezek az esetek a multimediális műalkotásokban sosem elszigeteltek, keverednek, különböző fokokban érvényesülnek. Habár könyve bevezetője alapján Cook általános elméleti keretet keres a zene és más médiumok közös elemzéséhez, vállaltan kevés szót ejt a táncról, ehelyett a dal, opera, *music video* és televíziós reklám áll vizsgálata középpontjában.[929] Egyedül második elemzésében, a *Sacre* Disney-féle rajzfilmfeldolgozása kapcsán érinti a Sztravinszkij zenéjéhez eredetileg készített Nyizsinszkij koreográfia kérdését. Itt említi a *conformance* kategóriájának megfeleltethető, a mozdulatokat

924 „Language translation is most keenly illustrated through examples of music visualisation [...]", (ford: F. J.), lásd: Helen Julia Minors, „Translations between music and dance: analysing the choreomusical gestural interplay in twentieth-and twenty-first-century dance works" in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 158–178, ide: 170.

925 „There is currently no consensus about which sorts of meaning (re)communications can legitimately be classified as instances of translation." (Ford: F. J.) Lásd: Monica Boria – Marcus Tomalin, „Introduction" in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 1–23, ide: 3.

926 Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

927 U. o., 24–97.

928 U. o., 98–106.

929 U. o., v–viii.

kísérőzenével szorosan követő *mickey-mousing* technikáját[930] is (melyet Disney az 1930-as években kezdett intenzíven használni), ugyanakkor úgy tűnik, nem tud a zene-vizualizáció analóg tánctörténeti előzményeiről.[931]

Ha a multimediális fordítás és elemzés e példái saját kutatásom szempontjából nem is bizonyultak hasznosnak, a szakirodalom minél nagyobb teljességre törekvő bemutatása miatt fontosnak tartottam ismertetésüket. A továbbiakban visszatérek a koreomuzikológiai szakirodalom tárgyalásához.

Első, kísérleti elemzéseimet még azelőtt készítettem, hogy mások koreomuzikológiai tanulmányait megismertem volna. Így különösen érdekes volt szembesülni vele, hogy a hivatkozott írások szerzőiben a saját kérdéseimhez mennyire hasonlók merültek fel. Nézzük, milyen paraméterek fordulnak elő a leggyakrabban a különböző koreomuzikológiai elemzésekben:

1. a ritmus, mint a zene és tánc kapcsolatának alapja
2. a zenei és táncos hangsúlyok
3. a zenei és koreográfiai formai egységek egymáshoz való viszonya
4. a textúra: zenei szólamok egymáshoz való viszonya (homofónia, polifónia, etc.) és a tánc

A két művészeti ág itt említendő első, és többek szerint legalapvetőbb kapcsolódási pontja a ritmus,[932] amely a közösen kitöltött időkeret szervezéséért felel, azt időbeli mintázatokkal tagolja. E kapcsolat szisztematikus vizsgálatával a legalaposabban az ethnokoreológia foglalkozott. Anca Giurchescu és Eva Kröschlová 2007-ben foglalták össze az 1960-as, 1970-es években nemzetközi együttműködés keretében (többek között Martin és Pesovár részvételével) kialakított táncelemzési módszert.[933] Ebben a módszerben a néptáncelemzés formaelmélete mellett külön szakasz foglalkozik a zene és tánc kapcsolatának leírásával. A kapcsolatot jellemző szempontok között a tempó, ritmus, metrum, valamint a dallam, dinamika, hangszerelés, polifónia és a szöveg tagolódása szerepel.[934] A tanulmány rámutat, hogy az egyes paraméterek zenei és táncos megfelelői (pl. zenei ritmus – táncos ritmus) különböző formai szinteken különböző viszonyban állhatnak egymással. Míg a tempóra nem jellemző eltérés (ha a zene tempója megváltozik, a táncé is), a metrum és a ritmus különböző formai szinteken mutathat teljes kongruenciát, részleges kongruenciát vagy teljes inkongruenciát is (utóbbi néptáncokban, de hozzátehetjük, más stílusokban is nagyon ritka).[935] Elképzelhető például, hogy a

930 A „mickey-mousing" fogalma, anélkül hogy különösebb elméleti vagy gyakorlati hasznot ígérne, felmerül a táncos szakirodalomban is. Mark Morris szabatosabban zenevizualizációt (és nem egy rajzfilmes technikát) alkalmazó koreográfiáiról olyan sűrűn írták, hogy „mickey-mousing", hogy a koreográfus készített magának egy Mickey Mouse jelmezben előadandó szólót. Lásd: Samuel N. Dorf – Helen Julia Minors, „Introduction" in Samuel N. Dorf – Helen Julia Minors (szerk.), *Choreomusicology: Dialogues in Music and Dance* (New York: Routledge, 2025), 2.

931 Lásd a „Disney's Dream: The Rite of Spring Sequence from 'Fantasia'" c. fejezetet, Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 174–214.

932 Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", 52.; Bizonyos zenepszichológiai kutatások arra mutatnak, hogy talán éppen a ritmus némely tulajdonságai miatt éreznek az emberek késztetést, hogy bizonyos zenékre táncolni kezdjenek. Ld. Arnaud Zalta – Edward W. Large – Daniele Schön – Benjamin Morillon, „Neural dynamics of predictive timing and motor engagement in music listening", *Science Advances* 10/10 (2024. március 6.).

933 Az együttműködés történetéről ld.: Giurchescu, „A Historical Perspective on the Analysis of Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM)", 3–18.

934 Giurchescu – Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis", 36.

935 U. o., 36, 37–38.

zene 2/4-es és 3/4-es ütemek szabálytalan váltakozását mutatja, míg a tánc 3/4-ben marad és a tizenkettedik negyedhangon egyszerre zárják le frázisukat.[936] Még gyakrabban előfordul, hogy közös metrum mellett a zene ritmusa, a táncosok lábának dobogása és a táncosok tapsa három különböző ritmikai mintázatot mutat, poliritmikus, de az ütemek főhangsúlyainak szintjén és minden magasabb formai szinten már teljes kongruenciát mutatnak.[937] (Megfogalmazásbeli kérdésnek tűnik ugyanakkor Szentpál Mária kalotaszegi legényes-elemzésében, mikor a zenéhez képest szinkópáló táncot úgy írja le, mint ami ütemet vált.)[938] Ehhez a kérdéshez előnyösen kapcsolható Jordan érzékeny megfigyelése, aki a zene és tánc közötti ritmikai ellenpontnak két esetét említi, a szinkópálást, valamint a hemiolát, és azokat a tényezőket is megvilágítja, amelyek ezeket feltűnőbbé tehetik. Szerinte a zene és tánc közötti ritmikai ellenpont által keltett feszültséget befolyásolja, hogy időben mennyire vannak egymáshoz közel a hangsúlyok (minél közelebb vannak, annál szembetűnőbb), dinamikailag mennyire erősek és végül, hogy ismétlődik-e a kérdéses szakasz (minél többször ismétlődik, annál kevésbé feltűnő).[939]

Jordan szerint a zene és tánc kapcsolatának vizsgálata, tágabb perspektívából nézve, három fő paraméter-csoportra osztható. Az elsőbe az időtartammal és gyakorisággal kapcsolatos elemek (az egyes hang vagy mozdulat tartama, lüktetés, tempó), a másodikba a hangsúly (metrikai súlyok, adott szakaszon belül érvényesülő *crescendo*, *decrescendo*, vagy egyes hangokra, mozdulatokra eső súly), a harmadikba pedig a részben az előbbiek által is strukturált zenei és táncos formaegységek tartoznak.[940] A metrum esetében Jordan szerint a zenei terminológia előnyösen alkalmazható a táncra, azzal a megjegyzéssel, hogy a táncosok a tánc lassabb eseménysűrűsége miatt gyakran számolnak nagyobb egységekben, hyper-metrumban.[941] Jordannak egy további fontos, a metrikai súllyal kapcsolatos megfigyelését említem itt: egy adott táncmozdulat merőben eltérő hatást kelthet attól függően, hogy súlyos vagy súlytalan ütemrészre esik-e.[942]

Jordan három osztatú elméleti keretét követve rátérhetünk a zenei és táncos hangsúly viszonyának kérdésére, ehhez pedig definiálni kell, mit érzékelünk és értékelünk hangsúlyosnak a két művészeti ágban. Grosvenor Cooper és Leonard B. Meyer *The Rhythmic Structure of Music* című könyvükben amellett érvelnek, hogy a zenei hangsúlyt nem könnyű pontosan meghatározni, ugyanis viszonyoktól függő jelenséget leíró fogalom (*relational concept*). A zenei hangsúly általuk felsorolt lehetséges elmei – időtartam, intenzitás, dallami kontúr, szabályos ismétlődés és az attól való eltérés –

936 U. o., 37.
937 U. o., 36.
938 „Így a koreográfiai elemzésben »elvben« és értelemszerűen csak igen ritkán fordulhatnak elő szinkópák, mivel ott, ahol a szinkópa megjelenne, a metrikai súly valóban áttolódik, és ütemváltás jön létre. **Csak a kísérő zene metrikájához viszonyítva válnak szinkópákká** a zene hangsúlytalan metrikai részén indított és metrikai súlyán átkötött időértékek." [kiemelés az eredetiben], ld. Szentpál Mária, „A magyar néptáncelemzés néhány problémája", *Tánctudományi Tanulmányok* 11. (1980–1981), 198.
939 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 87–88.
940 U. o., 78–88.; Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", 52.
941 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 81.; McMains és Thomas szerint maga az eseménysűrűség is összehasonlítás alapját képezheti zene és tánc között, ld. McMains – Thomas, „Translating from Pitch to Plié: […]", 203.
942 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 84.

csak a környezetükhöz képest értelmezhetők.[943] Ezt szem előtt tartva nézzük, mit írnak a koreomuzikológiai tanulmányok.

Jordan szerint zenében és táncban egyaránt megjelenik a metrikai súly, ritmikai súly (hosszabb hang vagy mozdulat) és dinamikai súly, azonban bizonyos súlyok csak a zenében értelmezhetők (az ornamentikával való kiemelés, a hangmagasság nagyobb változásán múló dallami súly, a harmóniai súly), míg a súlypont változása csak a táncban.[944] A könyvében található elemzésekben több további balettmozdulatra hivatkozik hangsúlyosként, anélkül hogy magyarázatot fűzne hozzájuk.[945] Ugyanakkor, ha megfejtjük, melyek is ezek a táncmozdulatok, felfedezhetünk bennük egy közös vonást, a környezetükből való kiemelkedést, a figyelem megragadására való alkalmasságot: *piruette* (forgás lábujjhegyen vagy spiccen),[946] *entrechats* (ugrástípus, a táncos a levegőben nyújtott térddel harminc fokra nyitja lábát, majd továbbra is a levegőben összezárja, keresztezi két lábfejét, mintegy ollózik, jobb és bal lába egy ugrás alatt többször helyet cserél), hirtelen *relevé attitude*-ben (a testsúlyt viselő ún. súlylábon hirtelen lábujjra emelkedés, a másik láb elöl vagy hátul vízszintig emelve és negyvenöt fokban, térdben behajlítva).

Juliet McMains és Ben Thomas már hivatkozott, a közös zenei és táncos terminológia kialakítására kísérletet tevő tanulmánya – az előző megfigyeléssel összhangban – a táncos hangsúlyt a mozdulat méretéhez és a térhasználat megváltozásához (pl. súlypontváltozás) köti, emellett új szempontot is hoz, a tempó vagy sebesség változását.[947]

Hodgins elemzésében az ugrást, forgást, drámai karmozdulatot említi, mint olyan hangsúlyos, könnyen felismerhető mozdulatokat, amelyek a zenei formára való reagálást is lehetővé, sőt látványossá teszik. Példájában a táncosok kisebb csoportjai a zenében hallható imitációt jelenítik meg, a szólambelépéseket pedig éppen ezek a vizuálisan hangsúlyos táncmozdulatok teszik egyértelművé.[948] Ez a példa jó kiindulópont a lista harmadik pontjának, a zenei és táncos forma viszonyának tárgyalásához.

A zenei forma tanulmányozása, szöveges leírása hosszú hagyományokra tekint vissza, egy-egy zenemű formai folyamatainak technikai szemléletű vizsgálatával gyakran találkozunk a zenetudományi irodalomban. Ezzel szemben a táncelemzés nemzetközileg is elhanyagolt terület, a tánccal kapcsolatos szövegek többsége kritikai jellegű.[949] Ha azonban a zene és tánc formai viszonyát

943 Grosvenor Cooper – Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1960), 7–8.; Scott D. Lipscomb, aki zene és film hangsúlyainak kapcsolatát vizsgálja, nem törekszik kimerítő lista megállapítására, hanem hármat választ, ami számára hasznosnak tűnik, a hangamagasság és hangerő mellett egy új elemet említ, a hangszínt. Ld. Scott D. Lipscomb, „Cross-modal alignment of accent structures in multimedia" in Siu-Lan Tan – Annabel Cohen, et al., (szerk.), *The psychology of music in multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 193.

944 U. o., 78.

945 U. o., 161.

946 A balett szóhasználata megkülönbözteti a fél-spiccet: *demi-pointe* (hétköznapi értelemben használatos lábujjhegy, a lábujjak és a talp elülső részén állás), és a csak spicc cipőben kivitelezhető teljes spiccet: *pointe* (a spicc cipő lapos hegyén állás, teljesen lefeszített lábfejjel).

947 McMains – Thomas, „Translating from Pitch to Plié: […]", 204.

948 Hodgins*, Relationships between Score and Choreography* [...], 110.

949 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* x.; Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", 46.

vizsgálni szeretnénk, a koreográfia leírására megfelelő megoldást kell találnunk. A Giurchescu és Kröschlová által összefoglalt ethnokoreológiai formai elemzési szempontok módszerességüknek köszönhetően jó alapot biztosítanak. A tanulmány a formát így definiálja: „A tánc formája organikus folyamat eredménye, amelyben kisebb, önálló formával és szerkezettel rendelkező egységek nagyobb szerkezeti egységek részeként funkcionálnak."[950] A legkisebb egységet kinetikus elemnek (pl. lépés, ugrás, taps, kargesztus), a kisebb formailag önálló egységeket motívumnak (jele a, b, c, etc.), a belőlük épülő egyre magasabb szintű formai egységeket pedig frázisnak (jele A, B, C, etc.), szakasznak (*section*) (jele 1, 2, 3, etc.), strófának (jele I, II, III, etc.), résznek (*part*) (jele (I), (II), (III), etc.) nevezik, de megjegyzik, hogy a formai hierarchia magasabb fokai nincsenek minden esetben jelen.[951] Ahhoz azonban, hogy az elemző meg tudja állapítani, az említett apróbb és átfogóbb formai egységek hol kezdődnek és hol érnek véget, fogódzókra van szükség. A Giurchescu és Kröschlová által felsorolt, a szerkezet megállapítása szempontjából relevánsnak tekintett szempontokat a következő, 1. táblázatban közlöm:

Szempont	Magyarázat, példák
A résztvevők neme és száma	férfiak, nők, vegyes korlátozott, szabad
A résztvevők csoportosítása	pár, három táncos, csoport, etc.
Térforma	sor, kör (nyitott, zárt), oszlop, elszórt párok, etc.
A táncosok kapcsolódása	nincs, van (kézfogás, vállfogás, etc.), nyitott, zárt
A mozgás iránya	előre, hátra, oldalra, etc.
Az útvonal iránya (térbeli helyzet)	helyben, előre, hátra, oldalra, körben, etc.
A mozgás minősége	szabad/kötött, könnyed/erőteljes, fenntartott/hirtelen, etc.
Intenzitás/dinamika	*ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp,* etc.
Tempó	gyors, mérsékelt, etc.
Metrum	2/4, 3/4, 7/8, 5/16 etc.
Ritmus	ritmikai mintázatok
Táncszólamok[952]	mono-kinetikus, poly-kinetikus (monoform, polyform)
A zene és tánc viszonya	kongruens, inkongruens
A szöveg (vers) és tánc viszonya	szerkezeti szempontból releváns, vagy irreleváns; kongruens, inkongruens
A tánc és a tárgyi kellék viszonya	szerkezeti szempontból releváns, vagy irreleváns

III.3.1. táblázat: Giurchescu és Kröschlová szempontrendszere a tánc szerkezetének megállapításához[953]

950 „Thus the Form of the dance is the result of an organic process in which smaller units with a shape and structure of their own function as parts of larger structural entities." (ford. F.J.), ld. Giurchescu – Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis", 23.
951 U. o., 29–31.
952 Az eredetiben: *lines of patterned movement.* U. o., 25.
953 U. o., 24–25. (Ford. F. J.)

A táblázat szempontjain természetesen látszik, hogy közép-európai néptáncok gyűjtése és elemzése során felmerült kérdéseket hivatottak tisztázni, de saját kísérleti koreográfiai elemzéseim azt mutatják, hogy a legtöbb szempont számomra is releváns lehet, az egyes pontokban megfigyelhető változások, váltások segíthetnek megállapítani a koreográfiák formáinak sajátosságait. Kivételt képez a mozgás minősége és dinamikája, mivel a IV. 2. fejezetben tárgyalandó orcheográfia ezeket nem tudta rögzíteni, valamint a szöveg és tánc viszonya, lévén hogy, mint a repertoárral foglalkozó fejezetben kiderült, csak egy-egy kísérleti koreográfia készült versmegzenésítés kíséretére, és ezeket nem elemzem.

A Giurchescu és Kröschlová által összegzett módszernek három további, számomra is rendkívül hasznos megfigyelése van.

Először is a megállapított alacsonyabb és magasabb szintű formai egységek kapcsolódhatnak egymáshoz soroló (*linking*) és hierarchikus (*grouping*) módon, az előbbi nyitott, az utóbbi zártabb formát eredményez.[954]

Másodszor, a tánckompozíciós eljárásokat két típusra osztják. Az egyik típus egy adott formai elem (a és a, A és A, 1 és 1) ismétlése, amely lehet változatlan, variált, bővített, rövidített, augmentált vagy diminuált, a másik típus két vagy több különböző formai elem (a és b, A és B, 1 és 2) összekapcsolása, ez lehet egyszerű kapcsolás vagy szorosabb fúzió.[955]

Harmadszor az ethnokoreológiai módszer szerint a formai elemeket – a nyelvészeti szintaxis mintájára – alapvető (kvázi főmondat) és másodlagos (kvázi mellékmondat) csoportra lehet osztani, valamint a formai elemeknek lehet bevezető, központi, záró és kapcsoló funkciója.[956]

A koreomuzikológiai szakirodalom nem szolgál az imént ismertetett ethnokoreológiai elemzéshez hasonló, alapos elméleti háttérrel. Ennek oka feltehetőleg az, hogy nemigen akad példa egy-egy stílus és a körébe tartozó koreográfiák szisztematikus lejegyzésére és beható formai elemzésére, így lehetetlen általánosabb tanulságokat levonni. Amikor pedig a zene és tánc kapcsolatának vizsgálatára kerülne a sor, az elemzések legtöbbször egy-egy zenei formai fogalomból (szonátaforma, rondó) vagy kompozíciós eljárásból (imitáció, fúga, ellenpont) indulnak ki, és a koreográfia formájának néhány, ezekkel kapcsolatba hozható jellemzőjét elemzik.[957] Egyedül Jordan fogalmaz meg néhány átfogóbb elemzési szempontot. A táncos és zenei formai egységek határának megállapítását például szerinte a kontrasztáló anyag megjelenése, a szünet és az ismétlés segítik. Hozzáteszi (az etnokoreológiai módszer a ritmika kérdésénél kifejtett megfigyeléséhez hasonlóan), hogy a zenei és táncos forma párhuzamai megjelenhetnek alacsonyabb vagy magasabb formai szinteken is, előfordulhat, hogy a motívumok szintjén a tagolódás eltér, míg a frázisok eleje és vége

954 U. o., 25.
955 U. o., 26.
956 U. o., 26.
957 Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...], 110, 118, etc.; Cecilia Olsson, *Dansförestellningar: Dansestetiska problem i historisk belysning och speglade i två dansverk* [Táncelőadások: Tánceszétikai problémák történeti megvilágítása és tükröződése két táncműben] (Lund: Bokbox Förlag, 1993), 250, 253.; Akadnak persze kivételek, például Robynn Jeananne Stilwell zenetudományi disszertációja, amely tételről tételre alapos formai elemzését adja először a zenének, majd a koreográfiának, de jellegében ez a dolgozat sem olyan szisztematikus, mint az ismertetett enthokoreológiai módszer. Ld. Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* [...].

zenében és táncban teljes szinkronban van.[958] Amennyiben a formai egységek határa megegyezik, Jordan szerint megerősítik, kiemelik egymás hatását.[959]

A zenei és táncos forma párhuzamosságát erősíti, ha a zenei szólamok a táncos vagy táncosok szólamával, szólamaival szorosabb kapcsolatot mutatnak. Ezzel rátérünk a negyedik pontra, amelyre a koreomuzikológiai elemzésekben sok példát találhatunk.[960] A homofónia, polifónia, dallam és akkordikus kíséret és más zenei textúrák táncos megjelenítése, vagy éppen hogy mellőzése könnyen megfigyelhető és érdekes jelenség.

Az egyik végletet a pontos megfeleltetés jelenti. Ilyen a zenei imitációval, és annak szólambelépéseivel következetesen egybeeső mozdulati imitáció a táncosok között (pl. Jaques-Dalcroze és Dienes pedagógiai célú, többek között Bach invencióira készült, valamint St. Denis művészi célú koreográfiái). A kiemelkedő, melodikus szólam és akkordikus kíséret megjelenítésére jó példa Fokin *Les Sylphides* c. koreográfiájának részlete (Chopin: *Nocturne* op. 32, No. 2, 51. ütemmel kezdődő szakasza, hangszerelve), ahol a férfi és két nő szólista táncszólama világosan elkülönül a háttérben lassan változó pózokban vizuális kíséretet biztosító tánckartól.[961] További lehetőség, mint Dienes a zene és mozdulat kapcsolatával foglalkozó írásaiban is láttuk, a polifón zenei szólamok szintézise egy táncos előadásában. A másik végletet a zene és tánc textúrája közötti teljes ellenpont jelentheti.

A zene és tánc teljes összhangja vagy teljes függetlensége csak két lehetőség a számtalan közül.[962] Balanchine koreográfiáit Jordan éppen azért tartja kiemelkedőnek, mert zene és tánc formai kapcsolatának széles skálája megjelenik bennük, a koreográfus mintegy játszik a hallgató és néző zenei és vizuális percepciójával.[963]

Az alfejezet utolsó szakaszában az általam megismert koreomuzikológiai írások elemzés-technikai megoldásait tekintem át. Előtte azonban előre szeretnék utalni a források szerepére. Jordan például egy 1993-as tanulmányában Balanchine Sztravinszkij zenéjére készült *Agon* koreográfiáját négy különböző videófelvétel és két, eltérő körülmények között, Lábán-notációval készített táncpartitúra alapján elemezte.[964] Ezek a források értelemszerűen egészen más feltételeket biztosítanak, mint ha például, akárcsak a jelen dolgozat esetében, az adott koreográfiának egy, legfeljebb két tánclejegyzése és a kotta áll rendelkezésre, vagy ha az elemző csak videó alapján dolgozik.

A táncnotáció a tudatosítás mellett a szemléltetésnek is jó eszköze lehet. A tanulmányok szerzői különböző megoldásokat alkalmaznak. Cecilia Olsson, aki videó alapján elemzi Sztravinszkij

958 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 81.
959 U. o., 86.
960 Damsholt, *Choreomusical Discourse*, 169–175., 178–183.; McMains – Thomas, „Translating from Pitch to Plié: […]", 204.; Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], 210–279.; Olsson, *Dansförestellningar* […], 253.
961 Edwin Evans britt zenekritikus interjúja Fokinnal a *Les Sylphides* zenei-koreográfiai elgondolásáról 1923–1924-ből, idézi Jordan, lásd: Dorinda Offord (ford.), Stephanie Jordan (szerk.), *Fedor Lopukhov, Writings on Ballet and Music* (Madison: University of Wisconsin Press, 2002), 19–20. Jordan forrása: Joan Lawson, *A History of Ballet and Its Makers* (London: Dance Books, 1973), 100–101.
962 Jordan, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", 47.; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 74.
963 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 136–137.
964 Jordan, „Agon: A Musical/Choreographic Analysis", 1.

és Balanchine *Agon*ját, több más elemzőhöz hasonlóan térrajzzal érzékelteti a térformák változásait,[965] ő azonban más részletesebb lejegyzést vagy kottapéldát nem használ. (Megjegyzendő, hogy ez az elemzés a táncra fókuszál, nem célja a zene és tánc kapcsolatának beható vizsgálata.)

Jordan gyakran közöl egymás mellett kottapéldákat és Lábán-notációval rögzített részleteket a vizsgált koreográfiákból,[966] a táncnotációs jelek értelmezése azonban az olvasónak nehézséget jelenthet. A Lábán-kinetográfia analitikus írásmód, amely nagyon sokféle szimbolikus jelet használ és olvasása komoly gyakorlatot kíván.[967] Jordan feltételezi, hogy olvasói megbirkóznak ezzel a kihívással, míg például Stilwell, aki szintén a Lábán-notációt választja szemléltetésre, disszertációja függelékében próbálja röviden ismertetni a táncírás főbb elveit (ez azonban annyira rövid, hogy benyomásom szerint keveset segít).[968]

Amennyiben kifejezetten a zene és tánc kapcsolatának elemzése a tanulmány tárgya, a kottapélda és a táncnotációs példa mintegy partitúra szerű egyesítése még hatékonyabb szemléltetési eszköz lehet. Mivel a Lábán-kinetográfia alulról fölfelé olvasandó, Stilwell, valamint Giurchescu és Kröschlová a kottapéldákat kilencven fokban elforgatva illesztették a koreográfiai részletek lejegyzései mellé.[969]

Különleges szemléltetési eszközhöz folyamodott Locanto, aki a vizsgált koreográfiáról készült filmfelvétel képkockáiból vágta ki a táncos alakját, és a pillanatfelvételeket – sok szöveges utalással, táncmozdulatok nevével együtt – beillesztette kottapéldáiba.[970]

Kara Yoo Leaman disszertációjában egy másik, kísérleti módszerrel találkozunk. Leaman, aki a fel-le metaforát a Balanchine koreográfiák zenével való kapcsolatára nézve különösen érvényes szempontnak tartja, kialakított egy olyan kvázi tánclejegyzést, amely csak erre a paraméterre – a test súlypontja magasságának változására – koncentrál, és a kottapélda felett három vonalon, kottafejekre hasonlító jelekkel érzékelteti a magas (lábujjhegyen állás), normál (nyújtott lábon állás) és mély (behajlított térdű állás) súlypontot. (Leaman hangsúlyozza, hogy ez a módszer kizárólag az elemzést és szemléltetést hivatott segíteni, a koreográfia rögzítésére nem alkalmas.)[971]

A tánc szöveges leírása Olsson szerint vakmerő, jóformán lehetetlen vállalkozás, mégis elengedhetetlen a tánctudomány számára.[972] Ha vizsgálódásunkat leszűkítjük a zenei és koreográfiai forma és a táncos zeneinterpretáció kérdésére, és ezek szöveges leírására, remélhetjük, hogy vállalkozásunk legalább részben eredményes lesz. Hammergren nagyon is kézenfekvő megfigyelése a következő: a táncok alapos szöveges leírása az Európán kívüli kultúrák táncainak kutatása során vált

965 Olsson, *Dansförestellningar* […], 234–303.
966 Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 116, 137, 138, 140, etc.; Jordan, „Agon: A Musical/Choreographic Analysis", 1–12.
967 Rebecca Schwartz-Bishir tanulmánya, amely tánctudományi kötetben jelent meg, a zenei notáció néhány jelét magyarázza meg táblázatos formában. Ld. Schwartz-Bishir, „Musical Expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide variation", 348–349.
968 Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], 302–305.
969 Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], pl. 218, 235, 243.; Giurchescu – Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis", 42.
970 Locanto, „Choreomusicology beyond 'formalism' [...]", 42–44.
971 Leaman, *Analyzing Music and Dance* […], 49–67.
972 Olsson, *Dansförestellningar* […], 93.

nélkülözhetetlenné. E táncok stílusa ugyanis annyira eltért az európai táncstílusoktól, hogy azok szókincse nem volt alkalmazható rájuk.[973]

Az alapos szöveges leíráshoz, mint elemzés-technikai eszközhöz még az ismertebb táncstílusok és a zene összefüggéseinek vizsgálatakor is számos elemző fordul.[974] Azonban ezekben az esetekben, különös tekintettel a balett-koreográfiák ismertetésére, a leírás hatékonyabbá tehető szakszókincs alkalmazásával. Ez egyfelől tömörebb és könnyebben olvasható szöveget eredményez azok számára, akik a balett francia nyelvű terminológiájával tisztában vannak, másfelől követhetetlenné teszi a szöveget azok számára, akik például zenei háttérrel rendelkeznek és a zene és tánc viszonyára lennének kíváncsiak. (A francia balett-szakkifejezések esetenként kottapéldákba is bekerülnek. Ez a megoldás mintha gyorsírás-szerűen helyettesítené a táncnotációt.)[975] Egyes elemzők szószedettel igyekeznek áthidalni a kialakult szakadékot,[976] mások adottnak veszik a szakszókincs ismeretét. Utóbbi persze érthető, ha arra gondolunk, hogy zenetudományi szakszövegekben is ismertnek tekintünk számos zenei szakkifejezést. A koreomuzikológiai elemzés készítőjének tehát fel kell mérnie, milyen hátterű olvasókra számíthat és a megfelelő szakszókincs ismertetésével érdemes segítenie őket. Jelen dolgozatban Dienes mozdulatelméletének egyes alapfogalmait ezért fogom röviden ismertetni, az orcheográfiával összefüggésben.

A utolsó, nagyon hasznos elemzés-technikai eszköz, amelyet itt feltétlenül érdemes megemlíteni, a formai áttekintést segítő táblázat. Különösen Leaman disszertációjában találkozni sok, a zenei formát és a koreográfiai egységeket vagy fontosabb események rövid szöveges leírását egyesítő, egymás alatt szerepeltető táblázattal, de Stilwell, Giurchescu és Kröschlová, valamint Jordan elemzéseiben is van rá példa.[977]

A zene és mozdulat közös elemzésének elméleti és gyakorlati lehetőségeit vizsgáló fejezet célja a dolgozat utolsó részének előkészítése volt. Az utolsó, IV. részben zene és tánc gyakorlati kapcsolatának egy sajátos esetét, Dienes koreografikus zeneinterpretációit fogom vizsgálni. Ezekben a zenei-koreográfiai elemezésekben megfigyelhetjük, hogyan értette és tanította Dienes mozdulatokon keresztül Bach C-dúr invencióját, hogyan hallotta Schumannt, hogyan talált rá Bartókra, hogyan tudta színpadra állítani Chopin Asz-dúr balladáját, és mi született Kósával való együttműködéséből.

973 U. o., 200–201.

974 Például: Damsholt, *Choreomusical Discourse*, 158–204.; *Hodgins, Relationships between Score and Choreography* [...], 44–59, 64–97, etc.; Giurchescu – Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis", 42–43, 44–45.; Jordan, „Agon: A Musical/Choreographic Analysis", 1–12..; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 134, 139.; Leaman, *Analyzing Music and Dance* […], 105, 118–120, etc.; Locanto, „Choreomusicology beyond 'formalism' [...]", 52–53.; McMains – Thomas, 209–216.; Schwartz-Bishir, „Musical Expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide variation", 347–357.; Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], 112–209., 216.; Zbikowski, „Ways of Knowing. Social dance, music and grounded cognition", 57–58, 68–69.

975 Például: Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 139, 158.; Locanto, „Choreomusicology beyond 'formalism' [...]", 42–44.; Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], 216, 222–223, 227, 268.

976 Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], 306–312.; Olsson, *Dansförestellningar* […], 334–335.

977 Leaman, *Analyzing Music and Dance* […], 106, 109, 110, 127, 136, 143, 144, 199, 213, 222.; Stilwell, *Stravinsky and Balanchine* […], 157, 214.; Giurchescu – Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis", 41.; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 207.

IV. 1. Műfogalom, táncírás és koreográfiai rekonstrukció

Amennyiben a kutató a zene és tánc kapcsolatát nem csak történeti és elméleti, hanem gyakorlati szempontból is vizsgálni szeretné, elsőként erre a megkerülhetetlen kérdésre kell válaszolnia: milyen összetevőket tekint a tánckompozíció alapvető alkotóelemeinek és ezekből az elemekből melyek azok, amelyekkel el akar és a rendelkezésére álló források segítségével el is tud számolni az elemzés során?

Cecilia Olsson 1993-ban megjelent táncelméleti disszertációjában tizenegy összetevőjét sorolja fel a nyugat-európai, színpadi előadásra szánt tánckompozícióknak, melyek szerinte a következők: koreográfia (lépés- és egyéb mozdulatkombinációk), test (a táncos fizikuma), gesztus (a balettben egyezményes jelentéseket hordozó pantomimikus nyelv), mimika, proxemika (az intim, személyes, társadalmi és nyilvános interakciókra jellemző távolságok megjelenése), térhasználat (a színpadi, a koreográfia által használt és az egyes táncosokat körülvevő, velük elmozduló mozgástér), az idő, dinamika (erőbefektetés és az ezáltal létrejövő mozgásminőség), táncos (személyisége és az ebből eredő stílus), színpadi látvány (például díszlet, jelmez, világosítás), és zene.[978]

Élő, színpadi előadás során ezeket az összetevőket, vagy azok szándékolt hiányát valóban mind érzékeljük, mind befolyásolják befogadói élményünket. De milyen forrásokra támaszkodhat az, aki egy, a múltban lezajlott táncelőadásról, különösen annak zene-tánc viszonyáról szeretne számot adni? Használtak-e táncnotációt az alkotók vagy résztvevők, ha igen, milyen rendszerűt, és az előadásnak mely elemeit és mennyire részletesen rögzítették? Rendelkezésre állnak-e más források, például a kísérőzene kottája, filmfelvétel, fénykép, a cselekmény szöveges leírása, díszletek, jelmezek vagy azok tervei vagy utólagos képi ábrázolásai?

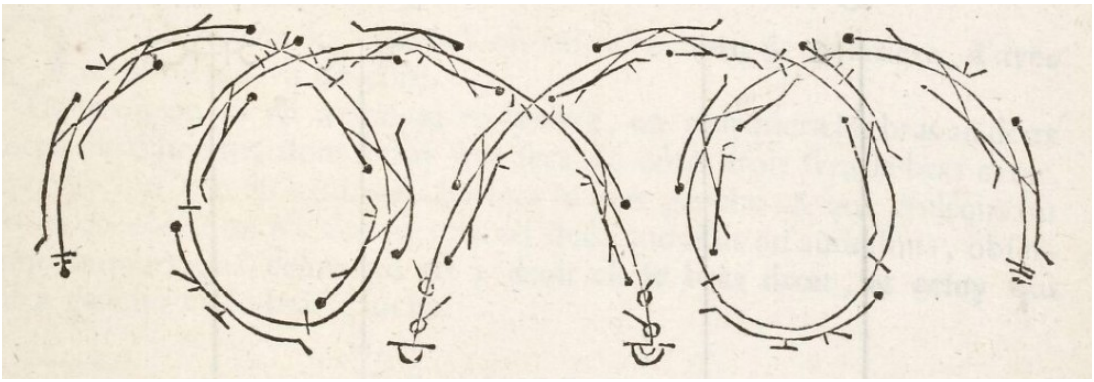
A táncnotáció használati lehetőségeinek, valamint a koreográfiai rekonstrukció nehézségeinek felméréséhez először is rövid áttekintést adok a táncírások történetéről. Ehhez Ann Hutchinson Guest, a Lábán-notáció nemzetközileg elismert szaktekintélye *Choreo-graphics* című könyvét veszem alapul, amelyben a táncírások rövid történetét ötvözte az egyes lejegyzési rendszerek – működési elveik alapján történt – csoportosításával.

Az első csoport képviselői azok a 15. századtól közel kétszáz évig használatos táncírások, amelyek a lépések nevének kezdőbetűivel, és ezek megfelelő felsorolásával kódolták a koreográfiát (ld. az 1. képen a fekete betűsort). A tánclépések időzítését a kotta hangjegyei alá helyezett betűk jelezték, az írásmód ugyanakkor feltételezte a lépések és a stílus ismeretét.[979]

978 Olsson, *Dansförestellningar* […], 97–151.
979 Ann Hutchinson Guest, *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present* (New York, etc.: Gordon and Breach, 1989), 1–11.

IV.1.1. kép: Példa a lépéseket kezdőbetűikkel kódoló írásmódra[980]

Hutchinson második csoportjában olyan 17., 18. századi lejegyzések szerepelnek, amelyek a korabeli tánc komplex térformáit a résztvevők által megtett útvonalrajz feltüntetésével ábrázolták (pl. Fabritio Caroso, Pierre Beauchamp és Raoul Feuillet), a lépéseket erre a rajzra helyezett lábfej-szimbólumok mutatták. Feuillet további analitikus jeleket is használt, például a forgás és annak szöge, vagy a térdhajlítás és annak időzítése ábrázolására.[981]



IV.1.2. kép: Példa a lépéseket és a megtett utat felülnézetből ábrázoló Feuillet-notációra[982]

A harmadik – a táncost pálcika-figuraként ábrázoló, Hutchinson által vizuálisként aposztrofált – tánclejegyzési típus a 19. században vált jellemzővé. Ekkor jöttek létre többek között Arthur Saint-Léon, Friedrich Albert Zorn rendszerei, amelyek kottasor fölé vagy alá helyezett figurákkal és azokat kiegészítő, magyarázó szimbólumokkal rögzítették a mozdulatokat.[983]

980 [sz. n.], *L'art et instruction de bien danser* (Párizs: Michel Tholoze, [1495]), 14v. A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/RCP00001/page/n25/mode/2up (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)

981 Hutchinson, *Choreo-Graphics*, 12., 6–20.

982 Raoul Feuillet, *Choregraphie ou L'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs…* (Paris: a szerző, 1700), 95. A digitalizált forrás elérése: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f109.item.zoom (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)

983 Hutchinson, *Choreo-Graphics,* 28–33., 40–63. Az 1950-es évekből Hutchinson további négy vizuális rendszert ismertet, ezek alkotói Walter Arndt, Walter Paul Misslitz, Letitia Jay, valamint Joan és Rudolf Benesh voltak. Ld. U. o., 34–40.

IV.1.3. kép: Példa Zorn vizuális notációjára[984]

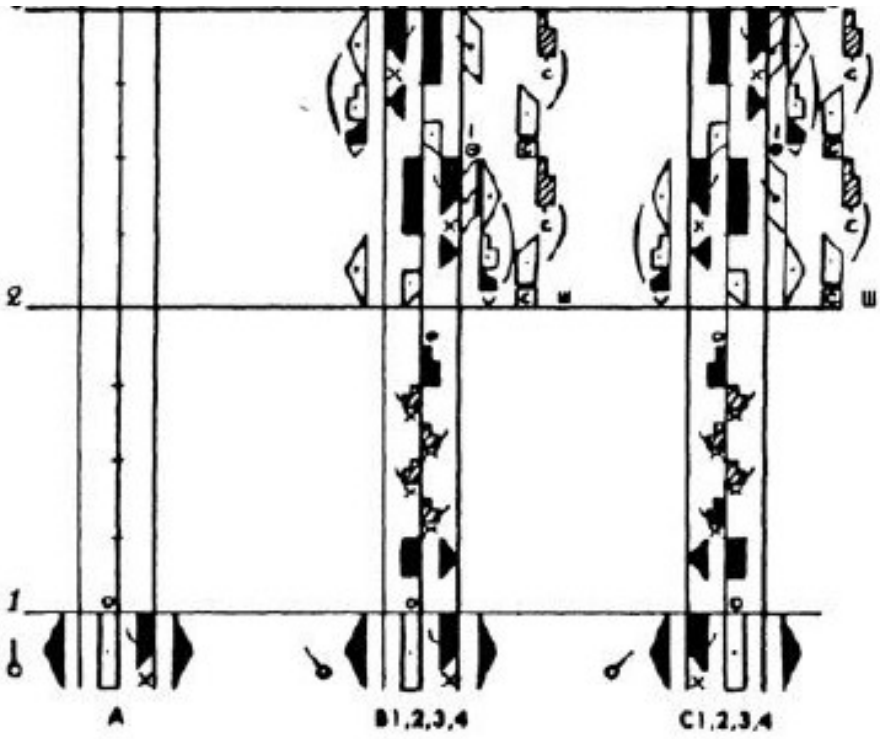
Hutchinson negyedik kategóriájába olyan, a 19. század végén és a 20. század folyamán létrehozott lejegyzési típusok tartoznak, amelyek hangjegyekkel kódolták a test és részei mozgását (Vlagyimir Sztyepanov, Pierre Conté, Alwin Nikolais). Mint Hutchinson is megjegyzi, a nyugati zenei kottaírást olvasók számára a lejegyzés képe – hol öt, hol több vagy kevesebb vonalra helyezett különös szárú „hangjegyeivel" – zavarba ejtő látványt nyújt.[985]

IV.1.4. kép: Példa a hangjegyekhez hasonló jeleket használó Sztyepanov-notációra[986]

Az ötödik és egyben utolsó csoport tagjai olyan táncírások, amelyek kizárólag a táncnotáció céljára létrehozott, absztrakt szimbólumokkal kódolják a mozdulatokat.[987] Ezek a szintén a 19. és 20. század folyamán született rendszerek (E. A. Théleur, Lábán Rudolf, Margaret Morris, Eugene Loring – D. J. Canna, Noa Eshkol – Abraham Wachmann) jellegükből adódóan analitikusak, a mozdulatok

984 Friedrich Albert Zorn, *Grammar of the Art of Dancing* (Boston, Massachusetts: [k. n.], 1905), 269. A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/grammarofartofda00zornrich/mode/2up (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)
985 Hutchinson, *Choreo-Graphics,* 69–95., 96.
986 Vladimir Ivanovich Stepanov, *Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain* (Paris: M. Zouckermann, 1892), 64. A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/mode/2up (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)
987 Hutchinson, *Choreo-Graphics,* 102–154.

összetevőinek – testrész, irány, hajlítás, nyújtás, forgatás, időtartam, energia, stb.[988] – jeleivel és ezek kombinációival fejeznek ki minden egyszerűbb és összetettebb történést.

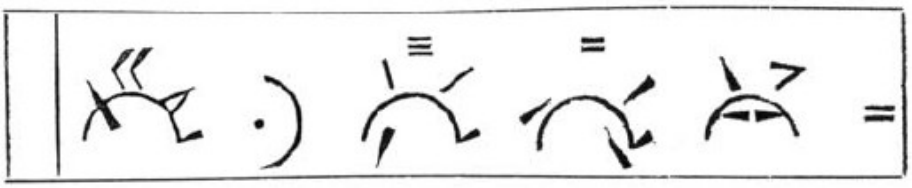


IV.1.5. kép: Példa az absztrakt jeleket használó Lábán-notációra (alulról felfelé olvasandó)[989]

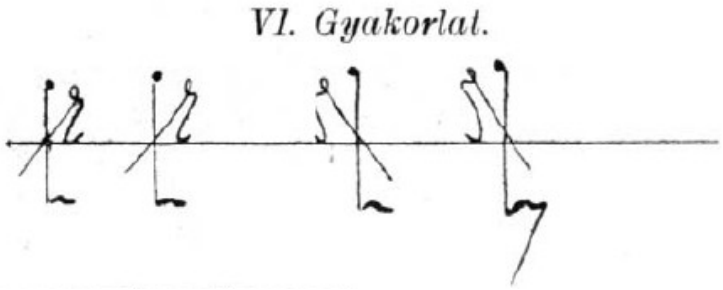
E lejegyzési módok közül Szentpál Olga mozdulatművészeti iskolájában az 1930-as évek végétől Lábán Rudolf notációja volt használatban.[990] A század második felétől a rendszer hazai és nemzetközi fejlesztésének és több évtizedes érésének köszönhetően többek között néptánclejegyzésre is nagyszerűen adaptálható lett.[991] (Ebben a munkában többek között Szentpál Olga lánya, Szentpál Mária is részt vett.)

Fügedi János Lábán-notációval foglalkozó könyvének bevezetője a Magyarországon használatos táncírásokról két további adattal szolgál. A 20. század első feléből Róka P. Pál és Láng Miklós notációs rendszereit említi, melyeknek írásképe a 6. és 7. illusztráción látható.[992]

988 U. o., 155.
989 U. o., 110.
990 A Lábán-notációt úgy tűnik, főleg oktatási célokra használták, mert Szentpál Olga több mint százötven koreográfiájából mindössze hármat írtak le. Egy koreográfia maradt fenn, a „Mária-lányok", Szentpál Mária 1944-es lejegyzésében. Ld. János Fügedi–Lívia Fuchs, „Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s", *Journal of Movement Arts Literacy*, 3/1, [különszám címe:] *Laban Studies: Pedagogy in Theory and Practice* (2016), 8–21.
991 Fügedi János, *Tánc – Jel – Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák* (Budapest: L'Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 26–28.
992 Dienes a következő alfejezetben ismertetett rendszerét Fügedi a könyve megírásakor nem ismerhette, de említi a tényleges lejegyzésre nem, csak illusztrációra alkalmas mozdulatfantomot, amely Dienes 1942-ben keletkezett írásában egy-egy testhelyzet szögállapotait volt hivatott ábrázolni. Lásd: Fügedi, *Tánc – Jel – Írás*, 21. Ld. még Dienes, „A relatív kinetika alapvonalai", 48, 49, 51, valamint a kései rendszertani összefoglalók alapján Dienes Gedeon közreadásában megjelent munkát: Dienes, *Orkesztika – Mozdulatrendszer*, 13, 16, 39–40.; Galafrès Elza *Szent fáklya* c. táncjátékához kialakított, alkalmi tánclejegyzése elsősorban emberalakok rajzait, térrajzokat, nyilakat, szöveges utasításokat tartalmaz. A szép kivitelű, de rekonstrukcióra nem alkalmas „táncpartitúrát" az Operaház Emléktára őrzi.



IV.1.6. kép: Példa Róka Pál írásrendszeréből[993]



IV.1.7. kép: Példa Láng Miklós lejegyzési rendszeréből[994]

Ahhoz, hogy igazán értékelni tudjuk az Orchesztikai Iskolában született korai koreográfiákról fennmaradt forrásokat, és ahhoz, hogy élesebben kirajzolódjon, hogy a kortárs koreográfiákhoz képest ezek a források milyen különleges helyzetet teremtenek, a IV. 1. fejezet hátralévő részében egyes 19–20. századi koreográfusok alkotásainak forrásaival és rekonstrukcióival foglalkozom.

Először azonban – a táncos szakirodalomban és szaksajtóban időként erősen nagyvonalú használata miatt – a rekonstrukció fogalma is tisztázásra szorul. A. William Smith egy 1992-es tánctudományi konferencián három kifejezés használatát javasolta. Smith szerint felújításról (*revival*) beszélünk, ha a koreográfus saját művét (idővel akár több változatban) újra színpadra állítja, rekonstrukciónak (*reconstruction*) nevezzük, ha nem a koreográfus, hanem valaki más, források alapján valósít meg egy koreográfiát, és végül újraalkotásról (*re-creation*) beszélhetünk az olyan előadások esetében, amelyek úgymond a mű esszenciáját akarják megragadni (bármit is jelentsen ez az adott újraalkotók számára), anélkül hogy az eredeti koreográfia technikai, stílusbeli vagy egyéb részleteihez ragaszkodnának, vagy azokat egyáltalán módjukban állna újra megvalósítani.[995]

Ha most leszűkítjük vizsgálódásunkat Smith második kategóriájára, a források alapján készített rekonstrukcióra, felmerül egy további fontos kérdés: milyen kritériumok alapján nevezhetünk egy rekonstrukciót autentikusnak? Ann Hutchinson Guest, aki nem csak elméleti szakértője volt a táncírásoknak, hanem maga is készített rekonstrukciókat,[996] a következőképpen tekintett a koreográfiák autenticitásának kérdésére:

993 U. o., 20.
994 U. o., 20.
995 Selma Jeanne Cohen, „Dance Reconstructed (New Brunswick, New Jersey, 16–17 October 1992)" [konferenciabeszámoló], *Dance Research Journal* 25/2 (Fall 1993), 54–55.
996 Ann Hutchinson Guest, „Is Authenticity to be Had?" in Stephanie Jordan (szerk.), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8-9, 1997* (London: Dance Books, 2000), 65–71, ide: 66–67.

> Valóban autentikus mű az, amelyet maga a koreográfus [táncnotációval] jegyzett le. Ha a koreográfus elhunyt, a legautentikusabb lejegyzés az, amely a koreográfussal együttműködésben készült. Az ilyen notáció alapján készített előadásokat még mindig nevezhetjük „X. koreográfiájának". Amennyiben különböző változatokat emlékezet alapján adnak tovább, vagy vegyítenek egymással, mely ponttól kezdve nem tulajdonítható [a koreográfia] teljesen az eredeti koreográfusnak? Mely ponton válik szerencsésebbé, ha így nevezzük: „X. koreográfiája nyomán"? A műsorlap attribúciójának teljesen világosnak kell lennie. Nyizsinszkij *Jeux*-jét például így kellene feltüntetni: „Millicent Hodson Nyizsinszkij eredeti balettjének fennmaradt forrásaira támaszkodó koreográfiája" – [ez a megoldás] körülményes, de őszinte.[997]

Ebből a rövid idézetből voltaképpen a legtöbb számomra fontos, és ezért itt érintendő kérdés kibontható. Haladjunk megfordított sorrendben.

Millicent Hodson táncos-koreográfus, valamint munkatársa, Kenneth Archer művészettörténész első, Nyizsinszkij 1913-as *Le sacre du printemps* koreográfiájából készített rekonstrukciójukat 1987-ben mutatták be a Joffrey Ballet los angelesi és new yorki előadásain.[998] Ezt a sokat vitatott, mégis nagy érdeklődéssel fogadott (és többek között párizsi és szentpétervári társulatoknak is betanított) produkciót követte 1996-ban az – eredetileg szintén Nyizsinszkij által koreografált – *Jeux* Hutchinson által említett újraalkotása.[999] Az utóbbi előadás felvételének főcíme ellentmondásos, mintha maguk a színpadra állítók sem tudnák eldönteni, hogy újraalkotásról vagy rekonstrukcióról van-e szó: „Koreográfia Vaclav Nyizsinszkij nyomán. Rekonstruált koreográfia © 1996 Millicent Hodson. Díszlet és jelmez Léon Bakst nyomán. Rekonstruált díszlet és jelmez © 1996 Kenneth Archer"[1000]

A baletteknek nem állt rendelkezésre szerzői vagy munkatársi tánclejegyzése, így Hodson zongorakivonatba beírt, a koreográfiára vonatkozó szöveges instrukciók, fényképek, rajzok és kritikai, illetve visszaemlékező szövegek alapján készítette el mindkét előadást.[1001] Az is kiderül, hogy a második darabhoz az elsőnél is kevesebb hiteles adat állt rendelkezésre.[1002] Hodson a *Sacre* rekonstrukciójának munkafolyamatáról két könyvet is publikált, az elsőben saját meghatározása

997 „A truly authentic work is that notated by the choreographer him or herself. When the choreographer is deceased, the most authentic score is that written in collaboration with the choreographer. Revivals from such scores can still be called 'Choreography by X'. When versions are handed down by memory, or pieced together, at what point can they no longer be fully attributed to the initial choreographer? When should the wording become 'Based on the choreography of X?' The programme note must be very clear on the attribution. For example, Nijinsky's Jeux should be listed as 'Choreography by Millicent Hodson based on the existing evidence of Nijinsky's original ballet' - a mouthful, but honest. […]" (Ford. F. J.) Lásd: Hutchinson Guest, „Is Authenticity to be Had?", 66.

998 Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Dance & Music Series No. 8 (Stuyvesant: Pendragon Press, 1996), xx.

999 Hodson és Archer közös, rekonstrukcióknak nevezett produkcióinak és azok betanításainak teljes listája megtalálható saját honlapjukon: https://www.hodson-archer.com/repertoire (Utolsó elérés dátuma: 2026. március 23.)

1000 „Choreography after Vaslav Nijinsky / Reconstructed Choreography © 1996 Millicent Hodson / Designs after Léon Bakst / Reconstructed Designs © 1996 Kenneth Archer" (Ford. F. J.) Lásd Mathew Diamond (rendező) filmfelvételét, [é. n.], [h. n.], https://www.youtube.com/watch?v=EkJcz0nkMjw (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 20.)

1001 A *Jeux* forrásainak ismertetését lásd: Millicent Hodson, *Nijinsky's Bloomsbury Ballet. Reconstruction of Dance and Design for Jeux* (Hillsdale, New York: Pendragon Press).; Rachana Vajjhala, „Mixed Doubles", *19th-Century Music* 41/1 (2017 nyár), 75–92.; Kristof Boucquet, „« Des légères arabesques et des pieds malencontreux »: Debussy, Nijinsky et la chorégraphie de Jeux", *Revue de Musicologie* 102/1 (2016), 61–90.; A *Sacre* forrásairól lásd: Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, xxi–xxiii.; Millicent Hodson – Kenneth Archer, *The Lost Rite. Rediscovery of the 1913 Rite of Spring* (London: KMS Press, 2014), 43–47.

1002 Marcia B. Siegel, „Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance and Design for Jeux by Millicent Hodson", *Dance Research Journal* 42/1 (2010 nyár), 94–96., ide: 95.; John McGinness, „Vaslav Nijinsky's Notes for »Jeux«", *The Musical Quarterly* 88/4 (2005 tél), 556–589, ide: 558. Ez a tanulmány Nyizsinszkij feljegyzéseiről megállapítja, hogy azok nem koreográfiai, hanem szcecnikai instrukciók.

szerint rekonstruált táncpartitúrát (*reconstruction score*) közöl, a másodikban a munkafolyamatot írja le, és példákkal illusztrálja.[1003] Ezek a szövegek nem csak a források erősen hiányos és széthullott, megrongálódott kirakósra emlékeztető jellegét érzékeltetik, hanem azt a valóban imponáló, de inkább kreatív, semmint tudományos munkát is, amellyel a fennmaradt, változóan megbízható és sokszor nagyon erősen interpretáción múló információ-töredékekből Hodson elkészítette koreográfiai rekonstrukcióját.[1004] Úgynevezett „rekonstruált táncpartitúrája" nem teszi lehetővé a balett betanulását, nem véletlenül, hiszen a betanítás és színpadra állítás jogát Hodson és Archer fenntartják saját maguknak.[1005] Ez utóbbi a *Jeux* attribúciójához hasonlóan elmossa a tánctörténet egy remekének rekonstrukció révén közkinccsé tétele és a saját kreatív alkotásuk közti határvonalat.

Hodson és Archer az 1987-es *Sacre* óta számos más, a 20. század első feléből származó balettet újraalkottak, többek között a *Ballets Suédois* repertoárjának darabjait, amelyeket szintén rekonstrukcióknak neveznek.[1006] Ezekkel kapcsolatban azonban hasonló fenntartások merülnek fel: koreográfusuk, Jean Börlin ugyanis a régebbi szakirodalom szerint ugyan használt tánclejegyzést,[1007] de a svéd balett-társulat fennállásának rendkívül intenzív öt éve alatt készült alkotásokat nem jegyezte le.[1008] Erik Mattsson tánctörténész személyes közlése alapján Börlin semmilyen ismert rendszert nem követő koreográfiai feljegyzéseiről nem készült kutatás, de jellegük (szöveges jelenet-leírások és rajzok) alapján valójában nem nevezhetők táncírásnak. Hodson és Archer darabjai így Mattsson szerint nem rekonstrukciók, hanem értelmezések vagy historizáló újraalkotások.[1009]

A nagyrészt megsemmisült 19. századi balettrepertoárral kapcsolatban egy forrásfeltáró esetet szeretnék megemlíteni. Knud Arne Jürgensen a dán balett egyik legjelentősebb alakjának, August Bournonville-nek balettjeit kutatja, s egy különleges forráscsoportra hívja fel a figyelmet. Azok a Bournonville balettek, amelyek a koppenhágai színházban évtizedekig műsoron maradtak, gazdag fényképes dokumentációval bírnak. A 19. század közepe és nagyjából 1930 között készült fényképek a balettek fontos szereplőit örökítik meg a cselekmény lényeges pontjain (némely jeleneteket szinte képregény-szerűen látunk magunk előtt). Jürgensen egyik példáját, a *Brudefærden i Hardanger* (*Hardangeri lakodalom*) című darabot 1853-ban mutatták be, s ennek fennmaradt szöveges cselekménye, valamint Holger Simon Paulli kísérőzenéjének kéthegedűs kísérői másolata. Jürgensen

1003 Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*; Hodson – Archer, *The Lost Rite. Rediscovery of the 1913 Rite of Spring*.

1004 Maga Hodson is megfogalmazza munkája kreatív jellegét (lásd: Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace*, xxvi.), szóhasználata azonban mégis félrevezető, mert inkább tudományos jelleget sejtet.

1005 „Rights for the Recontruction […] Kenneth Archer and Millicent Hodson hold copyright to the reconstructed Rite for the costumes, decor and choreography. They are the sole persons with the right and responsibility for staging the production." Lásd: Hodson – Archer, *The Lost Rite. Rediscovery of the 1913 Rite of Spring*, 6.

1006 Lásd a már hivatkozott listát Hodson és Archer honlapján: https://www.hodson-archer.com/repertoire (Utolsó elérés dátuma: 2026. március 23.)

1007 Häger, *Ballets Suédois*, 23.

1008 Börlin öt év alatt huszonhat balettet és húsz divertissement-t készített, melyeknek a kottái és vizuális anyagai csak részben maradtak fenn. Lásd: Erik Mattsson, „Kontrasternas kompani", in Erik Mattsson (szerk.), *Dansare, konstnärer, älskare. Ballets Suédois 1920–1925* (Stockholm: Arvinius – Orfeus Publishing – Dansmuseet, 2020), 14–28.

1009 Erik Mattssonnak, a stockholmi Dans Museet igazgatóhelyettesének személyes közlése, 2026. január 7.

szerint, ha a koreográfia el is veszett, a balett Bournonville stílusának ismeretében, e források alapján mégis elég behatóan tanulmányozható.[1010]

Bournonville stílusát és *La Sylphide* című, máig repertoáron tartott balettjét a Dán Királyi Balett táncosainak és balettmestereinek generációi örökítették át. Annak ellenére azonban, hogy a koreográfiát autentikus Bournonville-darabként szokás számon tartani,[1011] többen az emlékezet pontatlanságára, a betanulásról betanulásra bekövetkező önkéntelen változásokra (szövegromlásra vagy ha úgy tetszik természetes variációra) és a balett-technika változásának elkerülhetetlen hatására figyelmeztetnek.[1012] (Képzeljük csak el, ha Verdi operáit kotta híján szájhagyomány útján kellene megőrizni, betanulni és előadni.) Ha most visszafelé haladunk a korábbi Hutchinson-idézetben, a következő mondat szökik a szemünkbe: „különböző változatokat emlékezet alapján adnak tovább, vagy vegyítenek egymással". Fernau Hall 1964-es, a Benesh-táncnotációt népszerűsítő írásában Fokin le nem jegyzett *Les Sylphides* koreográfiájának számos változatát említi elrettenő példaként, amelyekben különösen a szólótáncoknak él több változata.[1013]

Az emlékezet révén való megőrzés nehézségére további találó példa Isadora Duncan koreográfiáinak esete. Duncan nem használt táncírást, nem készült róla filmfelvétel (egy pár másodperces töredéktől eltekintve), voltak azonban koreográfiái amelyeket megtanított közvetlen tanítványainak, a vezetéknevét is viselő Anna, Irma, Maria-Theresa, Erica, Lisa és Margot Duncannak.[1014] Hárman közülük (Anna, Irma és Maria-Theresa) 1922–1930 között egymás után az Egyesült Államokban telepedtek le, tanítottak, tovább adták Duncan saját koreográfiáit, valamint Duncan stílusában új koreográfiákat alkottak, turnézó társulatokat alapítottak.[1015] Norma Adler szerint amellett, hogy nagy vonalakban megőrizték Duncan táncainak formai szerkezetét, mesterük elveit követve nem a pontos reprodukcióra, hanem a tánc és az előadó egyéniségének összhangjára törekedtek, ezért a változtatások és improvizatív elemek mindig természetes részét képezték az egyébként határozott jegyekkel bíró stílusnak.[1016] Adler úgy gondolja, hogy ez a rugalmasság szükséges és helyes, az autenticitást pedig a mű szelleméhez való hűség biztosítja.[1017] Erre a hozzáállásra Smith három kategóriája közül az újraalkotás (*re-creation*) meghatározása illik rá legjobban.

Sylvia Gold, Irma Duncan egyik tanítványa több kiadványt megjelentetett, amelyekben eredetileg balett lejegyzésére kialakított Sutton-táncírással közölt Duncan-koreográfiákat (magukat a

1010 Knud Arne Jürgensen, „Bournonville in photographs: Photography as a source in ballet history", *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (1995 ősz), 53–57. A szerző általánosabban a fotódokumentációról szóló könyve: Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Ballets: A Photographic Record, 1844–1934* (London: Dance Books Ltd., 1987).

1011 Halász Tamás, „Változatok feltámasztásra. Nemzetközi példák és tapasztalatok", *Színház* 52/5 (2019. május 1.), 43.

1012 Patricia McAndrew, „Bournonville, August" in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 1. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 503–514, ide: 511–512.; Fernau Hall, „Dance Notation and Choreology" in Roger Copeland – Marshall Cohen (szerk.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1983), 390–399, ide: 391.

1013 Hall, „Dance Notation and Choreology", 391.

1014 Norma Adler, „Reconstructing the Dances of Isadora Duncan in the United States", *The Drama Review* 28/3 (1984), 59–66, ide: 59–60.

1015 U. o., 60.

1016 U. o., 65.

1017 U. o., 65.

lejegyzéseket egy további személy, Alison Kincaid készítette). A Schubert tételeket feldolgozó táncok válogatásának, valamint a Chopin op. 68 No. 2 mazurkájára készült *Oriental* c. koreográfiának címlapjai szerint a darabok Isadora Duncan alkotásai, Hutchinson autenticitással kapcsolatos szempontjait felidézve azonban ezeket a koreográfiákat pontosabb lett volna „Duncan nyomán" meghatározással publikálni.[1018]

Hutchinson „Notating Duncan" című recenziójában örömmel üdvözölte Nadia Chilkovsky Nahumck Lában-notációval készített kiadványát,[1019] melyben eredetinek mondott, valójában több generáción átörökített Duncan-koreográfiák szerepelnek, zeneszerzők szerinti csoportosításban (Brahms, Chopin, Gluck, Schubert, stb.). A Duncan-koreográfiák mellett szerepel Maria-Theresa Duncan „Hommage to Isadora Duncan" című koreográfiája és a közreadó Nahumck egy saját koreográfiája is.[1020]

Betsy Fischer, aki fiatalon Mary Wigman tanítványának, az 1931-ben Amerikába költözött Hanya Holmnak volt növendéke, még egy lépéssel távolabbról közelített a rekonstrukció problémájához. Fischert maga a Holmtól tanult, *Ausdruckstanz*ból származó táncstílus és annak eredete érdekelte, így kezdett Wigman és utódai koreográfiáival foglalkozni.[1021] Többek között Wigman *Hexentanz*ának 1926-os változatát alkotta újra, a darabhoz Ernest Provencher komponált számára új zenét, az elveszett eredeti zene két perces filmtöredéken fennmaradt részletének felhasználásával.[1022] Fischer saját megfogalmazása szerint *Hexentanz*a Wigman eredeti ötletének, a fennmaradt részletnek (ezt a tánc elején valósította meg) és saját azokra adott táncos reakciójának a fúziójából jött létre.[1023]

Végül térjünk rá a Hutchinson-idézet elején jellemzett, általa legautentikusabbnak ítélt, ugyanakkor meglehetősen ritka esetre, mikor a táncmű a koreográfus, vagy közvetlen munkatársa lejegyzésében maradt fenn. Mindkét nemzetközi példám a *Ballets Russes*-höz kötődik, a lejegyzés módja azonban a két koreográfia esetében teljesen eltérő.

Fokin nem voltaképpeni táncírást, hanem fényképek és szöveges instrukciók kombinációját használta saját, közel húsz évvel korábban Pavlova számára készített szólója, *A haldokló hattyú* rögzítésére. A lejegyzést a szerzői jogok védelme motiválta, a rendkívül népszerű darabnak ugyanis 1925-re több romlott változata volt látható az európai színpadokon. Annak ellenére, hogy nem táncírást használt, a rögzítés rendkívül részletgazdag. Fokin ötvenhárom szakaszra bontotta Saint-Saëns zenéjére készített koreográfiáját, és az e szakaszoknak megfelelő pózokat Vera Fokináról, feleségéről készült fényképekkel illusztrálta, valamint alapos instrukciókat adott azok kivitelezésével,

1018 Sylvia Gold (szerk.), *A Selection of Isadora Duncan Dances. The Schubert Selection* (La Jolla, CA: The Center For Sutton Movement Writing, Inc., 1984).; Isadora Duncan, *Orientale* (La Jolla, CA: The Center For Sutton Movement Writing, Inc., 2000).

1019 Nadia Chilkovsky Nahumck, *Isadora Duncan: The Dances* (Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1994).

1020 Ann Hutchinson Guest, „Notating Duncan", *Dance Chronicle* 20/1 (1997), 99–101.

1021 Betsy Fischer, *Creating and Re-Creating Dance: Performing Dances Related to Ausdruckstanz.* Acta Scenica 12. (Helsinki: Thearte Academy, 2002), 13–18, 31.

1022 U. o., 20.

1023 U. o., 57–58, 60.

a táncos által megtett úttal és a táncot kiegészítő vizuális elemekkel (pl. díszlet, világítás) kapcsolatban.[1024]

Hodson újraalkotásai kapcsán eddig két fontos Nyizsinszkij-balett utóéletével is megismerkedtünk, a harmadik, az *Egy faun délutánja* sorsa azonban egészen máshogy alakult. Amellett, hogy a *Faun* több romlott változatban szájhagyomány útján is fennmaradt, Nyizsinszkij maga készített balettjéről koreográfiai lejegyzést, amelyet Hutchinson és Claudia Jeschke sikeresen megfejtettek és átírtak Lábán-notációra.[1025] Az 1915-ös eredeti, korántsem triviális lejegyzésű táncpartitúrát Nyizsinszkij özvegye helyezte el a British Library-ben.[1026] Nyizsinszkij a táncnotációk között már említett, zenei vonalrendszerhez és hangjegyekhez hasonló jeleket használó Sztepanov notációból indult ki, amelyet még a szentpétervári balettiskolában sajátított el, de lévén, hogy a *Faun* koreográfiája nem a klasszikus balett mozdulatkincsére, hanem Nyizsinszkij egyéni mozdulat-invenciójára épült, Nyizsinszkijnek a notációt is ki kellett bővítenie, amelyhez nem fűzött az utókort segítendő magyarázatot.[1027] 1917–1918 között ráadásul tovább dolgozott notációján, ami tovább nehezítette az 1915-ös *Faun*-lejegyzés értelmezését. Hutchinson és Jeschke először külön tettek sikertelen kísérletet a notáció megfejtésére, majd értesülve egymásról 1987-ben összefogtak. Az első áttörést két párizsi lejegyzéstöredék segítségével érték el: az egyikben Nyizsinszkij egy dombormű természetes testtartásban (nem balett-tartásban) álló alakjainak pózait rögzítette, a másik Cecchetti olasz balettmester a gyakorlatban máig fennmaradt klasszikus gyakorlatainak lejegyzése volt. Ezekből vissza lehetett következtetni Nyizsinszkij szimbólumainak jelentésére. A rekonstrukció elkészítését segítette egy 1931-ben készült némafilm (az egykori *Ballets Russes* tag, Marie Rambert társulatával), valamint fényképek, Nyizsinszkij kotta-bejegyzései, és szöveges visszaemlékezések is.[1028]

A *Faun* Lábán-rendszerű átírását azután a gyakorlatban is kipróbálták (Waterloo University, Canada; Julliard Dance Ensemble), a táncosok pedig kérdéseikkel, megfigyeléseikkel visszajelzést adtak a notációról, amelyet Hutchinson és Jeschke tovább tökéletesítettek.[1029] Céljuk ugyanis az volt, hogy a megjelentetett kötet – amelyben Nyizsinszkij notációjának ismertetése, a balett szöveges leírása, a Lábán-notáció rövid ismertetése, és egyéb praktikus instrukciók mellett a teljes táncpartitúrát közreadták[1030] – minden, a notációt ismerő táncos számára hozzáférhetővé és betanulhatóvá tegye Nyizsinszkij balettjének elérhető legautentikusabb formáját.[1031]

1024Mary Wardle, „Dancing Symbols. Movement Notation as a Form of Translation" in Helen Julia Minors (szerk.), *Music, Dance and Translation* (London, New York, etc.: Bloomsbury Academic, 2023), 163–195, ide 165.; Halász, „Változatok feltámasztásra. Nemzetközi példák és tapasztalatok", 44.

1025Ann Hutchinson Guest (szerk.), *Nijinsky's Faune Restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Aprè-midi d'un Faune and his Dance Notation System. Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke* (Language of Dance Series No. 3) (Australia, Canada, etc.: Gordon and Breach Publishers, 1991), ide: xi.

1026U. o., xi.

1027U. o., 7.

1028U. o., 7–8.

1029U. o., xiii.

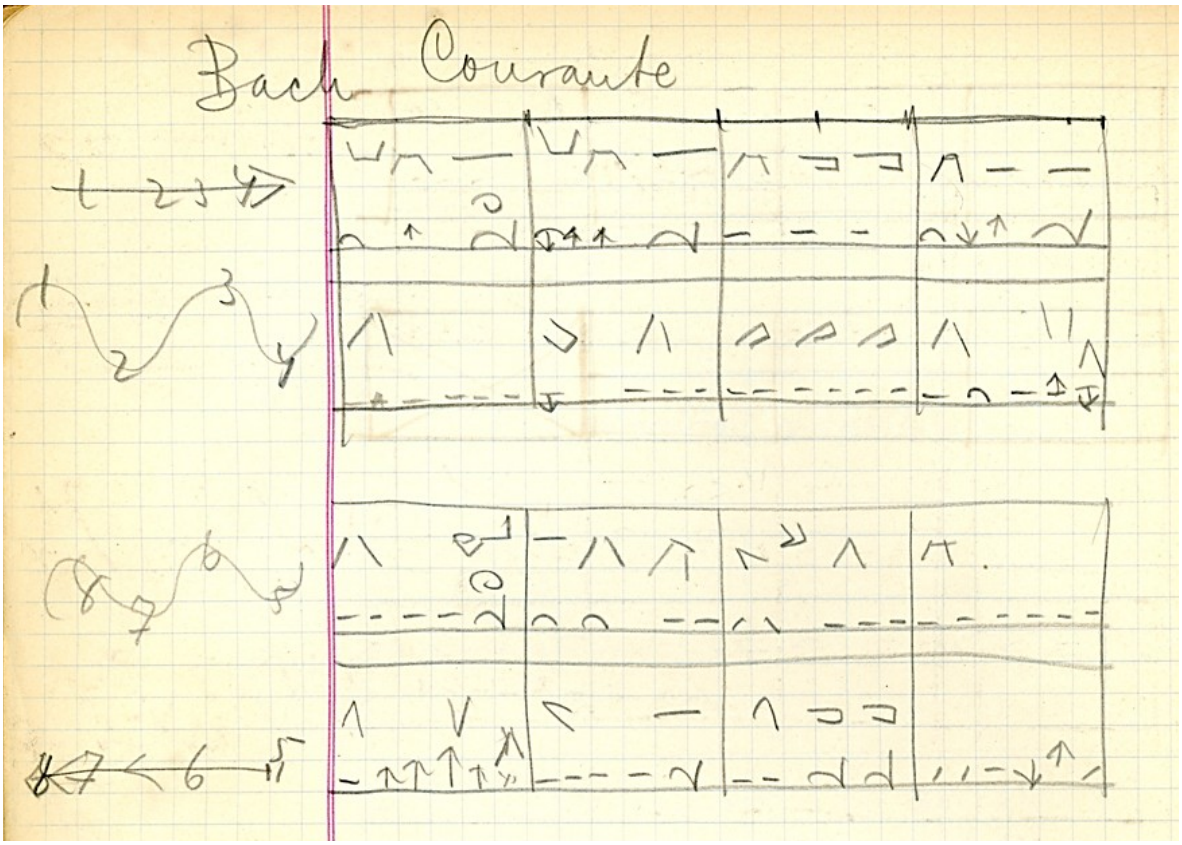
1030U. o., 71–139.

1031U. o., xii–xiii, 11.

A fenti példák, úgy gondolom, nemcsak a koreográfiai rekonstrukció kérdésének problematikus voltát, hanem a múltbéli táncelőadások koreomuzikológiai elemzése kiindulópontjának – a források feltárásának, értelmezésének és értékelésének – összetettségét is jól érzékeltetik.

IV. 2. Orcheográfia: az Orchesztikai Iskola tánclejegyzési rendszere

Mikor az orchesztika és zene kapcsolatával kezdtem foglalkozni, úgy tűnt, mindössze elméleti eszmefuttatásokra, egy-egy koreográfia cselekményvázlatára vagy kottában szereplő, szöveges koreográfiai utalásokra fogok tudni támaszkodni. Azonban az OSZMI Táncarchívumban, Mirkovszky Mária hagyatékában, röviddel ezután pedig a MOHA Mozdulatművészeti Gyűjteményben, Dienes Valéria hagyatékában – eddig ismeretlen – forráscsoportra bukkantam.[1032] Mirkovszky anyagában öt teljes füzetben, valamint különálló lapokon, Dienes hagyatékában pedig két füzetben és további, különálló lapokon zeneművek címei, kézzel előrajzolt, különös jelekkel megtöltött rubrikák és ábrák láthatók.



IV.2.1. kép: Bach: g-moll angol szvit Courante tételére készült orchéma részlete, Dienes Valéria kézírása[1033]

1032 Notációs füzetek, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1–2., valamint notációs füzetek, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. A notációs füzetekben megörökített koreográfiák táblázatos összefoglalását ld. a B. függelékben.

1033 6. notációs füzet, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, dvh-d-00073, [oldalszámozás nélkül] 30v. A füzet sorszámához: mivel a füzeteknek nincs egyéb azonosítója, saját használatra számoztam azokat, ez a számozás szerepel a B. függelékben látható táblázatban is.

Ezek a teljes és töredékes orchémákat, vagyis koreográfiákat rögzítő lejegyzések felbecsülhetetlenül értékes dokumentumok, melyeknek megfejtésével a zene és orchesztika összekapcsolódásának sokkal behatóbb tanulmányozására nyílik mód, mint azt korábban remélhettem. Jelen fejezet a koreográfiákat kódoló írásrendszer rövid ismertetésére tesz kísérletet. A jelek, lejegyzési elvek magyarázata és a legfontosabb jeleket tartalmazó áttekintő táblázat (3. táblázat) a disszertáció utolsó fejezetében szereplő koreomuzikológiai elemzések értelmezését hivatott elősegíteni, előkészíteni.

Dienes Valéria, valamint férje, Dienes Pál, és haladó tanítványai, Mirkovszky, Markos György és feltehetőleg Révész Ilona 1916 körül tánclejegyzés – maguk alkotta szakkifejezéssel orcheográfia – létrehozásába fogtak. A munkába 1920-ban, már Dienes emigrációja alatt Detre Szilárd is bekapcsolódott.[1034]

Dienes egyik 1918-as, növendékeinek tartott előadásáról készített jegyzetében Mirkovszky a következő gyakorlati, az orcheográfia létrehozása mellett szóló érvet említi: „A függetlenítés miatt csinálunk írásrendszert, mert nem lehet kultúrtényező a személyi élethez kötött dolog. Öntudatos alkotás legyen a mozgáskompozíció is."[1035] 1920-ban Dienes emigrációja előtt, művésznövendékeihez címzett intelmeiben pedig az orcheográfia, mint a szerzői jog biztosításának eszköze jelenik meg: „Ha valamely növendék az iskolán kívül fixumért lép fel, akkor fixumának 10%-át köteles a komponistának adni. E célból mindazok akik komponálnak, kötelesen kompozícióikat írásba foglalni."[1036]

Egy kéziratos jegyzetben a tánclejegyzés legalapvetőbb, gyakorlati célját így fogalmazza meg a műhely egyik tagja (valószínűleg Mirkovszky): „Az orcheografia célja az emberi test egészének és részeinek helyzeteit s mozgásait jelrendszerrel ábrázolni avégett[,] hogy abból a helyzetek és mozgások pontosan és kényelmesen rekonstruálhatók legyenek."[1037]

Dienes a következő idézetben valamivel szélesebb perspektívából tekintve a kérdésre azt is leszögezi, hogy nem csak a lejegyzés alapján történő rekonstrukciónak (értő elolvasásnak) és reprodukciónak (eltáncolásnak), hanem már magának az alkotómunkának is előfeltétele a mozdulatok, mozdulatlehetőségek tudományos igényű tanulmányozása és rendszerezése, s ennek elengedhetetlen eszköze a lejegyzés:

> És most rátérek egy technikai szükségességre, mely nélkül életképes, megmaradó orchesztikát nem teremthetünk s ez az orchémák megrögzítésére szolgáló írásrendszer. Ezen a téren azt hiszem, sikerült valami véglegeset alkotnunk. Feljegyezni valamit[,] hacsak nem akarunk minden fejlődésre képtelen jelekkel élni, orchesztikai hieroglifákkal, melyek nem elemzik a leírni valót, csak odarajzolják; feljegyezni valamit úgy, hogy jegyzési módunk előre nem látott esetekre is alkalmazható legyen, csak teoretikus elemzés alapján álló írásrendszerrel lehet. Mozdulat-elmélet nélkül nincs orcheográfia.[1038]

1034 „Azt hiszem nem fogja tolakodásnak venni, ha egy pár orcheografia jel meghatározásánál,– amelyek csak vázlatosan voltak meghatározva – Máriának segítségére voltam a megállapitásoknál." Idézet forrása: Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., OSZK Kézirattár Fond 223, 60-as doboz, 1.

1035 Mirkovszky Mária, „dr. Dienes Valéria előadásai az orchesztika köréből [...] Általában a mozdulatművészetről", kézírásos jegyzet, 1918. április, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 2r.

1036 [Dienes Valéria], „Művésznövendékeimnek", gépirat, [1920], MOHA MGY, dvh-d-00066, 3.

1037 [Mirkovszky], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]", oldalszámozás nélkül, 1r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

A lejegyzés tehát szorosan kapcsolódik a mozdulatok elemzéséhez, vagyis a rendszertan fogalmaihoz, a szükséges fogalmakat ezért a lejegyzéssel összefüggésben szintén röviden ismertetem. Mivel az orcheográfiát, mint látni fogjuk, a gyakorlatban legintenzívebben 1917–1921 között használhatták – és a források alapján úgy tűnik, később sem Dienes, sem tanítványai nem fejlesztették tovább, sőt valószínűleg ritkán használták – későbbi esetleges változásaival nem kell számolnunk.[1039] Fontos megjegyezni azonban, hogy a rendszertan és fogalmai ismertetésekor az elméleti írásoknak értelemszerűen szintén csak korai szeletét vehetem alapul, s nem támaszkodhatom a 20. század második feléből származó, érettebb és több ponton eltérő rendszertani összefoglalókra, amelyek részben Dienes Valéria, részben fia, Dienes Gedeon, részben utóbbi tanítványa, Fenyves Márk közreadásában váltak hozzáférhetővé és – legalábbis a táncelmélettel és tánctörténettel foglalkozók körében – ismertté.[1040] Az orchesztika rendszertanának vázlatos bemutatásakor tehát Dienes első mozdulatművészeti témájú publikációja, az *Iparművészet*ben megjelent „Művészet és testedzés", az imént idézett, Hans Brandenburgnak írt levél és a korai jegyzetek lesznek segítségemre.[1041]

A rendelkezésemre álló forrásokban két adatot találtam arra, hogy Dienesnek tudomása volt más táncírási rendszerekről, mielőtt az orcheográfián műhelye tagjaival dolgozni kezdett. Dienes Pál kézírásával maradt fenn egy tánccal, tánctörténettel kapcsolatos, francia nyelvű szakirodalmi jegyzet. Pierre Beauchamp-mal kapcsolatban említi, hogy létrehozott táncírást.[1042] Hogy magát a rendszert ismerhették-e, sajnos nem derül ki. Ugyanakkor az orcheográfiában használt felülnézeti útvonalrajzok ugyanazt az elgondolást tükrözik, mint Beauchamp és Feuillet notációi.

Sokkal fontosabb adat azonban Dienes egyik visszaemlékezésében Raymond Duncan tánclejegyzésének említése: „[A lejegyzés] ötletét még Duncan adta azokkal az egyszerű időkockákkal, amelyeknek alsó terébe tartoztak az elmozdulásformák (ezeket röviden lépésanyagnak neveztük) és az időkazették felső terébe írtuk a testrajzokat. Ezek a rajzok jelezték azt a vonalhelyzetet, amely az elmozduláselem befejezésének pillanatában a profilsíkra volt rajzolandó. Ha a törzsvonal ebben a pillanatban nem volt függőleges, ezt a karrajz alá és a lépésjel fölé írt törzstartás jele fejezte ki."[1043] Duncan lejegyzési módszerét a szakirodalomban sehol sem említik, így sajnos nem vethető össze Dienes orcheográfiájával. Ahogy azonban az utóbbi ismertetéséből látni fogjuk, Dienes a felső és alsó „kazetták" és a jelek megfelelő elhelyezésének elemeit átvette tőle.

1038 Dienes, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]" in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 214.

1039 Az 1923 utáni időszakból sem Dienes hagyatékában (MOHA MGY, és OSZK Kézirattár Fond 223) sem az OSZMI Táncarchívum Mirkovszky hagyatéki anyagaiban nem lelhetők fel voltaképpeni orcheográfiai lejegyzések, még ha a jegyzetek között előfordulnak is esetenként orcheográfiai jelek. „A mozdulatírás továbbfejlesztését nem folytattuk az orkesztika újrakezdése után […]" lásd Dienes Valéria, „Egészen röviden…", gépirat, [1950 után], OSZK Kézirattár, DVH, Fond 223., 34. doboz, feldolgozatlan anyag, 16.

1040 Dienes Valéria, „A relatív kinetika alapvonalai", *Tánctudományi Tanulmányok* 5. (1965–1966) (Budapest: MTSZ, 1967), 47–75.; Dienes Valéria, „A mozdulatritmika alapvonalai", *Tánctudományi Tanulmányok* 7. (1969–1970) (Budapest: MTSZ, 1970), 91–114.; Dienes Valéria, „A szimbolika főbb problémái", *Táncművészeti Értesítő* [évfolyamszámozás nélkül]/1 (1974), 63–89.; Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 105–190.

1041 [Dienes Valéria – Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei", 14r–63r.

1042 Dienes Pál, „Görög táncfajták" szövegkezdetű kéziratos jegyzet (1919 körül), oldalszámozás nélkül, 6r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

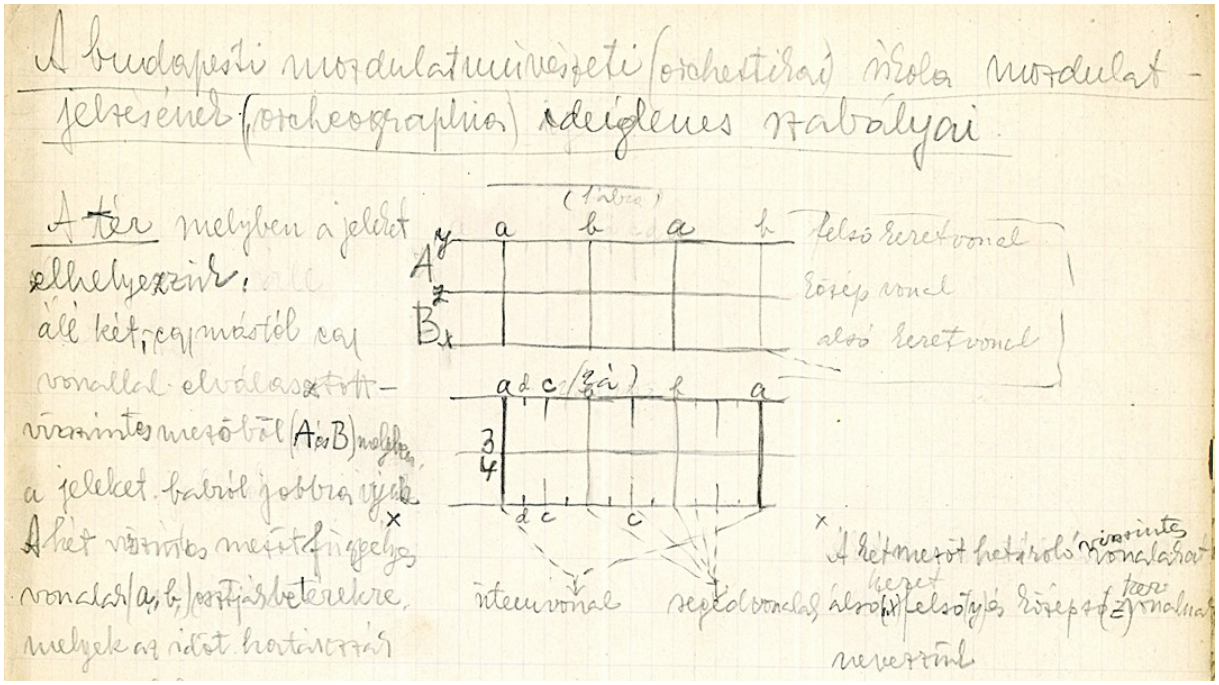
1043[Dienes], „Orkesztika 1912–1918", 50–51.

Az orcheográfia vizualitásában, és részben működésében is hasonlít Arthur Saint-Léon, *Sténochorégraphie* (1832), és Friedrich Albert Zorn, *Grammatik der Tanzkunst* (1887) címmel megjelent lejegyzési rendszereire. Ezek pálcika-figurákkal testhelyzeteket, pózokat ábrázolnak, a pózok összekötéséhez szükséges mozgást pedig szimbólumokkal magyarázzák, részletezik. Az orcheográfia jelei is hasonlóan kategorizálhatók. Első csoportjuk a test részeinek pozícióját sematikusan ábrázolja. Charles Sanders Peirce filozófus háromosztatú szemiotikai rendszerében az ilyen jeleket hasonlóságon alapuló, ikonikus jeleknek nevezi. Másik csoportjuk szimbolikus, ezek a jelek Peirce definíciója szerint megegyezés és használat révén kapcsolódnak a számukra kijelölt jelentéshez.[1044]

A notációs füzetekben használt orcheográfiai jelek magyarázatát a Dienes hagyatékában fennmaradt publikálatlan primer források tartalmazzák. A nyolc forrás adatait a könnyebb áttekinthetőség kedvéért táblázatban foglaltam össze (IV.2.2. táblázat), ahol látható, hogy hat viszonylag pontosan datálható és két, az időben nehezebben elhelyezhető dokumentum áll rendelkezésre. A Dienes házaspár rendszertani összefoglalójának (a 2. táblázat 1. sora) Valéria sajátkezű bejegyzésének köszönhetően – „1919 nyarán eddig jutottam”[1045] – tudjuk legkésőbbi dátumát. Detre Szilárd erről a jegyzetről készült, részleges, szintén kéziratos másolata (2.) feltehetőleg szintén 1919 körül készült. Dienes Pál az orcheográfiával kapcsolatos elméleti elképzeléseit 1919-ben egy füzetben foglalta össze (3.), erről a füzetről készült 1919 körül a valószínűleg Mirkovszky kezétől származó másolat (4.). (A 3. és 4. dokumentum analitikus, de a gyakorlatban alig használt jeleket tartalmaz.) Ezzel szemben az 1920 körül keletkezett, Markos által összegzett szabályok (5.), és a tisztázatnak tűnő, közel azonos című (szintén feltételezhetően) Mirkovszky-írás (6.) kifejezetten a hétköznapi, gyakorlati alkalmazást lehetett hivatott elősegíteni (utóbbi részletét ld. a IV.2.2. képen).

1044 Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893–1913)* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998), II/5.

1045[Dienes Valéria – Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, kéziratos jegyzetfüzet, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, [oldalszámozás nélkül], 63r.



IV.2.2. kép: „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”[1046]

A datálást és funkciót megerősíti az a hirdetmény, amelyet Dienes emigrációjának kezdetén nyomtathattak (ld. 3. kép). A plakát szerint a mesteriskola növendékeiként hirtelen vezetői pozícióba csöppent Mirkovszky és Markos „Mozdulat-kottairás (Orcheographia)” elméleti tárgy oktatására is vállalkoztak. (Az orcheográfia, mint hamarosan látni fogjuk, már az 1917/18-as tanévben bekerült a felsőbb évfolyamok tananyagába.) Tehát a szabályok összefoglalása saját, tanári jegyzetükként szolgálhatott.

1046 [Mirkovszky Mária], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, kéziratos tisztázat, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, [oldalszámozás nélkül] 3r.

IV.2.3. kép: Az orcheográfia, mint elméleti tantárgy az iskola 1920 körül kinyomtatott hirdetményén[1047]

A további két, töredékes dokumentum (7., 8.) datálása nehezebb, ugyanis, mint a Brandenburgnak írt levél idézetében szerepelt, Dienes már 1918-ban késznek tekintette az orcheográfia rendszerét. A legkorábbi lehetséges dátumot még korábbra tolja, hogy a Feministák Egyesületében, 1917. június 11-én tartott orchesztikai bemutató[1048] bevezető előadásához készített jegyzetében Dienes az írásrendszert is említette.[1049] Ezt támasztja alá a legkorábbi, dátummal is ellátott koreográfia, Grieg

1047 OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.
1048 Műsorlap:1917. június 11., MOHA MGY, mmh-p-00002_21.
1049[Dienes Valéria], „Orchesztika. Előadás-terv" (1917), kézirat, DVH-feldolgozni doboz, MOHA MGY, [oldalszámozás nélkül] 2v.

*Morgenstimmun*gjának (op. 46, I., Allegretto pastorale) 1917. október 22-én lejegyzett orchémája.[1050] A 2. táblázat utolsó két sorában szereplő írásokat így már akár 1917-ben is lejegyezhették.[1051]

Ami az orcheográfia alkalmazásának történetét illeti, úgy tűnik, az összes eddig előkerült teljes koreográfiai lejegyzés az 1917 és 1921 közötti időszakból származik. Az orchéma-repertoár ilyen alaposságú feljegyzésére a későbbi időszakból nincs példa.[1052] Az orchesztika tanításának azonban egy darabig még része maradhatott a mozdulat-lejegyzés.

A Orchesztikai Iskola 1917/18-as évkönyvéből kiderül, hogy az orcheográfia a négy éves képzés utolsó két évében volt tananyag,[1053] míg az 1918/19-es tanévben, a Memorandum szerint már mind a négy évfolyamon helyet kapott, heti két órában. Az elsőévesek „Az orcheográfia elemei" tantárgy keretében a következőkkel ismerkedtek: „A mozdulatírás alapproblémái az elmozdulásfajok és alaprajzok írásbeli rögzítése alapján".[1054] A második évfolyamon „A végzett ritmikai gyakorlatok pontos feljegyzése",[1055] a harmadikon „A tanult orchémák pontos leírása",[1056] a negyedik évben, a Mesteriskolában pedig orcheográfiai „partitúra olvasás"[1057] volt a tananyag.

Dienes bécsi emigrációja alatt egy magánnövendékének, Kormos Máriának is megtanította a rendszert, s 1921 májusában levelében azt ígérte Mirkovszkynak, hogy az így rögzített gyakorlatok füzetét lemásolják, hogy azt a budapesti magánnövendékek is használhassák.[1058] Hogy erre valóban sor került-e, arról egyelőre nincs adat.

Feltehetőleg Detre írta azt a – Mirkovszky hagyatékában kéziratos és gépiratos formában is fennmaradt, 1920–1921 körül keletkezett, és az *Amerikai Magyar Népszavá*nak szánt – népszerűsítő cikket, amely lelkesen számol be az Orchesztikai Iskola működéséről. „A vezető tanárnő átad egy papírlapot az egyik művésznövendéknek: ott hevenyében írt le rá egy hosszabb »mozdulatmondatot«; a növendék pedig, az írással a kezében, pontosan mozdulatról mozdulatra letáncolja azt, amit a tanárnő elgondolt és leírt."[1059] – állítja a tudósító.

Egy 1924 után, de 1937 előtt keletkezett könyvterv szerint az orchesztika ismertetésében Dienes teljes fejezetet szánt volna az orcheográfiának, arról azonban nincs adat, hogy a szöveg elkészült volna.[1060] Úgy tűnik, hogy az oktatásból az 1930-as évekre kiszorult az orcheográfia. Egy

1050 1. notációs füzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1., 29r–33v.
1051 Az orcheográfia megszületését Fenyves Márk és Boreczky Ágnes is nagyjából 1917-re teszik az iskola történetével foglalkozó közös tanulmányukban (a lejegyzési rendszert azonban nem ismertetik). Ld. Boreczky – Fenyves, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek", 218.
1052 Vincze Gabriella megállapításának tehát, mely szerint a korai koreográfiákról nagyon keveset lehet tudni, éppen az ellenkezője igaz. Lásd: Vincze, „Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében", 31–33.
1053 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18, tanévi értesitője*, 12–13.
1054 [sz. n.], „Memorandum", oldalszámozás nélkül, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 1r,
1055 U. o., oldalszámozás nélkül,1r.
1056 U. o., 2. (2r).
1057 U. o., 2. (2r).
1058 Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, 1921. május 28., Bécs. MOHA MGY, a-dvh-d-00013_5, 31.
1059 [Detre Szilárd], „A »mozdulat-müvészet« eredeti magyar iskolája", gépirat, 1v, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.1.
1060 [Dienes Valéria], [„Könyv-terv"], [c. 1924–1937] kéziratos jegyzet, oldalszámozás nélkül, 1r, 8r. MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

1930 augusztusából fennmaradt gépirat szerint a teoretikus osztály tantervében a tizennégy elméleti és tizenhárom gyakorlati tárgy között az ocheográfia már nem szerepelt.[1061]

Ezeket az adatokat árnyalja egy egyelőre ismeretlen kéztől származó jegyzetfüzet, amely valamely segéd-tanár óraterveit tartalmazza. Itt a gyakorlatokat ritmuskottával és teljes alakos pálcikafigurákkal rögzítették ugyan, de orcheográfiai jelek is szerepelnek néhol, igaz csak elszigetelten.[1062]

Mirkovszky hagyatékában fellelhető néhány elméleti jegyzet, amelyben orcheográfiai jeleket használt, valamint pár vázlatos lejegyzés is fennmaradt 1927-ből, 1934-ből és az 1930-as évek végéről, ezek azonban csak töredékek, vagy pár ütemes „ritmikai" gyakorlatokat rögzítenek. A legérdekesebb ebből az időszakból, 1932-ből a Szent Erzsébet misztérium – Dienes kompozíciója – pár soros kis lejegyzés-vázlata, amely azonban mindössze nyolc kis színpad-rajzból és pár egyéb jelből áll.[1063] A legkésőbbi orcheográfiai lejegyzés az 1980-as évekből származhat, Mirkovszky reszketeg időskori írásával vázlatosan rögzített pár ütemnyi gyakorlatot, ami azt bizonyítja, hogy mint az írásmód egyik társ-alkotója, hatvan évvel létrehozása után is hasznosnak találta az orcheográfiát.[1064]

Térjünk most vissza az orchesztika első időszakához, azon belül is az írás alapjául szolgáló mozdulat-elmélethez. Az orcheográfia a rendszertan első két fejezetének – „plasztika" és „ritmika" – elemeit tudja rögzíteni, s mivel ezek közül a „ritmika" egyszerűbb és a lejegyzés keretét adja, az ismertetést ez utóbbival kezdem. A kézzel előrajzolt, egymást érő téglalapok sora egy-egy zenei ütemet ábrázol,[1065] a vízszintes, balról jobbra irány mindig azonos az időtengellyel (függetlenül a mozgás térbeli irányától), az olvasás iránya balról jobbra, fentről lefelé tart (ld. a 3. táblázat 1–2. ábráját és magyarázatukat). A zenével való szinkronizálást a rubrikák fölé írt ütemszámok segíthetik, amelyek egyes esetekben a kottába is bekerültek. A nyugati zenei notációhoz hasonlóan az esetleges „többszólamúságot", vagyis több táncos szimultán mozgását egymás alá helyezett, összehúzott téglalap-rendszerrel ábrázolják. A rendszerint négyzetrácsos füzetlapokra felrajzolt téglalapokat az időzítés egyértelműségének elősegítése végett tovább lehet osztani negyedekre vagy nyolcadokra, az eleve adott rácsozat miatt azonban a segédvonalakat nem szükséges berajzolni. A jelek elhelyezkedése a téglalapokban az adott mozdulat vagy póz elkészülésének pillanatát mutatja.[1066] Szükségszerűen

1061[Dienes Valéria], „A teoretikus osztályok növendékeihez"(Budapest, 1930. augusztus), gépirat, oldalszámozás nélkül, 1r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz. További adatok: Dienes Gedeon 1931-32-es tanévből fennmaradt leckekönyvében az orcheográfia szintén nem szerepel. Ld. OSZMI,Dienes Valéria Hagyaték, 66. Fond, Kéziratok, 3. doboz; Peuker Ilona, aki szintén az 1930-as évek elején végezte el az orkesztikai képzést, és a gyakorlati és elméleti tantárgyak között az orcheográfiát nem sorolta fel. Ld. Peuker Ilona, „A Gimnasztika Vonzásában", 1968, kéziratos visszaemlékezés, MOHA MGY, jelzet nélkül, 2. Az interneten is elérhető: www.ilonapeuker.com.br/hungaro/perseguida_hun.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 30.)

1062 [sz. n.], „Tématika napló az 1936-37. tanévben és Zene- és szövegértelmezés naplója az 1937-38. tanévben", MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

1063 [Mirkovszky], kéziratos jegyzetek, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.4.

1064 [Mirkovszky], kéziratos jegyzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.5.4.

1065 Verstáncolás esetén a ritmikát a téglalapok alá írt verslábakkal jelezték (de előfordult az is, hogy a helyükre a szöveget írták le.). Ld. [Mirkovszky], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai", 2. (3v).

1066 [Mirkovszky], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai", 4. (4v).

„minden orchesztikai mondat felütéssel kezdődik”,[1067] vagyis például lendületvétellel az ütem első ütésére – lépés, futás vagy ugrás következtében – földet érő láb előtt. Szünetjel (ld. a 3. táblázat 28. sorát) hiányában a következő póz vagy mozdulat egyből ezután elkezdődik.

A „plasztika”, vagyis a térben megvalósuló pózok elmélete és gyakorlata a Raymond Duncantól származó alapállásból indul ki. Ezt az alapvető fogalmat Dienes 1915-ben így definiálta: „talpon (és nem sarkon) álló párhuzamos lábfejek, lépésben levő lábszárak, derékszöggel a relief-síkba fordított vállak, kiterjesztett karok és ugyane síkban maradó arcél.”[1068] Vagyis a testsúly megoszlik a két láb között, az egyik láb egy lépéssel előrébb van, mint a másik, az ezek által meghatározott menetirányra merőlegesen befordított vállak a lépés irányával egy síkban láthatók, a karok is a menetirány által meghatározott síkban helyezkednek el, a fej a menetirányba néz. Az ilyen egészen pontosan „zárt profil állásnak” nevezett helyzet esetén (Duncan csak ezt nevezete alapállásnak), ha a jobb láb van előrébb, akkor a bal vállnak kell elöl lennie, és fordítva (ld. a 4/a képet). A zárt profil állás orcheográfiai rajza a 3. táblázat 3. sorában látható, melyen a jobb lábat és kart a térd és könyök magasságába rajzolt pont jelöli.

IV.2.4/a kép: Mirkovszky zárt profilalapállásban, megemelt súlyponttal[1069]
IV.2.4/b kép: Mirkovszky nyitott profil állásban, leszállított súlyponttal[1070]

Az alapállás jelentőségét Dienes így fogalmazta meg:

> Ez az a bizonyos egyensúlyi állapot, mely körül az emberi mozgások úgy csoportosulnak, mint az inga mozgás közben felvett helyzetei a nyugalmi helyzet körül: maguktól visszaesnek ebbe az állásba, vagy

1067 [sz. n.], „Írásrendszer”, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, 1 (1r).
1068 Dienes, „Művészet és testedzés”, 227.
1069 U. o., 268.
1070 MOHA MGY, mmh-f-00031.

> túllendülnek rajta, hogy az ellenkező irányból oda újra visszatérjenek. Ez profil-állás, a görög vázákon számtalanszor megismétlődik.[1071]

Emellett létezett nyitott profil (ld. a 4/b képet) és semleges (en face) állás is, előbbi az eredeti síkban úgy jött létre, ha azonos láb és váll volt elöl, az utóbbiban a vállak előre, a lábfejekre merőlegesen néztek (ld. a 3. táblázat 5. ábráját), a haladási irány azonban az oldalirány volt.[1072] Az oldalirányból látott vállat vagy csípőt üres karikával ábrázolták, ezzel fejezték ki a skurcot, vagyis a perspektivikus rövidülést.

A mozdulatok geometriája magától értetődően fontos volt a matematikus Dienes házaspár számára. Pál hét táblázatban, összesen ötszáznegyvenkettő (szimmetrikus és aszimmetrikus) karpozíciót rögzített, amelyeket egyenes karral, derékszöget, hegyesszöget, tompaszöget bezáró al- és felkarral, stb. és ezek kombinációival kellett megvalósítani (ld. az 5. és 6. képet, valamint a 3. táblázat 6. sorában látható ábrákat).[1073]

> A relief-síkban álló emberalak […] fizikai anyageloszlásánál fogva veszi fel **a szabályos sokszögekbe illeszkedő testtartások**at, melyek […] a biztos, a stabil egyensúlyi állapotot rögzítik az átmenetiekkel szemben. […] minden mozdulat – azaz valamely tagnak átvitele adott pontból egy másik pontba – a legrövidebb úton, vagyis egyenes vonalban történjék. Ennek a szabálynak az az eredménye, hogy a mozdulás minden pillanatában szép rajzot látunk.[1074] [Kiemelés: F. J.]

IV.2.5. kép: Mirkovszky szimmetrikus, hegyesszögű, és Markos aszimmetrikus, derékszögű és nyújtott karpozícióban[1075]

E pózok pillanatfelvétel-szerű sorozatait zenei analógiával karskáláknak hívták, mivel a mozdulat folyamatos „glissandójából" a pózok úgyszólván egy-egy skálafokot merevítenek ki. Több különböző karrajz több táncos általi szimultán megvalósítását akkordoknak is nevezték (ld. a 6. képet).[1076]

1071 Dienes, „Művészet és testedzés", 227.
1072 Ezt Dienes csak itt magyarázza el: Dienes, „A mozdulatról", 147.
1073[Dienes Valéria – Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei", 6–35. (15v–30r).
1074 Dienes, „Művészet és testedzés", 228.
1075 MOHA MGY, mmh-f-00012.
1076[Dienes Valéria],„Rendszerösszefoglalás", „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei"-t is tartalmazó fekete noteszben ([1918–]1919 augusztus), oldalszámozás nélkül, 71r, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

IV.2.6. kép: Háromféle derékszögű karpozícióból álló „akkord”[1077]

A lábak geometrikus pozícióit nem rögzítették a karokéhoz hasonló összefoglaló táblázatokban, részben talán azért, mert fontosabb szerepük jutott a térben való vízszintes és függőleges elmozdulás (járás, futás, ugrás, stb.) megvalósításában. Magukban az orchémákban azonban szükség esetén szerepelt a lábak rajza is.

A test sematikus rajzát a lejegyzés keretét adó téglalapokban mindig kettéosztották. A téglalap felső felébe írták a fej, vállak, karok, felsőtest (mindig csak aktuálisan szükséges) rajzait, jeleit, az alsó felébe pedig a lábrajzot, valamint a forgás és a horizontális elmozdulások analitikus jelei.

A horizontális elmozdulások fő fajtáit – 1. lépés, 2. ugrás (két lábról két lábra) vagy szökkenés (egyik lábról a másik lábra) és 3. futás – a súlypont által megtett utat ábrázoló jelekkel jegyezték le.[1078] (E jelek kombinációira ad példát a 3. táblázat 14. ábrája) A 3. táblázat 11–13. sorában az elmozdulásformák előre- és hátrafelé iránya is látható, arra azonban egyelőre nem találtam adatot, hogy jelezték-e valahogy az oldalirányú lépést, vagy az adott kontextusból derült-e ki, ezért nem volt szükség külön jelre. (Az is előfordulhat, hogy mivel – szemben például Lábán rendszerével – az orcheográfia nem csiszolódhatott több évtizedig, itt egyszerűen kisebb hiányosságról, következetlenségről van szó.) Az egyes testrészek – fej, váll, karok, törzs, lábak – horizontális elmozdulását, valamint behajlításuk és kinyújtásuk tényét és mértékét rajzosan érzékeltették.

Hutchinson korábban hivatkozott, táncírásokat ismertető könyvében a különböző elveken alapuló lejegyzési rendszereket több meghatározó fontosságú szempont szerint hasonlítja össze. Ezek közül eddig az írás típusát, az időt, az olvasási irányt, a test és részeinek ábrázolását, a horizontális mozgás irányának és a hajlításnak a jelzését érintettem. A súlypont változását (például lábujjra emelkedés, láb behajlítása révén, ld. 4/a–b képek) az orcheográfiában az elmozdulásformákhoz kapcsolt jelekkel,[1079] más forrás szerint lefelé és felfelé mutató kis nyilakkal és azokat feloldó jelekkel

1077 MOHA MGY, mmh-f-a1-01.
1078 [sz. n.], „Írásrendszer”, 2 (2r).
1079[Dienes Valéria–Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49 (36r).

ábrázolták[1080] (ld. a 3. táblázat 15–19. ábráját). A testrészek magasságának jelzése, mint láttuk, kar- és lábrajzokkal történt, az egyik rajzból a másikba való átmenetből önként következett, hogy az adott testrészt, a legrövidebb úton fel vagy le kell-e szállítani, valamint, hogy milyen mértékben (ld. például a 3. táblázat 10. ábráját). Ha a láb letevését vagy felemelését külön is jelezni akarták, a 3. táblázat 20. ábráján látható kiegészítő jelekkel éltek.

Az utolsó fontos szempont Hutchinsonnál a rotáció kérdése, ez megint lehet egyes testrészek többé-kevésbé izolált elforgatása vagy az egész test fordulata saját függőleges tengelye körül. Az orcheográfiában az egyes testrészek rotációjának iránya és mértéke bizonyos fokig megint csak a rajzokból olvasható ki, de a lejegyzés ebben a tekintetben szintén némileg hiányosnak tűnik. A teljes test rotációjának két fajtája Dienes rendszerében a perdülés – amely a talajtól elszakadva, a levegőben történik – és a fordulás – ilyenkor a lábak a talajjal végig megtartják a kapcsolatot. Mindkettőt csigavonal jelzi, ennek hossza a fordulat fokától – negyed, fél, háromnegyed, teljes fordulat – függ (ld. a 3. táblázat 21–23. ábráit). Az irány rögzítésének szabálya csak egy forrásban szerepel egyértelműen: „A vízszintes vonalka a sarok lábfej vonal, a csigavonal pedig a sarok mozgását szemlélteti”[1081] – vagyis mintegy a sarok rajzolja meg a csigavonalat. A többi forrásban szereplő ábrák és rajzok az idézett definíció alapján nem következetesek, kérdés azonban, hogy hibáról, vagy a konvenció megváltozásáról van-e szó.

Az eddig tárgyalt jelekhez további, ritkábban használt (l. 3. táblázat, 24., 25. ábra), vagy a gyakorlatban egyáltalán nem előforduló (analitikus) jelek társulnak (ld. 26. ábra).

A gépiratos töredék említ „előadás-jelek”-et is, melyek részben a zenei artikulációs és tempójelzésekkel analógok. „Minden mozdulatsor legato értendő, ellenkező esetben staccato, marcato stb. jelekkel élünk. […] A tempót a címben s az időegységnek megfelelő egységnyi rekesz szélességével jelezzük.”[1082]

Az orcheogramok lejegyzésének idején, 1917–1921 között a rendszertanban még nem szerepelt önállóan a dinamika vagyis erőtan (az egy-egy mozdulatba befektetett energiának és az energia elosztásának elmélete). Mindössze néhány fogalom utal rá, hogy elkezdtek foglalkozni a kérdéssel. Az egyes testrészek, például egy kar esetében könnyen elképzelhető az „ejtés” (emberi erőbefektetés nélkül, a gravitáció következtében történő mozdulat), a „dobás” (a mozdulat elején befektetett ún. „kezdőerővel”), és „tovavitel” (amely „folytonos erővel”, vagyis egyenletesen adagolt energiával valósítható meg).[1083] E fogalmak, a gyakorlatban alig használt, analitikus jeleit ld. a 3. táblázat 26. ábráján. (A gépiratos jegyzet szerint a dinamikai sajátosságok kifejezhetők zenéből kölcsönzött dinamikai jelekkel, de ezekre a gyakorlatban nem találni példát.)[1084]

1080[Mirkovszky], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, 12 (8r).
1081 [Mirkovszky], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]”, oldalszámozás nélkül, 11r.
1082[sz. n.], „Írásrendszer”, 2 (2r).
1083 U. o., 2 (2r).
1084 U. o., 2 (2r).

Az ismétlőjel a zenei ismétlőjellel azonos, még ha pontos működését a források nem is magyarázzák. A szünet – vagyis mozdulatlanság – kezdetét üres, végét satírozott karikával jelezték, amit hosszabb szünet esetében minden ütemben újra ki kellett tenni.[1085]

Végül meg kell említeni a 3. táblázat utolsó sorában szemléltetett – rendkívül hasznos – útvonalrajzokat is, amelyek többnyire a lejegyzés keretét adó téglalapokon kívül, a lap szélén vagy alján, esetenként a kottában szerepeltek, és a táncos(ok) által megtett útvonalat felülnézetből rajzolták meg (akárcsak, mint láttuk a 18. században használatos Beauchamp és Feuillet-notációban).

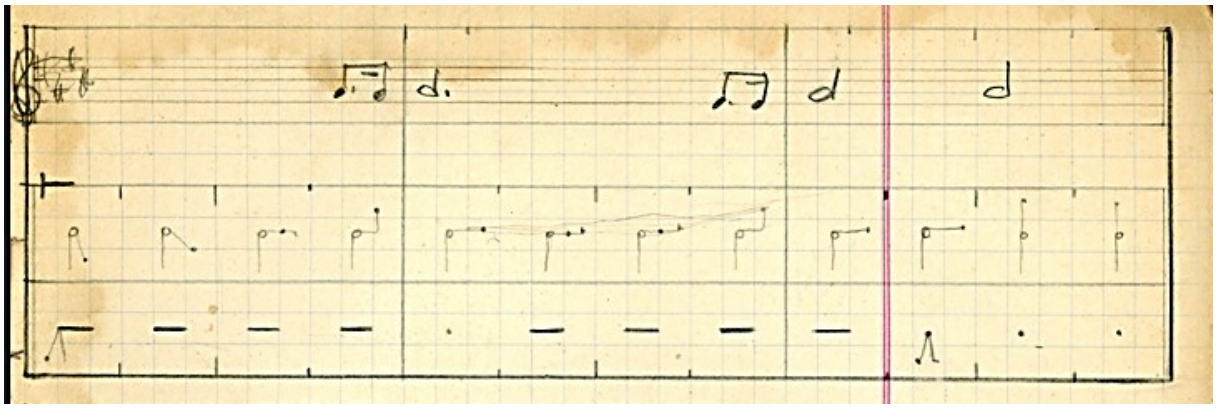
Az orcheográfia fontosabb jeleinek és szabályainak ismeretében felmerülhet a kérdés, mekkora pontossággal rekonstruálhatók és elemezhetők vajon Dienes és tanítványai koreográfiái. Ez, első megfontolásra legalábbis úgy tűnik, a következő tényezőkön múlhat: a) fennmaradt-e az orchéma teljes lejegyzése, b) segíti-e az értelmezést egyéb forrás, például kotta és abban található bejegyzések, vagy cselekmény, c) mennyire részletes a lejegyzés?

A legutóbbi kérdés azonban problematikusabb, mint elsőre gondolhatnánk. Hutchinson már könyve előszavában felhívja erre a fontos szempontra a figyelmet: az egyes táncírások jellege és részletessége a felhasználók – a lejegyző (sokszor a koreográfus) és olvasó (a táncos vagy betanító) – igényei szerint erősen változó lehet.[1086] Ha a tánc stílusa minden résztvevő számára ismert, állandósult elemekből építkezik, a lejegyzés jóval vázlatosabb lehet, mint ha ismeretlen mozdulatok pontos rögzítése a cél. Utóbbi esetben a lejegyzés és olvasás csak alapos mozdulatelemzés révén lehetséges. Habár Dienes és műhelye, mint láttuk, a mozdulatok elemzésén és osztályozásán keresztül közelített a táncírás megalkotásához, és a mozdulatok különböző fizikai tényezőit (pl. a súlypont helyzetének változásait, az erő beosztását egy adott mozdulat alatt) is ellátta analitikus jelekkel, a gyakorlatban a nagyfokú részletesség nem mindig bizonyult praktikusnak.

A Beethoven „Mondschein" szonátája első tételére készült koreográfia lejegyzése az egyetlen, amely fölött szerepel kotta is (ld. a 7. képet), s ez a legrészletesebb fennmaradt orchéma, ami ugyanakkor – érthető módon – az elsőtől az utolsó ütemekig fokozatosan egyre nagyvonalúbbá válik.

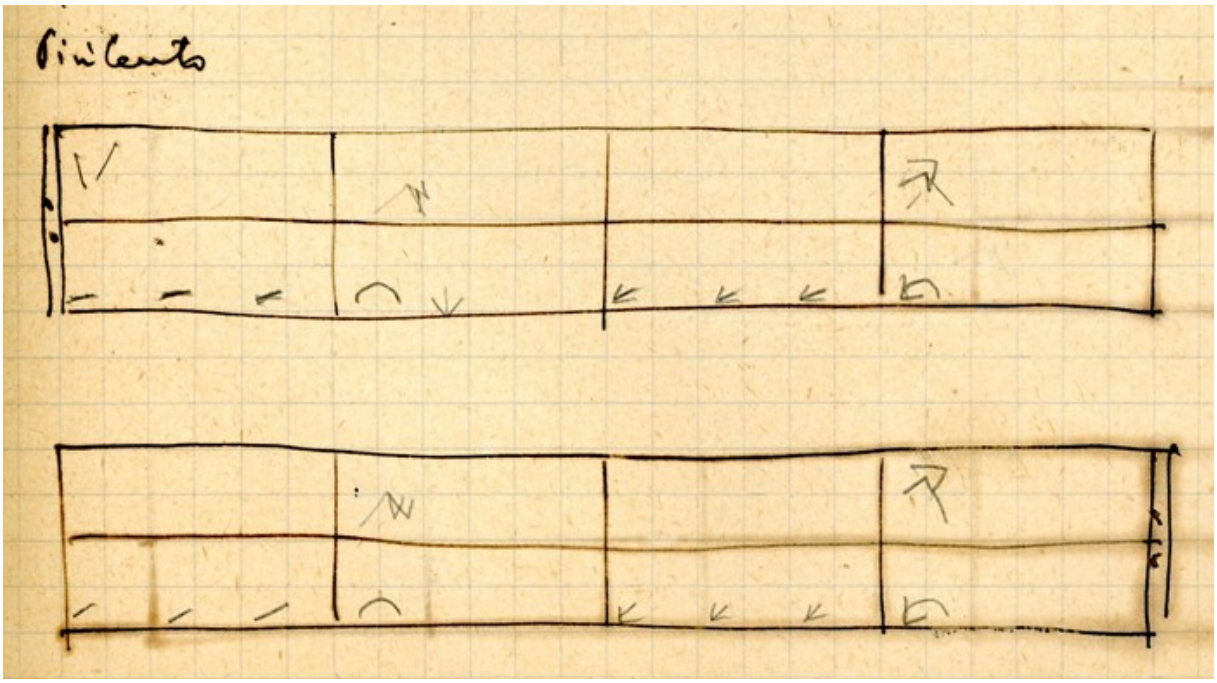
6. (12v)„1). b). I.)" feliratú oldal, (14r), MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

szolgál, ha az időzítésnek, dinamikának, kifejezésnek, egyéb finom árnyalatoknak és ezek lejegyzésének és értelmezésének nehézségeire gondolunk.



IV.2.7. kép: A Beethoven „Mondschein” szonáta (op. 27, No. 2) első tételére készült orchéma kezdő ütemei[1087]

A 8. képen látható másik, Schumann *Papillons* zongora-ciklusának 10. tételére készült koreográfia részlete jó példa a vázlatos, gyorsírás-szerű lejegyzésekre.



IV.2.8. kép: Schumann: *Papillons* (op. 2), 10. tételére készült orchéma részlete[1088]

Az orcheográfiával rögzített orchéma maradéktalan megfejtése a mozdulatrendszerben és a stílusban való alapos jártasságot kívánna. Ha táncelméleti, és -történeti tudással rendelkező táncosok vállalkoznának is a régi stílus felélesztésére, az orchesztika korai stílusa a maga teljességében valószínűleg ma már nem volna rekonstruálható és reprodukálható.

Az alábbi táblázatban (1. táblázat) Cecilia Olsson táncelméleti írásának szempontjaihoz visszatérve az alkotóelemek rögzíthetőségét és annak módját tekintem át, hozzátéve, hogy a lista ebben a formában csak a jelen disszertáció témáját képző repertoárra és annak forrásaira érvényes.

1087 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, DVH-d-00073, 2r.
1088 6. notációs füzet, oldalszámozás nélkül, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, DVH-d-00073, 27r.

Előre meg kell említenem azt a fontos körülményt is, hogy az Orchesztikai Iskola koreográfiáiról filmfelvétel sajnos nem áll rendelkezésre, s ez természetesen jelentősen befolyásolja, mely elemek mennyiben rekonstruálhatók.[1089]

A táncmű összetevői	Lehetséges-e rögzíteni?	Milyen források állnak rendelkezésre?
koreográfia (lépés- és egyéb mozdulatkombinációk)	igen	orcheográfiai lejegyzés
test (a táncos fizikuma)	nagyon részlegesen	fénykép a táncosról
gesztus (a balettben egyezményes jelentéseket hordozó pantomimikus nyelv)	nagyon részlegesen	orcheográfiai lejegyzést kiegészítő szöveges utasítás, fénykép a táncosról
mimika	nagyon részlegesen	orcheográfiai lejegyzést kiegészítő szöveges utasítás, fénykép a táncosról
proxemika (az intim, személyes, társadalmi és nyilvános interakciókra jellemző távolságok megjelenése)	részlegesen	térrajz
térhasználat (a színpadi, a koreográfia által használt és az egyes táncosokat körülvevő, velük elmozduló mozgástér)	nagyrészt	térrajz
idő	nem	–
dinamika (erőbefektetés és az ezáltal létrejövő mozgásminőség)	nagyon részlegesen	orcheográfiai lejegyzést kiegészítő szöveges utasítás
táncos (személyisége és az ebből eredő stílus)	áttételesen és részlegesen	szöveges leírások utalásai a táncosok stílusára, karakterére
színpadi látvány (például díszlet, jelmez, világítás)	igen	fénykép, díszlet- és jelmezterv
zene	igen	kotta

IV.2.1. táblázat: A táncmű összetevőinek rögzíthetősége

A korabeli fényképek közvetítette gesztus és mimika csak nagyon részleges képet adhat az eredeti tánckompozíció ezen összetevőiről. Az egyes művekhez kötődő fényképek ebben az időszakban ritkák és nem az előadás közben, hanem műteremben készültek. Ami az orcheográfiai lejegyzésben előforduló szöveges utasításokat illeti, itt az esetlegesen megemlített gesztus kivitelezésének módjával kapcsolatban a fantáziánkra vagyunk utalva.

1089Detre Szilárd levelében Dienesnek megemlíti, hogy Mirkovszkyról készült egy 25 méteres film, ez azonban sajnos – egyelőre úgy tűnik – nem maradt fenn. Lásd: Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., OSZK Kézirattár, Fond 223, 60-as doboz, 6.

A Dienes és Mirkovszky hagyatékaiban fennmaradt díszlet- és jelmeztervek többsége az 1930-as években készített darabokhoz kötődik, míg a korai kompozíciók vizuális elemeiről alig találni biztos információt.[1090] A fényképek tanúsága szerint a korai időszakban legtöbbször ógörög öltözéket felidéző kithónban és saruban léptek fel. Érdekes volna vizsgálni, vajon a közönség ezekre a szokatlan ruhákra hogyan tekintett: jelmezként, vagyis olyan jelként, ami az esetleges cselekményt az ókori Görögországba helyezi, vagy olyan semleges ruházatként, amely a cselekmény nélküli, elvontabb témájú koreográfiákat egyszerűen kiragadja hétköznapi környezetéből. Jelen dolgozat azonban a fennmaradt koreográfiák vizuális elemeinek rekonstrukciójával és értékelésével nem foglalkozik.

A IV.2.1. táblázat jól érzékelteti, hogy a koreomuzikológiai vizsgálat számára legfontosabb, formainak is nevezhető összetevők – a koreográfia, térhasználat és zene többé-kevésbé hatékony rögzítése révén – rendelkezésre állnak. A térviszonyokat is magába foglaló koreográfiai rekonstrukció, legalábbis a kisebb-nagyobb formai egységek feltérképezésének szintjén mindenképpen megvalósítható. Az előző alfejezetben ismertetett nemzetközi példák többségéhez képest a korai orchesztika kutatójának rendkívül kedvező a helyzete, hiszen a lejegyzéseket a koreográfiák megalkotásával nagyjából egy időben, maguk a koreográfusok (pl. Dienes, Mirkovszky) vagy a velük szorosan együttműködő előadók készítették.[1091] Az orcheográfiai jelekre támaszkodva lehetőség nyílik a zene- és mozdulatkompozíciók formai egységeinek viszonyát, egyes zenei elemek és mozdulatok összefüggéseit megfigyelni. Ezáltal a zene és orchesztika kapcsolatának olyan rétegeibe nyerhetünk betekintést, amelyek másként feltétlenül rejtve maradnának.

1090A legtöbbet Vincze Gabriella a mozdulatművészet művészettörténeti vonatkozásaival foglalkozó disszertációjából tudhatunk meg, de az ő adatai is inkább a későbbi időszakhoz kötődnek. Lásd: Vincze, *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama.*

1091Dienes *Hajnalvárás* című kompozícióját Fenyves Márk és Pálosi István 2001-ben vitték színpadra. Orcheográfiai lejegyzés híján azonban itt nem rekonstrukcióról, hanem újraalkotásról beszélhetünk. Pálosi egy interjúban így fogalmazott: „Én azt gondolom, hogy amennyire lehet, próbáljon meg dokumentumhű lenni az ember, de elsősorban az alkotóhoz és a stílushoz kell hűnek lenni. Nem lehet egy az egyben rekonstruálni a műveket, hiszen a tánc a pillanat művészete […]”. Idézi: Megyeri Léna, „Múzeum helyett újraalkotás. Példák a magyarországi gyakorlatból”, *Színház* 52/5 (2019. május 1.), 40–42, ide: 41.; Pálosi a *Szent Imre misztérium* (1929) felújításának tervéről is mesélt. Erről a darabról a *Hajnalvárás*nál is kevesebb adat maradt fenn, és az újraalkotás egyelőre nem valósult meg. F. J. interjúja Pálosi Istvánnal, 2025. január 16.

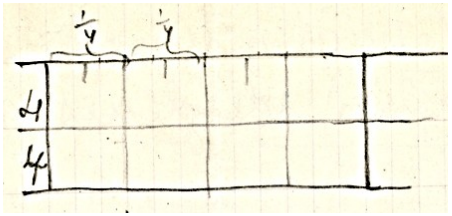
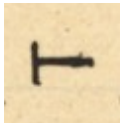
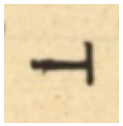
IV.2.2. táblázat: Az orcheográfiai jelek magyarázatát tartalmazó publikálatlan primer források

	A dokumentum címe vagy szövegkezdete, és formai jellemzése	Szerzője és/vagy lejegyzője	Keletkezési ideje	Tartalma	A forrás lelőhelye
1.	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 60 oldalas,[1092] kéziratos notesz-jegyzet jelekkel	Dienes Valéria és Dienes Pál	1919 augusztusa előtt	az orchesztika elemeinek orcheográfiai jelekkel ellátott, de tisztán a rendszertani áttekintést szolgáló ismertetése	MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Dienes Valéria Hagyaték, feldolgozatlan anyag
2.	„I. A súlypont horizontális mozgása […]”, kéziratos jegyzet jelekkel	Detre Szilárd	[1919 körül]	az előző jegyzetanyag orcheográfiai jelekkel ellátott, töredékes másolata	
3.	„Orcheografia. Dienes Pál példánya 1919-ből (Dienes Pál elgondolása)”, 34 oldalas jegyzet jelmagyarázatokkal	Dienes Pál	1919	az orcheográfia célkitűzéseinek, elméleti alapjának, és inkább analitikus, mint gyakorlati jeleinek ismertetése	
4.	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]”, 30 oldalas, töredékes kézirat jelmagyarázatokkal	[Mirkovszky Mária?]	[1919 körül]	az előző dokumentum másolata (az orcheográfia célkitűzéseinek, elméleti alapjának, és inkább analitikus, mint gyakorlati jeleinek ismertetése)	

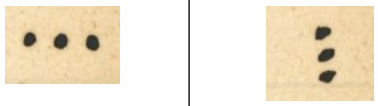
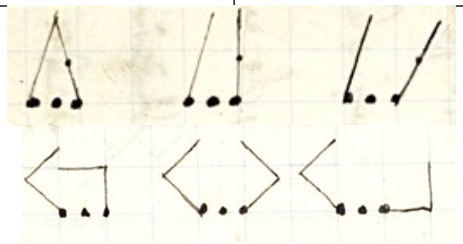
1092 A források terjedelménél a reálisabb kép érdekében csak a szöveget tartalmazó oldalakat vettem számításba.

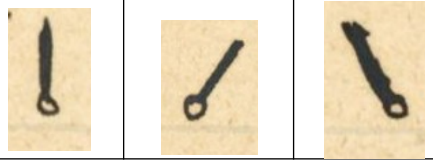
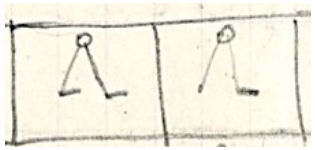
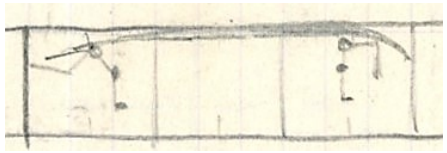
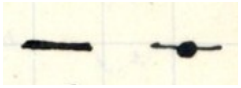
5.	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 9 oldalas kézirat, 20 számozatlan ábrával	Markos György	1920	az orcheográfia gyakorlati szabályainak összefoglalása	(MOHA Mozdulatművészeti Gyűjtemény, Dienes Valéria Hagyaték, feldolgozatlan anyag)
6.	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai” 37 számozott ábrával	Mirkovszky Mária	[1920 körül]	az orcheográfia gyakorlati szabályainak összefoglalása (az előző dokumentummal tartalmában nagyrészt azonos, tisztázatnak tűnik)	
7.	„Írásrendszer”, 3 oldalas, töredékes gépirat jelmagyarázatokkal	[?]	[1917–1921]	az írásrendszer jeleinek kategorizálása, töredékes ismertetése	
8.	„Rajzok: az emberi test sematikus ábrázolásai […]”, 4 oldalas, töredékes kézirat 5 számozatlan ábrával	[Mirkovszky Mária?]	[1917–1921]	az orcheográfiában használt rajzok és jelek vázlatos ismertetése	

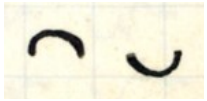
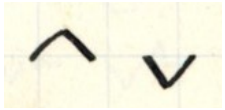
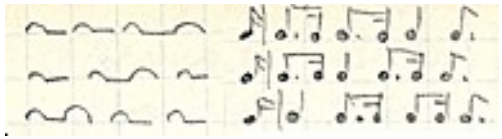
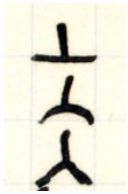
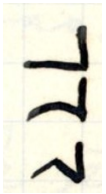
IV.2.3. táblázat: A fontosabb orcheográfiai jelek áttekintése

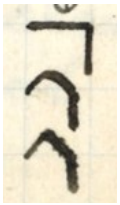
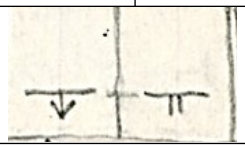
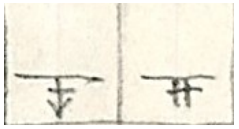
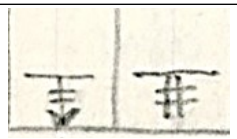
	A jel	Jelentése	Jellege	Forrása
1.		orchéma lejegyzésére szolgáló vonalrendszer egy 4/4-es üteme (szükség esetén kiteendő segédvonalakkal) ○ a vízszintes balról jobbra irány mindig azonos az időtengellyel ○ a zenével való összhangot az ütemek fölé írt számozás biztosíthatja ○ felső fél: a fej, felsőtest, karok mozdulatainak rajzai és jelei ○ alsó fél: lábrajz, rotáció, elmozdulások (lépés, ugrás, futás)	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 2 (3v)
2.	a)  b)[1093] 	iránykulcsok a) „normál” irány: a nézőtér jobbra esik, ha a táncos a közönség felé néz, jobb oldalát látjuk b) a táncos 180°-os fordulatot tett, a színpad szélének háttal áll, a lejegyzés azonban balról jobbra folytatódik	szimbolikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]”, oldalszámozás nélkül, 3r
3.		a test sematikus ábrázolása a Duncan-Dienes profilrendszer szerinti zárt állásban ○ ha a fej pozíciója nincs feltüntetve, a haladás irányába néz (itt jobbra) ○ a jobb kart és jobb lábat könyöknél és térdnél elhelyezett pont jelzi	ikonikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 5 (15r)

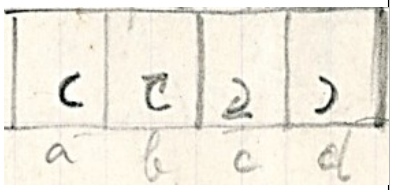
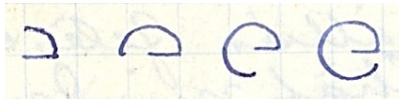
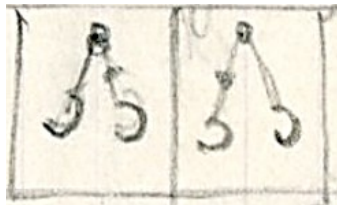
1093 A 2. a) ábra tükrözve. A forrásokban nem találtam megfelelő példát.

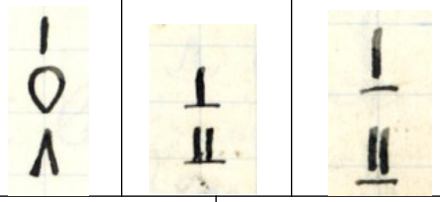
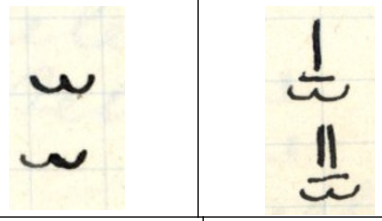
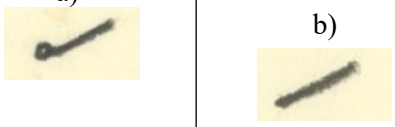
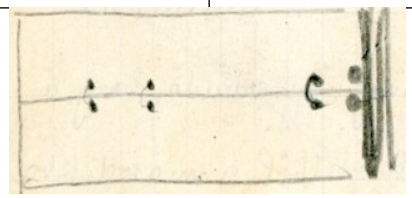
4.	1. a) 1. b) 1. c) 2.	1. a fej egyenes, előre és hátra döntött helyzetben, a) haladási irányban, b) oldalra és c) hátra tekintve 2. a fej egyszerűsített, a váll és nyak pontjaihoz kapcsolt ábrázolása előre, oldalra és hátra tekintő helyzetben	ikonikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 39 (32r)
5.		a) a váll profil alapállásban (a színpad pereme jobbra van) b) a váll en face vagy semleges állásban (a színpad pereme jobbra van)	szimbolikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]”, oldalszámozás nélkül, 12r
6.		példák karskála fokaira egyenes és derékszöget bezáró könyökkel ○ a kettő kombinációi, valamint a tompa- és hegyesszögű karskálák összes fokozata lehetséges	ikonikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 6 (15v), 15 (20r)
7.		példa a kézfej ábrázolására ○ az ív homorú oldala a tenyér	ikonikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 37 (31r)

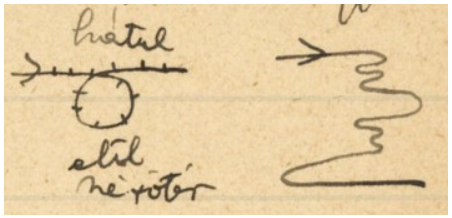
8.	a) b) c) 	a) a törzs egyenes b) előre döntött és c) hátra döntött helyzetben, a karika a csípőt skurcban (perspektivikus rövidülés), oldalirányból jelzi	ikonikus (hátvonal) és szimbolikus (karika)	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]”, oldalszámozás nélkül, 12r
9.		csípő (skurcban, vagyis perspektivikus rövidüléssel, oldalirányból) és lábak rajza ○ a súlyt viselő lábfejet vízszintes vonal jelzi	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (karika)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 6 (5v)
10.		példa lábrajz használatára ○ az első helyzetből a másodikba 2 ütés alatt kell megérkezni ○ a jobb lábat pont, a súlyt viselő lábfejet vízszintes vonal jelzi ○ a legato ív folyamatos átmenetet jelez (de ha nincs kitéve, akkor is alapértelmezett)	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (karika és legato ív)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 7 (6r)
11.		az 1. alapvető elmozdulás: lépés előre és hátra ○ a test súlypontja egy síkban marad	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r

12.		a 2. alapvető elmozdulás: ugrás előre és hátra ○ a súlypont a helyéről kitér és oda visszatér	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r
13.		a 3. alapvető elmozdulás: futás előre és hátra ○ a súlypont a helyéről kitér és oda visszatér	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 43r
14.		3 egy lendülettel végzendő szökkenés (egyik lábról a másikra érkező ugrás) és a hozzájuk tartozó ritmuskották ○ mindig felütéssel kezdődnek, mivel ütemsúlyon a testsúly földet érésének pillanata szerepel	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 58r
15.	a) b) 	a) emelt és b) magas súlypont járás, ugrás, futás közben	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49 (36r)
16.	a) b) 	a) emelt és b) magas súlypont járás, ugrás, futás végén (után)	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49 (36r)

17.	a)	b)	a) leeresztett és b) alacsony súlypont járás, ugrás és futás közben	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49 (36r)
18.	a)	b) 	a) leeresztett és b) alacsony súlypont járás, ugrás, futás végén (után)	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 49 (36r)
19.	a)  b)  c) 		az elmozdulás jellegétől független súlypontleszállítás és feloldása a) enyhe térdhajlítás és feloldása b) mélyebb térdhajlítás és feloldása c) legmélyebb térdhajlítás és feloldása (ha egy láb van elöl: féltérd helyzet, de a térd nem éri a talajt, ha a lábak párhuzamosak, mély guggolás)	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 11 (8r)

20.		a láb pozíciójának külön jelei a) láb letevése elöl b) láb felemelése elöl c) láb letevése hátul d) láb felemelése hátul	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 10 (7v)
21.		egy vagy több alapvető elmozdulás (lépés, ugrás, futás) közben kivitelezett 90°, 180°, 270° és 360°-os rotáció o egy, a talajt érintő súlylábbal vagy a levegőbe dobva a testet	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 62v
22.		példa 360°-os rotációra, 3 lépés alatt, a rotáció jele a világos időzítés végett az összekapcsolt elmozdulásjelek fölött szerepel	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 12 (8v)
23.		két súlylábon végzett rotáció (fordulás) o mindkét talp végig a talajon marad, ezért csak félfordulat lehetséges o irányát az elülső láb szabja meg	ikonikus (lábrajz) és szimbolikus (fordulatjel és csípő karika)	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai”, tisztázat, 12 (8v)

24.	a) b) c) 	a) helyben járás, ugrás és futás b) térdelés egy és két térden c) guggolás (magyarázat: a térd felemelkedik, a súly a lábfejen van)	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, 51 (37r), 57 (40r)
25.	a) b) 	a) „két- és egytámasztékú” ülés b) leülés guggolásból	szimbolikus	„A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, oldalszámozás nélkül, 41r
26.	a) b) 	dobás és tovavitel a) kezdőerővel és b) folytonos erővel	szimbolikus	„Írásrendszer”, 2 (2r)
27.		ismétlőjel	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, 6 (12v)
28.		szünetjel ○ az üres karika jelzi a mozdulatlanság megkezdésének pillanatát ○ a satírozott karika, a végét ○ ütemen belül érvényes	szimbolikus	„A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, „1). b). I.)” feliratú oldal, (14r)

29.		térjelzés vagy útvonalrajz ○ két példa a táncos által megtett útra a színpadon ○ a baloldali rajzon a zenei ütemeket rovátkák jelzik ○ (szükség esetén) a táncpartitúra mellett vagy alatt szerepel	ikonikus	„Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]”, oldalszámozás nélkül, 20r

IV. 3. Öt koreomuzikológiai esettanulmány.

A dolgozat utolsó két alfejezetében öt orcheográfiával rögzített koreográfia (orchéma) koreomuzikológiai elemzésére, vagyis a gyakorlatban megvalósult zenei-koreográfiai események összefüggéseinek leírására és ábrákkal való szemléltetésére vállalkozom. Az orchémák kiválasztásánál a következő szempontok játszottak szerepet.

Jelen disszertáció csak a korai időszak repertoárjával foglalkozik. Mint láttuk, többé-kevésbé alapos orcheográfiai lejegyzések csak az 1917–1922 közötti időszakból maradtak fenn, később a koreográfiákat már csak emlékeztető jelleggel, nagyon vázlatosan, sokszor szövegesen rögzítették. A kései időszakból fennmaradt vázlatok, szövegkönyvek és kották nem szolgálnak kellően részletes adatokkal a történeti szempontú, koreomuzikológiai elemzés céljára alkalmas koreográfiai rekonstrukcióhoz.

A korai repertoárból körülbelül százötven hosszabb-rövidebb zeneműnek, vagy ciklusok egy-egy tételének koreográfiája, vagy koreográfia-töredéke maradt fenn a notációs füzetekben (ld. a B. függelék táblázatát).

Az öt kiválasztott orchéma jól szemlélteti a dolgozatban korábban ismertetett orchesztikai műfajok gyakorlati megvalósítását, a közöttük megfigyelhető hasonlóságokat és különbségeket. Az „ornamentikai”, „lírai” és „mimikai” táncok, valamint az ezek valamelyes keveréséből létrejövő, cselekményes pantomimek, mint látni fogjuk, eltérő jellegű zenei-koreográfiai megfigyelésekre adnak lehetőséget.

A IV. 3. a) alfejezet koreomuzikológiai elemzései voltaképpen interpretáció-elemzések. Arra adnak lehetőséget, hogy a táncosan feldolgozott zeneműveket új, a magyarországi zenetudományban eddig szokatlan nézőpontból, egy zeneértő koreográfus nézőpontjából vizsgáljuk. Az első négy elemzésnek tehát nem az az elsődleges célja, hogy az olvasó adott zeneművekről alkotott elképzeléseit megváltoztassa. Ehelyett arra törekszem, hogy elősegítsem a zene és tánc kapcsolatának átértékelését a zenetudományi diskurzusban.

A IV. 3. b) alfejezetben a koreomuzikológiai elemzés mellett értelemszerűen a zenemű ismertetése, értékelése is helyet kap, mivel Kósa pantomimje nyomtatásban nem jelent meg, csak kéziratban maradt fenn.

IV. 3. a) Klasszikus és kortárs zeneművek orchesztikai interpretációja (1–4. esettanulmány)

Bach: C-dúr invenció

Az Invenció koreográfiája – vagy legalábbis amit abból az orcheográfia segítségével rekonstruálni lehet – jól tükrözi az „ornamentikai" megközelítést. Az elemzésben gyakorlati példákat láthatunk azokra az elméleti meggondolásokra, amelyeket Dienes az „ornamentikus" feldolgozással kapcsolatban megfogalmazott (ld. 1. ábrán Bach C-dúr invenciójának orcheogramját).[1094] A koreográfia, melynek egyetlen ismert előadása 1918. május 29-én, az Urániában volt, de 1919 májusának második felében is betanulták növendékek,[1095] valóban a zene formai elemeire reagál, azokat következetesen a térbe rajzolja. A hatást erősíti, hogy a billentyűs szólamokat két táncos külön-külön személyesíti meg. Mint láttuk, Dienes az ilyen feldolgozást analitikusnak nevezi,[1096] s azt is megjegyzi, hogy a zenét az azt elemző mozgás szükségszerűen lelassítja.[1097]

A zeneműnagyobb formai egységeinek, amelyeket a 6–7. ütemben G-dúr, a 14–15. ütemben a-moll és a 21–22. ütemben C-dúr zárlatok határolnak, a koreográfia három nagy formai egysége felel meg. Az útvonalrajzokon ugyanis azt látjuk, hogy az első szólam belépésétől az első zárlatig a táncosok a színpad hátterétől a közönség felé haladnak, a 7. és 15. ütemek között a színpad peremétől a háttér felé, majd a darab utolsó formai egysége alatt megint hátulról előrefelé mozognak. Talán a látvány érdekesebbé, változatossá tétele érdekében az első ütemben hátul és a színpad külső peremén kezdenek, és a záróütemben elöl, középen fejezik be az orchémát.

A zenében az imitációt könnyen felismerhetővé tévő karakterisztikus kis téma, a mozdulatokban pedig szintén könnyen felismerhető szökkenés és annak befejeztével megemelt súlypont – valószínűleg lábujjhegyre emelkedés – jelzi (a lejegyzés első három ütemében bordó szaggatott vonallal karikáztam be első hat előfordulását). A mozdulati „témát" még hangsúlyosabbá teszi egyrészt, hogy a táncosok a témát kivéve szinte kizárólag egyszerű előre vagy hátra lépésben haladnak, másrészt hogy felváltva a szökkenésből való megérkezés pillanatában az egyik lábat hol előre nyújtják, hol a szökkenés után hátra emelik (függetlenül attól, hogy a zenében a téma eredeti alakjában, vagy tükörfordításban fordul-e elő). Ez a karakteres figura a téma összes elhangzásakor megjelenik a megfelelő táncos előadásában. (A 13. és 14. ütem második felében az I. táncos szintén a

1094 MOHA, MGY, DVH-feldolgozni doboz, 32v, 33r.

1095 [Dienes Valéria, et al.], „Dátum, Tananyag, Hiányzók, Mester" fejlécű kézírásos napló, 1919. március 5–június 7., 1920. január 8–30., OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.4., 5r–6r.

1096 Ellentétpárja a szintetikus feldolgozás, amikor egy táncos jeleníti meg a két szólam – Dienes szavaival élve – ritmikai eredőjét. Ld. a következő lábjegyzetben felsorolt forrásokat.

1097 [Dienes Valéria], „Zene és mozdulat", gépirat (MOHA MGY, dvh-list00045), 8r.; [Dienes Valéria], kéziratos jegyzet töredék (c. 1918–1919) (MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz), 1r. Valamint: „a mozdulattal terhelt zene meglassul" ld. [Dienes Valéria], „Romantikus témák. Miért? Mi az a romantikus?", egy bemutató bevezető előadásának kéziratos jegyzete (1918) (MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz), 1v.

téma motívumát táncolja, amiből vagy arra következtethetünk, hogy Dienes azt tematikus anyagként értelmezte, vagy arra, hogy a mechanikus következetesség alól itt kivételt akart tenni.)

Látványos, és a lejegyzésben jól azonosítható elem a rotáció, melynek időzítése ebben a koreográfiában szintén teljesen következetesen és közvetlenül zenei történésekre reagál. A rotáció itt megjelenő két típusa a félfordulat (180°-os; mivel mindkét láb folyamatosan kapcsolatban van a talajjal, csak a hátul lévő láb irányába történhet) és a teljes fordulat (360°-os, iránya tetszőleges, itt a lejegyzésből nem derül ki egyértelműen).

A félfordulat Bach invenciójának koreográfiában kétféle zenei eseményhez kötődik. A 2. ütem első ütésén a II. táncos az alsó szólam nagy hangközugrására (itt oktáv) reagál félfordulatával. Ez a helyzet ismétlődik meg az 5. ütem elején, az első szólamban, valamint a 14. ütem két utolsó negyedén a második szólamban, ahol szintén nagyobb hangközugráshoz kötődik a mozdulat. A félfordulat másik esete a 3–5., 11–12., 14., és a 19–21. ütemekben figyelhető meg, ahol a mindenkori zenei kísérőfordulatot megjelenítő táncos minden olyan alkalommal félfordulatot végez, amikor a dallam a szekvenciában „haladási irányt vált”, vagyis az emelkedő vagy ereszkedő menet elindul, vagy hangközugrás után újraindul (ld. a lejegyzésben a sötétebb kékkel karikázott helyeket).

Teljes, 360°-os fordulat az orchéma két kiemelt pontján, a 6. és 21. ütemek zárlatai alatt látható (ld. a világos kékkel karikázott csigavonalakat). Az előbbi esetben a II. táncos két teljes fordulatot végez egy ütem alatt, először talán a kíséret körkörösségét (e-fisz-g-e) illusztrálhatja dallamrajzolással, másodszor pedig az I. táncossal egyszerre fordulva vizuális nyomatékot ad a domináns modulációt megszilárdító zárlatnak. A 21. ütemben az I. táncos teljes fordulatát a II. táncos felemelt, majd leszállított súlypontja (lábujjhegyre emelkedés, majd leereszkedés és mindkét láb behajlítása) egészíti ki, így elkerülik a gépies ismétlést, mégis hangsúlyossá, vagyis látványossá teszik a zárlatot.

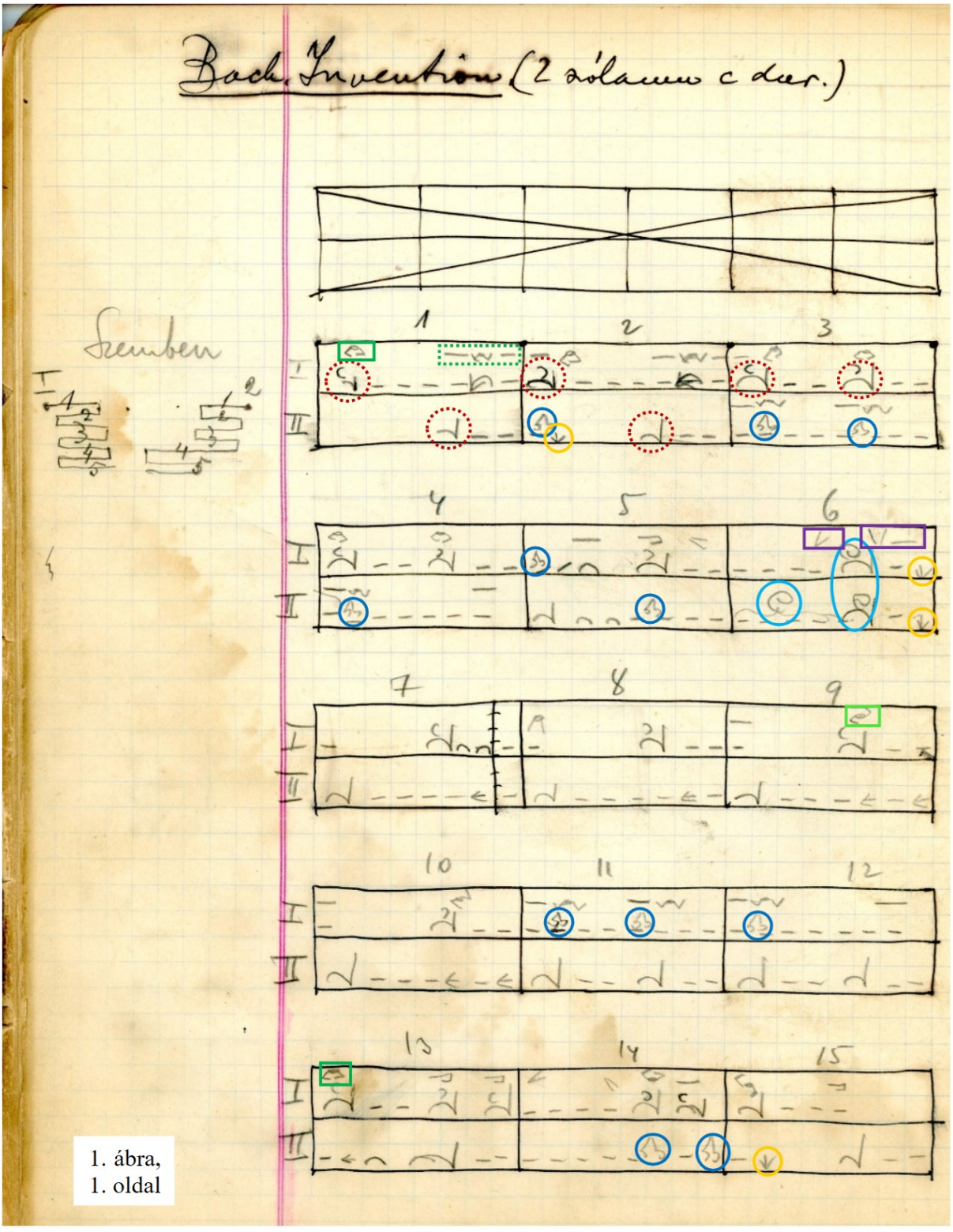
A lefelé ugró oktáv hangköz a kíséretben, mint láttuk, a II. táncos első félfordulatánál már kapott egyfajta mozdulati megjelenítést, ez azonban kiegészül a dallamrajzolás egy nyilvánvaló megoldásával: a II. táncos az alsó billentyűs szólam összes lefelé ugró oktáv hangközét leszállított súlyponttal érzékelteti (ld. a lejegyzésben a sárgával karikázott helyeket). Az I. táncos mindössze egyszer szállítja le a súlypontját, a 6. ütem zárlatának nyomatékosítására.

Végül érdemes megvizsgálni az orchéma karrajzait is. Az I. táncos szólamában sokkal kidolgozottabbak ezek az utasítások, de feltételezhetjük, hogy a II. táncos az analóg helyeken azonos karrajzokat mutatott. Az 1. ütemben az I. táncosnál a téma kezdetben uralkodó, szimmetrikus, lefelé derékszögű karpozícióját zöld színnel jelöltem, a kísérő nyolcadokhoz tartozó „w”-t formázó, felfelé nyitott derékszögű pozíciót zöld szaggatott vonallal kereteztem. E pozíciók az elmozdulásokhoz (lépés, szökkenés) képest kisebb következetességet, más szóval nagyobb változatosságot mutatnak. A 9. ütemben az I. táncos aszimmetrikus karpozícióra vált (ld. világoszöld keretben), s ehhez a 10. és 15–18. ütemekben is ragaszkodik. Mindössze a 13. ütem elején tér vissza a kezdeti, zárt és szimmetrikus karpozícióhoz, ami talán azzal magyarázható, hogy ezen a ponton a jobb kéz

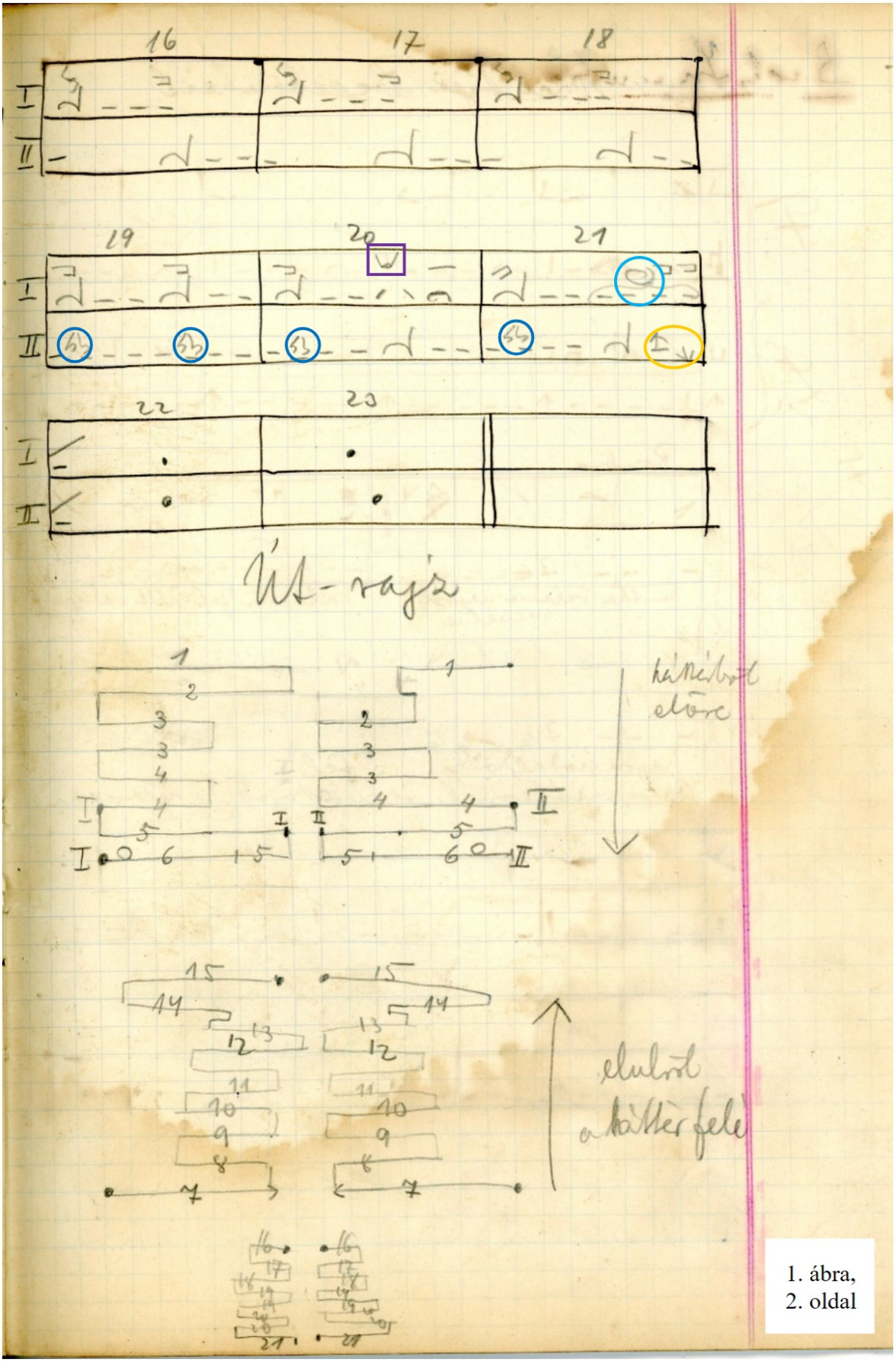
szólamában a-mollban, a tonika párhuzamos molljában – tehát a legközvetlenebb rokon hangnemben – a halljuk a témát. Szimmetrikusan, vízszintesen nyújtott karok viszonylag gyakran előfordulnak, a felfelé kinyújtott karok azonban látványos elemek, amelyek kiemelt pontokon, a 6. ütem zárlatában, valamint a 20. ütemben, a dallami csúcsponton fordulnak elő (ld. lila keretben).

A Bach tétel huszonkét ütem hosszú, a lejegyzésben azonban huszonhárom számozott ütemet látunk, ugyanis a táncosok, ahogy az a két utolsó ütemben látható orcheográfiai szünetjelekből kiolvasható, a záró pózban megállnak, megpihennek.

A fenti elemzés nem csak azt világítja meg, milyen szoros és technikai szemléletű volt az „ornamentikai" orchémák viszonya a zenei anyaghoz, hanem azt is, milyen komoly pedagógiai jelentőséget tulajdoníthatott Dienes a mozdulatilag feldolgozandó zeneművek elemzésének, s ezáltal milyen gondossággal vezette be növendékeit a zenei és tánckompozíciós munka alapjaiba.



1. ábra,
1. oldal



IV.3.1. ábra: Dienes Bach C-dúr invenciójára készített orchémájának lejegyzése

Bartók: Tizennégy bagatell zongorára, No. 14, Valse (*Ma mie qui danse*)

Dienes valószínűleg 1918 elején készítette Bartók 14. bagatelljére az első koreográfiát.[1098] A „lírai" táncszólót 1918. március 23-án, a Modern Színpadon táncolta el Révész Ilona, Kósa György zongorakíséretével.[1099] (Mint láttuk, maga Kósa lehetett, aki egykori Bartók-tanítványként kezdeményezte a zenemű orchesztikai feldolgozását.) A darab ezután feltehetőleg két évig pihent, s csak 1920. április 18-án, a Belvárosi Színházban adták újra elő, ezúttal Dienzl Oszkár kísérete mellett Mirkovszky Mária táncolta.[1100] Ez utóbbi koreográfia valószínűleg az eredeti orchéma átdolgozása volt, amely az első változat mellett szintén fennmaradt a notációs füzetekben. Ha azonban meg szeretnénk állapítani, melyik lehetett az eredeti és melyik az átdolgozás – mivel a koreográfiák mellett, mint a legtöbb esetben, úgy itt sem szerepel dátum vagy előadó – a notációs füzetek környező lejegyzéseit is meg kell vizsgálnunk. Tovább nehezíti a datálást, hogy a notációs füzeteket párhuzamosan is használhatták, egyes koreográfiákból másolatokat készítettek. A feltételezésem szerint korábbi, tehát a Révész által táncolt változat lejegyzése előtt a füzetben a Chopin Asz-dúr balladájára készített koreográfia szerepel, amit 1918 februárjában adtak elő először.[1101] A valószínűleg későbbi orchéma egy olyan notációs füzet végére került be külön lapokon, amelyben az 1917/18-as tanévben bemutatott koreográfiákon kívül 1918 őszén előadott táncok, utána pedig egy feltehetőleg 1921-ben bemutatott Schubert Marsch is látható.[1102]

Bartók Tizennégy bagatellje közül többre is készült koreográfia, amint a következő, zárójelekben látható címekből sejthető, „lírai" vagy „mimikai" feldolgozásban: No. 2 (Hencegő), No. 3 (Hízelgő), No. 5 (Pajkos), No. 6 (Felhők) és No. 9 (Tűz). Eredetileg az egyetlen nyilvánosan is előadott bagatell, a 14. felett is állt költői cím, „Az istennő, napsugár és a kígyó", ezt azonban áthúzták, sosem használták a műsorlapokon, és magában a lejegyzett koreográfiában sem lelni semmilyen nyomát az eredeti ötlet mozdulati megjelenítésének.

A 14. bagatell táncos interpretációja számos fontos kérdést felvet. Vajon hogyan közelített Dienes Bartók zenéjéhez, amelyet a Zeneakadémián még értelemszerűen nem tanulhatott? A következő, több mint ötven év múltán, 1971-ben megjelent visszaemlékező írása bepillantást enged ebbe a folyamatba:

> Zeneakadémiai tanulmányaim folytán volt némi zenei kultúrám, zenehallgatásaimban legtöbbször tudtam, vagy látni véltem, hogy az alkotó mit akart, milyen eszközökkel dolgozik, hogyan vezeti dalfonalait, időjátékát, harmonizálásának természetes menetét vagy bogozódását, […] de tudtam azt is, hogy ezektől az észrevevésektől egészen függetlenül is, a nemvizsgálódás passzivitásával is, lehet egyszerűen elfogadni, „élvezni" a zenét. Ez az utóbbi, – a kényelmesebb s talán a zene szándékának jobban megfelelő, kezdett megbarátkoztatni a modern zenével, különösen Bartókkal. Zenéje hallatára nem kíváncsiskodtam, egyszerűen átadtam neki zenei figyelmemet, minden megítélés vagy okoskodás

1098 További, nem megtáncolás céljára keletkezett Bartók-zeneművekre készült koreográfiák felsorolását ld.: Bolya Annamária, „»Minden zeném tánc« Bartók-koreográfiák", *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 31/1 (1996), 110–114.

1099 Műsorlap: 1918. március 23., OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

1100 Műsorlap: 1920. április 18., OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., valamint: 1920. május 30., MOHA MGY, mmh-p-00002_43.

1101 OSZMI TA, MMHGY, 2023.2. Kéziratok, 2023.2.1. Notációs füzetek 1., 9r–10r.

1102 OSZMI TA, MMHGY, 2023.2. Kéziratok, 2023.2.1. Notációs füzetek 2., 56r–57v.

> nélkül. […] diatonikán nevelődött füleim nem jajveszékeltek tovább, megszűnt az idegenség és inkább csupa meglepetés, ámulat járta, mely tetszéssé, érdeklődéssé fejlődött.[1103]

Az ilyen módon, elfogulatlanul hallgatott Valse „[…] lányosan, szinte gyermekesen kitörő boldogságtánc […]”[1104] benyomását keltette Dienesben. A koreográfia születésének idején ő nem tudhatott a darab életrajzi hátteréről, Bartók Geyer Stefivel kapcsolatos csalódásáról, és a darab hangszerelt változata, a *Két arckép* második, Geyer torz portréjaként jellemzett tételéről sem. Interpretációját így nem befolyásolhatta az a később, például Kecskeméti István és Demény János írásaiban megfogalmazott olvasat, amely szerint a keringő valójában groteszk haláltánc.[1105] Dienes koreográfiájában a szertelenséget, a fokozatos szerkezeti széthullást így nem a pusztulás felé tartó folyamat, hanem a kereteket szétfeszítő, extatikus öröm kontrollálatlan kifejezése indokolta.[1106]

A repertoárral foglalkozó fejezetben láttuk, hogy Dienes a tánczenével szemben erős fenntartássokkal viseltetett. A szokványos keringőnek semmiképp sem mondható, a műfajhoz reflektíven viszonyuló Bartók Valse azonban lehetőséget adhatott számára, hogy a keringőre, mint népszerű zenei és táncműfajra saját mozdulatművészeti rendszerének keretein belül reagáljon. Az öröm kifejezésének társadalmilag elfogadott, konvencionális és többé-kevésbé elhasználódott kereteiből kitörő zene oldalán a társastánc is kiléphet formai sémáiból, és elemei ennek köszönhetően helyet kaphatnak a koreográfiában. „Az élet nagy személyes szabadsága lüktet itt, és a táncost elsodorja.”[1107] – fogalmaz Dienes. A lejegyzésben azt látjuk, hogy Dienes a nyilvánvaló keringőkísérettel rendelkező, szabályos négy plusz négy ütemes egységeket (9–16., 37–44. ütemek, mivel az 1–8. ütemek alatt a táncos mozdulatlan) kétütemenként előre, majd hátra lépéssel – a keringő bevett ingamozgásának és alaplépésének megidézésével – társítja (ld. a 2. ábrát), de a darab fennmaradó, túlnyomó részében mindig a keretekből kilépő zenei történésekre, elemekre válaszol. (Mivel a koreográfiához térrajzok nem maradtak fenn, a karrajzok pedig annyira hiányosak, hogy nemigen lehet belőlük érdemi következtetést levonni, ebben az elemzésben az elmozduláselemekre koncentrálok.)

1103 Dienes, „Gondolatok a zenéről és versről – Bartók és Babits megtáncolása ürügyén”, 5. Ugyane gondolatok részben elérő megfogalmazásban, Dienes halála után is megjelentek. Ld. Dienes Valéria, „Hang és mozdulat”, *Kultúra és Közösség* 11/ 3 (1984).

1104 Dienes, „Gondolatok a zenéről és versről – Bartók és Babits megtáncolása ürügyén”, 7.

1105 Kecskeméti István, „Egy korai Bartók – Liszt-találkozás – Mefisztó jegyében”, *Magyar Zene* 7/4 (1966. szeptember 1.), 352–357.; Demény János, „1908. december 9. Bartók újdonság Székely Arnold hangversenyén” *Magyar Zene* 22/1 (1981. március 1.), 52–62.

1106 Bartók *A csodálatos mandarin*jában is szerepet kap a keringő, a lány csábító táncának egy része *Tempo di valse* feliratot visel. Ld. Vikárius László, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjének keletkezéstörténetében”, *Magyar Zene* 51/4 (2013), 421, 423.

1107 Dienes, „Gondolatok a zenéről és versről – Bartók és Babits megtáncolása ürügyén”, 7.

IV.3.1. kottapélda: A Valse 9–28. ütemeinek kottája és e szakasz koreográfiájának orcheográfiai lejegyzése

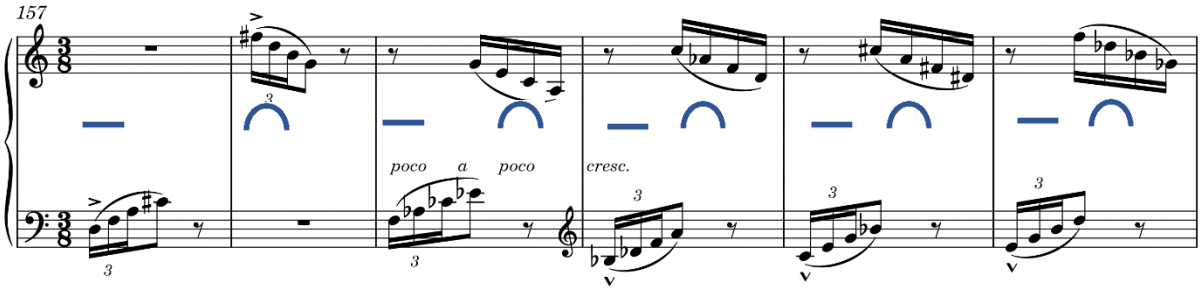
Kárpáti János a Bartók zenéjében előforduló tiszta és elhangolt struktúrákkal foglalkozó tanulmányában – amellett, hogy a harmóniai elhangolásra éppen a 14. bagatell kezdetét említi egyik jellemző példaként – arra jut, hogy a tiszta és elhangolt elemek jelenléte és azok egyensúlya ritmikai szerkezetekre is átvihető.[1108] A Valse nyolc plusz nyolc ütemes egységek alkotta „tiszta struktúrája" már a 17. ütemben, a beiktatott 3/4-es lüktetés duoláin megtörik, amelyeket a táncos (mindkét változat szerint) három hátráló lépéssel és egy ezekkel egyidejű teljes fordulattal emel ki vizuálisan, de hasonló megoldást látunk a 27–28. ütem kvartolái alatt is (ld. IV.3.1. kottapélda). A *poco largo* szakaszokban (83–86., 109–112. ütemek), a zongora jobb kezének negyedenként hangsúlyozott tercei is megjelennek, mikor a táncos a 3/8-os lüktetést felborító hangsúlyokat negyedenként egyenletesen kilépi.

A 37–44. ütemekben a keringő rövid időre még visszazökken ugyan eredeti medrébe, de az ütemek csoportosítása ezután egyre többször „elhangolt", vagyis váratlan, aszimmetrikus, s ezt a mozgás – amely szinte mindig illeszkedik a zene diktálta ritmikához – jól érzékelteti. Az örömtánc fokozódó intenzitását a 9. ütemtől lépés, a 22. ütemtől szökkenés, a 45. ütemtől futás érzékelteti. Ez a

1108 Kárpáti János, „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében", *Magyar Zene* 36/2 (1995), 132, 136–137.

folyamat tetőzik, amikor a 64–65. ütemek *poco ritardandó*ja után a téma eltorzított másának mondható motívum a 66–78. ütemek között egyre sűrűbben, négy majd két ütemenként újra és újra megszólal. A táncos a motívum minden megszólalásakor egy ütem leforgása alatt lép, teljes fordulatot végez, majd szökken, így természetesnek érezzük, amikor a 83. ütemben kezdődő, már említett *poco largo* szakasz megakadásával egyidőben a lejegyzésbe beírt instrukciók szerint elszédül, majd „leesik”. Pár lépés után azonban új erőre kap, mert a 92. ütemben, amint visszatér a motívum, „felpattan”, s az imént jellemzett zenei események megismétlődését már „szédülés” nélkül győzi.

A 151–170. ütemek látszólag fokozódó szertelensége (fel- és leszaladó futamai) alatt nyolc és négy ütemes egységek bújnak meg. Ezt az átmeneti ritmikai szabályosságot tükrözi az összes futamra felváltva egyet lépő majd egyet szökkenő táncos (ld. IV.3.2. kottapélda).



IV.3.2. kottapélda: A Valse 157–162. ütemei és e szakasz elmozdulásainak orcheográfiai lejegyzése

A 173–178. ütemek alatt mozdulatlanságában új lendületet vesz, hogy a darab utolsó formai egységét, az eredeti téma visszatérését és először sűrűsödő, majd széttöredező ismétlődését – a korábbi koreográfia szerint előre és felszökkenésekkel, a későbbi változat szerint sűrű futólépésekkel és lábujjra emelkedésekkel – a térbe rajzolhassa. A 210. ütem harmincketted *arpeggió*ja alatt, a korábbi változat szerint a táncos megteszi három utolsó lépését, ezekkel egyidőben megfordul, majd mozdulatlanul várja be az utolsó nyolc ütem elhangzását, keretet adva ezzel a nyolc ütemes mozdulatlansággal elindított koreográfiának. Ez a megoldás, a lejegyzés alapján legalábbis, hatásosabbnak tűnik, mint a későbbi változaté, ahol (ha a vázlatos jeleket helyesen értelmezem) a táncos már a 208. ütemben mozdulatlanná válik.

Az „ornamentikai” zeneértelmezés technikái ebben az orchémában is jelen vannak, például az önmagukba visszatérő dallamok forgással, vagy a fel- és leugró hangközök megemelt és leszállított súlyponttal való illusztrálása esetében. Jelentőségük azonban kisebbnek tűnik, a mozdulatok megválasztása mögötti fő motivációt már az elemzésben érzékeltetett zenei és lélektani folyamat jelenti.

Schumann: *Wichtige Begebenheit* (*Kinderscenen*, No. 6)

A következő elemzésben Schumann rövid karakterdarabjának „mimikai" feldolgozását veszem szemügyre.[1109] A *Kinderszenen* minden tételére készült egy-egy önálló kis koreográfia, amelyek a ciklushoz és a programatikus címekhez híven témájukban összekapcsolódtak ugyan, de nem alkottak összefüggő eseménysort.[1110] A koreográfiák egy része először 1917 áprilisában és júliusában került színpadra, 1918. február 9-én, a Zeneakadémián pedig a teljes ciklust előadták, az elemzés tárgyát képező 6. tételt is ekkor láthatta először a közönség.[1111] A szereplők – Schumann eredeti koncepciójával összhangban – a művészképző növendékei, vagyis fiatal felnőttek voltak, akik gyerekek élményeit jelenítették meg.

Ahogy a IV.3.2. és 3. ábrán látható, ennek az orchémának két lejegyzése maradt fenn, amelyek részben azonosak, de az A rész egyes lépéseiben és a B rész ismétlésekor fontos eltéréseket mutatnak. A 2. ábra lejegyzésének ceruzás jeleit javító, felülíró tintás jelekből és a 3. ábrán látható kézirat kidolgozottságából és rendezettségéből arra következtetek, hogy a 3. a 2. ábra lejegyzésének tisztázata lehet. A tánckompozíciós munka kezdetlegesebb és érettebb fázisát mutató lejegyzéseket bizonyos pontokon tanulságos lesz összehasonlítani.

A zongoradarab egyszerű, ABA formája a végleges koreográfiában világosan kirajzolódik, az A és a B részek mozdulati megvalósítása egymástól jól megkülönböztethető. Ha az orchéma műfaját szem előtt tartjuk, az A rész egyszerű lépés-soraival elő- és utójátéknak, keretnek tűnik a zongoradarab címére reagáló „mimikai" tartalommal rendelkező B rész körül. A címben foglalt fontos esemény mesélője a fiú táncos, az elbeszélés hallgatója a lány. Bár az A rész térrajzát nem ismerjük, a fiú lépésekből és beiktatott szökkenésekből álló egyszerű elmozdulás-sorát (ld. a IV.3.3. ábrán citromsárgával keretezett, ismétlődő jel-sort) és a lány lépéseit és lábujjra emelkedéseit (ld. a kékkel keretezett, szintén ismétlődő jel-sort) valószínűleg a háttér felől előre és középre, vagy oldalról középre haladó egyenes vonalon valósíthatták meg. Így azután középen jól érvényesülhetett a B rész látványos rombusz térrajza, amelyet megtorpanó (ld. az bordóval keretezett jelek) és hátráló (ld. zölddel keretezett jelek) lépésekkel, beiktatott hátrafelé szökkenéssel (ld. a világoszölddel karikázott jel), valamint forgással (ld. világos kékkel karikázott csigavonal) tettek kontrasztossá.

A B rész lejegyzésében szöveges utasítások láthatók: „Mintha valami nagyról mesélne", „valami felszállt s elrepült" – áll a fiú tánc-szólamánál, míg a lány a B rész első elhangzásakor „Nagyon csodálkozik" és „Fél". A lejegyzésben mindkét táncos karrajzai jól érzékeltetik a pantomimikusan kifejezett tartalmat. A lány tánc-szólamában azonban további utasításokat látunk: „Az ismétlésnél felbátorodik, utánozza a fiut.". Az ismétlés az első elhangzástól és eltáncolástól csak a lány

1109 Markos (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője*, 8.; A francia nyelvű lista szerint „lírai tánc", lásd: [Dienes], „Un résumé du système de l'orchéstique", 6r.

1110 Isadora Duncan iskolájának fellépésén 1906 októberében, Berlinben a növendékek repertoárján szintén szerepelt egy a *Wichtige Begebenheit*ra készült koreográfia. Ld. Müller, „The Story of the Duncan School in Germany", 44.

1111 Műsorlap: 1917. április 22., OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.; Műsorlap: 1918. február 9., MOHA MGY, mmh-p-00002_05.

reakciójában különbözik, a térforma, a lépések azonosak, a lány karjainak rajzai, vagy itt még inkább gesztusai viszont az utasításból következően megváltoznak, s így a kibontakozó kis jelenet megismétlése a koreográfiában ötletes lélektani megokolást kap.

Itt érdemes kitérni a fogalmazványnak tűnő változatra, amelyben a B rész eredetileg (a lejegyzésben csak a lány szólamában) kiírt ismétlése a IV.3.2. ábrán okkersárgával keretezett helyeken lépéseiben is eltért volna a B rész első megvalósításától. A tisztázatban látható változat szorosabban kötődik a zenéhez és letisztultabbnak hat.

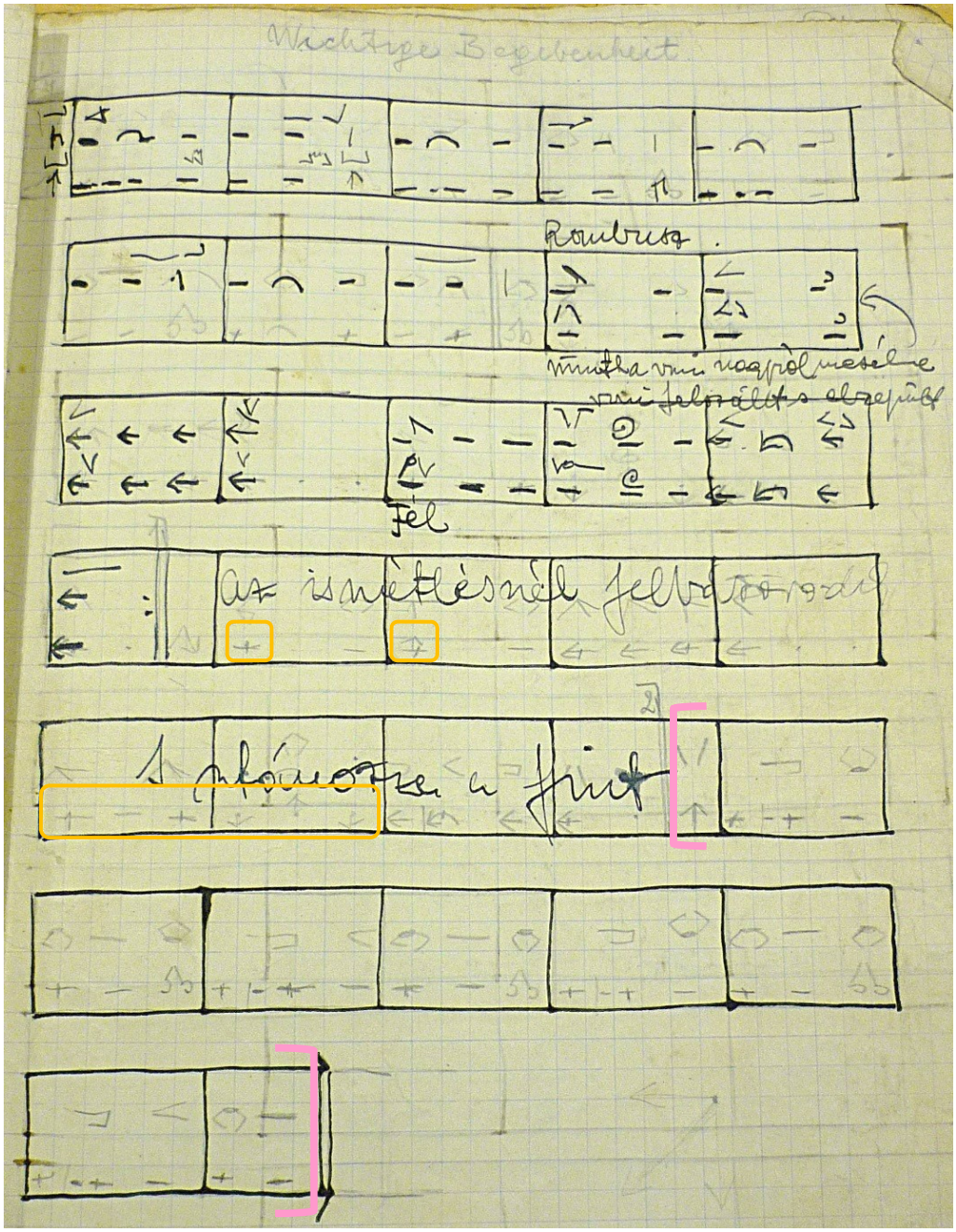
Az A rész visszatérése a tisztázat szerint közel azonos a darab elejével, mindössze a lány karjainak rajza válik változatosabbá. A IV.3.2. ábrán látható, korábbi lejegyzés A részének és az A rész visszatérésének kétféle értelmezése lehetséges. Elképzelhető, hogy eredetileg az A rész első előfordulását és visszatérését (legalábbis a lány itt rögzített szólamában) Dienes eltérően akarta megkoreografálni. A visszatérésben eredetileg hátra lépések, félfordulatok, negyedenként változó karrajzok szerepeltek (ld. az ábrán rózsaszínnel keretezett szakaszt). Lehetséges azonban az is, hogy a korábbi forrásban tintával átírt, egyszerűsített első A részt idő hiányában nem másolták át a B rész utáni visszatéréshez, s a koreografálásnak ezen a pontján praktikusabbnak tűnt az egyszerűsített, új változatot tisztázat formájában újra lejegyezni.

Folytassuk a tisztázat vizsgálatát, amelyben a ritmikai megoldások érdekességére is fel szeretném hívni a figyelmet. A darab tempója lehetővé teszi, hogy a táncosok kilépjék a negyedeket vagy akár a kisebb ritmusértékeket is. Ez azonban nem mechanikusan történik: mint a IV.3.3. ábra lejegyzésén látható, az A rész sárgával és kékkel keretezett lépés-sorai különböznek egymástól. A fiú a felütés alatt egyik lábát felemeli, majd negyed ütésekre lép, szökken, lép majd lép, lép és megáll (vagy lábujjhegyre emelkedik).[1112] A lány ugyanakkor lábujjhegyre emelkedve érzékelteti a felütést, kilépi a pontozott ritmust (ld. a lilával karikázott, egy hosszabb és egy rövidebb egységre, tehát két eltérő időtartamú lépésre osztott lépés-jelet), majd a negyedekre egyszerű lépéseket tesz, a 2., 4., 6. ütemek utolsó negyedén lábujjhegyre emelkedve ugyanakkor továbbra is kiemeli a felütést.

Az A rész zenei anyagának jellemző mozzanata továbbá, hogy az első négy ütem egy oktávval lejjebb változatlanul megismétlődik, s hogy a kétszer négy ütem ritmikája és dallamvonala révén további, szimmetrikus, kétszer két ütemes egységekre bontható. A két táncos imént jellemzett, két ütem hosszúságú mozdulatsora, és annak négyszeres ismétlése tükrözi az A rész zenei szimmetriáját.

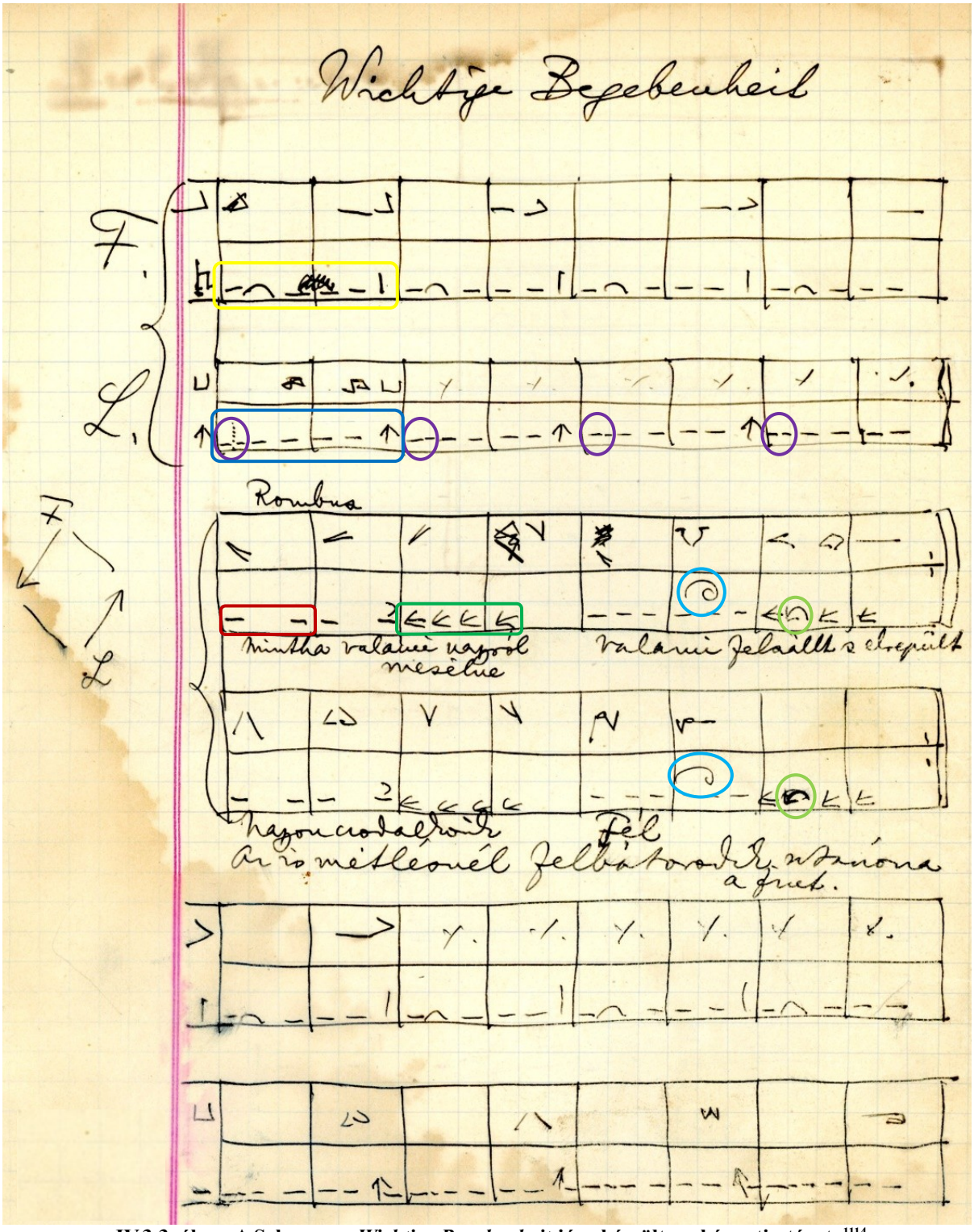
Az említett koreográfiai megoldások az egyszerű, ismétlődő elemek révén az egységességet, ugyanakkor az eltérések révén a változatosságot is biztosítják. Ez azonban, mint láttuk, az A és B rész közti viszonyban, magasabb formai szinten is megnyilvánul. Ha összehasonlítjuk az A és B részek mozdulatsorait, az a benyomásunk támadhat, mintha a tonikai A részhez Dienes tudatosan társított volna statikusabb, egyszerűbb, míg a szubdomináns, késleltetéssel, marcato akkordokkal is dinamikusabbá tett B részhez mozgalmasabb mozdulati feldolgozást.

1112 A függőleges vonal az orcheográfiai jelmagyarázatokban más jelekkel együtt fordul elő, ezért a fiú táncos szólamában szereplő függőleges vonalak jelentése nem egyértelmű.



IV.3.2. ábra: A Schumann *Wichtige Begebenheit*-jára készült orchéma első lejegyzése[1113]

1113 Orchéma: 2. notációs füzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1, [oldalszámozás nélkül] 15r.



IV.3.3. ábra: A Schumann *Wichtige Begebenheit*-jára készült orchéma tisztázata[1114]

1114 Orchéma: 6. notációs füzet, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, [oldalszámozás nélkül] 33v.

IV.3.3. kottapélda: Schumann: *Wichtige Begebenheit* (*Kinderszenen*, No. 6)[1115]

1115 Schumann, *Kinderszenen für Klavier* op. 15 (Edition Breitkopf, EB 8447, Clara Schumann kiadását revideálta Susanne Hoy-Draheim), 11.

Chopin: Asz-dúr ballada No. 3, op. 47

A Chopin harmadik balladájára 1917–1918 fordulóján készült drámai orchéma – Dienes mozdulati zene-interpretációja – különösen jó alkalmat nyújt a nagyobb lélegzetű, önmagában is többféleképpen értelmezhető, elemezhető zenei forma és a koreográfia viszonyának vizsgálatára.

A forráshelyzet több mint kedvező: Mirkovszky hagyatékában két külön notációs füzetben egy-egy közel teljes, és az elemzéshez elegendően részletes orcheografikus lejegyzés, Dienes hagyatékában pedig Chopin Balladáinak néhány ceruzás bejegyzést tartalmazó kottája maradt fenn.[1116] Maga a kotta már zeneakadémiai tanulmányai alatt Dienes tulajdonában volt, ezt bizonyítja az eredeti borítót védő, bordó (Kis Tivadar pápai könyvkötészetében készült)[1117] vászonkötés, amelynek előlapján a „G. V." (Geiger Valéria) monogram szerepel, valamint erre mutat, hogy a darab része volt a zeneakadémiai zongora főtanszak tananyagának. A kotta belső címlapján ugyanakkor (mint számos más, Dienes tanulmányainak idejéből származó, általa később is fontosnak ítélt, például Beethoven kottában) szerepel az 1920-as évek végéről, vagy az 1930-as évekből származó pecsét, és kézzel írott kottatári szám: „Dienes Valéria Orkesztikai Iskolája. Budapest. 14." Honnan tudhatjuk biztosan, hogy a bejegyzések mégis 1917–1918 fordulójára datálhatók? A darabot később nem koreografálták újra, a bejegyzések összhangban vannak a notációs füzetekkel, és a háromból két szereplőre Dienes „M"-ként (Mária, vagyis Mirkovszky) és „D"-ként (Duci, vagyis Markos György) hivatkozik.

Emellett Dienes 1918-ban, valószínűleg röviddel a darab bemutatója után megfogalmazott levelében Hans Brandenburgnak részletesen beszámolt a darabról. Ebben az írásban – amelyet az elemzésben hosszabban fogok idézni – Dienes a Chopin-orchémát kiemelkedően fontosnak és sikerültnek tartotta.[1118] Utóbbival a korabeli kritikák is egyetértettek.[1119]

A „pantomim jelenet" bemutatója az Orchesztikai Iskola 1918. február 9-i előadásán, a Zeneakadémia nagytermében volt, zongorán Dienzl Oszkár kísért. A műsoron Dienes bevezetője után plasztikai és ritmikai gyakorlatok, Bach g-moll angol szvitjének ornamentikai feldolgozása, egy, Beethoven cisz-moll (*Mondschein*) szonátájára készített mimikai tánc, Schumann *Kinderszenen* és *Papillons* ciklusainak mimikai feldolgozása, valamint zárószámként a Chopin-ballada szerepelt.[1120]

Egyedül a már korábbi fejezetekben hivatkozott francia műlistán van külön címe magának a koreográfiának: „La jalouse" (*A féltékeny*),[1121] ez azonban semmilyen műsorlapon vagy más forrásban nem szerepel. (A továbbiakban én *Ballada*ként hivatkozom rá.) A bemutató után még három – Kósa által kísért – előadásról adnak számot a műsorlapok, melyekre 1918. március 23-án a Modern

1116 1. notációs füzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1., 2v–8v.; 2. notációs füzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1., 13v és 16r–22r.; Fr. Chopin's Sämmtliche Pianoforte-Werke Band II. (Leipzig: C. F. Peters, lemezszám: 6216), MOHA MGY, DVH, kottatár (feldolgozatlan).

1117 A kotta borítóján található címke alapján. Kis Tivadar nyomdász és könyvkötői tevékenységének adatait ld. https://varosikonyvtar.papa.hu/index.php/node/11200. (Utolsó elérés dátuma: 2025. szeptember 26.)

1118 Dienes, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]" in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 213.

1119 dr. s. e., „Orchesztikai előadás a Zeneakadémián", *Alkotmány* 23/35 (1918. február 10.), 13.; [sz. n.], „Jótékonycélu hangverseny" *Pesti Napló* 69/78 (1918. április 2.), 8.

1120 A bemutató műsorlapja, 1918. február 9.: MOHA MGY, mmh-p-00002_05.

1121 [Dienes Valéria], „Un résumé du système de l'orchéstique", kézirat, [1923?], MOHA MGY, dvh-list00031., 6v.

Színpadon, majd pár nappal később, április 1-én és 2-án, a Károlyi-palota tánctermében tartott „Művész-délutánon” került sor. A táncosok mindannyiszor Mirkovszky Mária, Révész Ilona és ifj. Markos György voltak.

A *Ballada* műfaja a bemutató előadás színlapja szerint pantomim jelenet,[1122] az 1917/1918-as értesítő szerint zenés pantomim,[1123] egy későbbi műsorlap szerint zenés drámai pantomim,[1124] Dienes Brandenburgnak írt levele és a francia lista szerint drámai pantomim volt.[1125] Dienes levelének megjegyzése igazít el leginkább a darab orchesztikai műfaját illetően: „a drámai, lírai és ornamens elem összeolvasztása, a drámai pantomim sikerének első kelléke”.[1126] Ebből arra következtethetünk, hogy a zene orchesztikai feldolgozásának három szintje és azok összekapcsolódása az orchéma lejegyzés alapján rekonstruálható formájában is valamelyest megfigyelhető.

Brandenburgnak fogalmazott levele szerint Dienes eleinte kételkedett benne, hogy Chopin Asz-dúr balladáját meggyőzően meg tudja-e koreografálni. Abban sem volt biztos, hogy a cselekmény alkalmazása elfogadható-e.

> Zenés pantomimjeim megalkotásakor sokkal nehezebb problémával állottam szemben. Mit fog diktálni a zene, kivált a programtalan, a szerzőtől csak formális címekkel ellátott zene? Nem jogsértés-e a művészetben mesét illeszteni egy nem mesére készült zenei kompozícióba, lehet-e hűnek maradni ritmushoz, hangulathoz, meséhez egyszerre, mikor nem egy lélekből születtek? A legkételkedőbb magam voltam és mégis el kellett ismernem az igent. Első zenés pantomim kísérletem Chopin Asz-dúr balladája volt, melyet előbb lírai táncnak szántam és képtelen voltam addig megkomponálni, míg eseményt, egy három személyre szóló romantikus jelenetet nem illesztettem bele. Annyira osztatlan és komoly sikere volt három művésznövendékem interpretálásában, hogy azt kell hinnem, ez az az út, mely legmesszebb vezet s az orchesztikának legtágabb területeit nyitja meg előttünk.[1127]

A sikerült, zenével kísért tánckompozíció feltétele tehát, hogy a zene és koreográfia egysége azt a benyomást keltse, mintha ugyanaz az alkotó készítette volna mindkettőt. A koreográfus ezen egység megteremtéséhez a zene értő – tartalmi és formai – interpretálásán keresztül juthat el:

> Adott zene, adott de eléggé tág intervallumban értelmezhető hangulatokat teremt, melyeknek együttese nem egy, de több lehetséges eseményt sugalmazhat, ahonnan származtatott. A hangulatok összetákolásából nem lehet eseményt gyártani, de hatásuk alatt egészen elemezhetetlenül, és előre nem sejtett megoldásokkal mégis összhangzóan alakulhat ki bennünk olyan cselekmény gondolata, melyeknek lelki visszatükrözését azok a zene adta hangulatok tartalmazzák, testi megnyilatkozását azon hangulatok kifejező mozgásai szolgáltatják és természetszerűen illeszkednek be azon zenei formáinak ritmusába.[1128]

John Rink szerint – aki mind a négy Chopin-ballada fontosabb elemzéseit áttekinti egy 1994-es tanulmányában – a 19. század metaforákban fogalmazó és az elemző személyes befogadói élményét közvetítő, valamint a 20. század tisztán strukturalista leírásai után a 20. század utolsó évtizedeiben a

1122 MOHA-Mozdulatművészeti Gyűjtemény, mmh-p-00002_05
1123 ifj. Markos György (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18, tanévi értesitője* ([Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918]), 9.
1124 Műsorlap, 1918.03.23: OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.
1125 Dienes, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]” in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 213.; [Dienes Valéria], „Un résumé du système de l’orchéstique”, kézirat, [1923?], MOHA MGY, dvh-list00031., 6v.
1126 Dienes, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]” in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 213.
1127 U. o., 213.
1128 U. o., 213.

new musicology hatására többen Chopin műveinek vizsgálatakor is e két irány meghaladására és ötvözésére törekedtek.[1129] A következőkben Alan Rawsthorne (1973), Jim Samson (1992), James Parakilas (1992), és Charles Rosen (1995) utóbbi kategóriába sorolható elemzései segítségével tekintem át Chopin harmadik, Asz-dúr balladájának formáját, majd összevetem e leírásokat a Dienes koreográfiájában megnyilvánuló formai-tartalmi interpretációval. Mielőtt azonban erre az öt értelmezésre rátérhetnék, két fontos kitérőt kell tennem.

Először is közelebbről szemügyre kell venni a Rink által említett írások első csoportjának és Dienes cselekményes interpretációjának viszonyát. A metaforikus zenei leírásokhoz kapcsolódó, sőt, Chopin balladáit egy-egy meghatározott cselekmény illusztrációjaként leíró – ma általában naivnak és restriktívnek ítélt – elemzések hátterében Schumann megjegyzésének hatása sejthető. Schumann ugyanis recenziójában megemlítette, hogy Chopin balladáit a zeneszerző személyes közlése alapján Adam Miczkiewicz néhány verse ihlette, ennél szorosabb összefüggésről azonban sem ő, sem más korabeli forrás nem számolt be.[1130] A huszadik század első felében ennek ellenére többen igyekeztek az egyes balladákat egy-egy Miczkiewicz-balladával párba állítani.[1131] Erre a hagyományra támaszkodott például Alfred Cortot Chopin balladái instruktív kiadásának előszavában. Ugyan megjegyezte, hogy a pontos megfeleltetést hiábavalónak tartja, mégis fontos segédeszköznek, inspirációs forrásnak tekintette az utólagos programokat, és idézte saját, 1924-ben tartott koncertjeinek Laurent Ceillier írta műsorfüzetéből a négy darabhoz hagyományosan társított balladai cselekmények rövid összefoglalását.[1132]

Dienes Valéria az utóbbi kiadványról értelemszerűen még nem tudhatott, de az is kétséges, hogy Schumann megjegyzéséről értesült-e tanulmányai alatt, esetleg Dienzl vagy Kósa révén találkozhatott-e a darabot valamilyen cselekménnyel társító interpretációval. Idézett leveléből mindenesetre úgy tűnik, hogy Chopin balladáját abszolútzenei kompozíciónak tekintette és nem tulajdonított jelentőséget még a címben megidézett irodalmi műfajnak sem. Elemzésemben Dienes levele és az általa elképzelt cselekmény alapján munkahipotézisként fogadom el, hogy Dienes közvetlenül a zenemű zongorán való eljátszása, elemzése és a koreografálást feltehetőleg előkészítő táncos improvizáció révén jutott el az orchémában megjelenített értelmezéshez. A műsorlapon a következő cselekmény olvasható:

> A ballada mimikai tartalma. A lírai leány megpillantja a fiút, aki feléje közelít. A fiú üldözi és utoléri. Kettős játék. A színen átvonul a drámai leány, az elhagyott szerelmes és kétségbeesett mozdulatokkal bosszút fogad. Eltűnik. Újabb kettős játék, melynek folyamán a lírai leány elárulja szerelmét. Harmadik játék, melyet a drámai leány berontása szakít meg, aki tőrrel üldözi vetélytársát. A fiú erőszakosan rántja el szerelmese mellől s rövid dulakodás után kicsavarja tőrét kezéből. A drámai leány megtört esdeklő jelenete, amely fokonként megy át a szerelmet követelő kétségbeesés mimikájába s a

1129 John Rink, „Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective", *Music Analysis* 13/1 (1994. március), 99–115., ide: 100.

1130 Martin Kreisig (szerk.), *Robert Schumann's gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2. kötet (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914), 32. Idézi: James Parakilas, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade* (Portland, Or.: Amadeus Press, 1992), 26.

1131 Parakilas, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*, 26.

1132 Chopin, *Ballades.* Alfred Cortot közreadása (Paris: Édition Salabert, [é. n.]), 1.

> kérlelhetetlen visszautasítás hatása alatt öngyilkossággal végződik. A fiú borzadva nézi áldozatát és fásultan karolja át a félénken hozzásiető lírai leányt.[1133]

E cselekmény koreográfiai megvalósítását, valamint annak a zenéhez való viszonyát hamarosan ismertetem. Ehhez azonban az itt következő második kitérőben érintenem kell a koreográfia belső formai egységeivel, azok határainak megállapításával kapcsolatos kérdéseket.

Jelen fejezet első elemzésében, a Bach C-dúr invenciójára készült orchémánál megfigyelhettük, hogy egy rövid lélegzetű, tisztán „ornamentikai" feldolgozás esetében a technikai jellegű zenei mozzanatok megjelenítése elegendő támpontot ad a koreográfia formájában való tájékozódáshoz. A tétel imitációs szerkezetét a koreográfia a látványos, jól felismerhető táncos „téma" és annak a megfelelő táncszólamban való megjelenései, visszatérései segítségével rajzolja a térbe. Bartók „lírai" feldolgozású 14. bagatelljében a formai egységek közötti váltásokat szintén elsősorban az „ornamens" elem révén érzékeljük. A zongoraletét textúrájában, az ütemmutatóban, ritmikában bekövetkező változásokra, és az ezáltal tagolt zenei formára a táncos elmozduláselemek (lépés, szökkenés, futás) és forgás segítségével reagál. A koreográfia ugyanakkor többek között a mozdulatok lépéstől futásig fokozódó sebessége, mérete, intenzitása segítségével érzékeltetni tudja a zenei folyamat ívét is. A táncos által mozdulatilag érzékeltetett lélektani folyamat révén így a „lírai" feldolgozás valóban a tisztán „ornamentikai" és a „mimikai" feldolgozás közti fázist képviseli. A Schumann *Wichtige Begebenheit* című kis darabjára készült „mimikai jelenet" koreográfiája – mint láttuk – a zenemű ABA formáját a megfelelő szakaszok mozdulatai közti kontraszt révén érzékelteti. Az A rész statikusabb, és a B rész dinamikusabb megtáncolása mellett az elemzésben arra is felhívtam a figyelmet, hogy a középrész ismétlése a kis jelenet mimikai tartalma révén (a fiú mesél, a lány fél majd a fiú újra mesél, a lány felbátorodik) a koreográfiában is motiválttá válik.

Az imitáció látható mozdulati „témával" való megkoreografálását Paul Hodgins, az ismétlés, szünet és kontraszt táncforma-alkotó szerepét pedig Stephanie Jordan említi koreomuzikológiai írásában.[1134] A három feleleventett elemzésben azonban, mint láttuk, több olyan apróbb koreográfiai elemre is támaszkodtam a formai határok megállapításakor, amelyeket Anca Giurchescu és Eva Kroschlová ethnokoreológusok írtak le szisztematikusan, szintén már hivatkozott tanulmányukban.[1135] A koreomuzikológiai bevezetőben közölt táblázat jelen Chopin-orchéma esetében is érvényesíthető – mert a lejegyzés alapján rekonstruálható – szempontjait is érdemes lesz feleleveníteni. Az adott koreográfiai szakaszban résztvevők neme, száma és csoportosítása, a térforma, a mozgás iránya (előre, hátra, stb.), az útvonal iránya (helyben, körben, stb.), a tempó, a metrum, a ritmika, a táncszólamok (a táncosok mozgásának egymáshoz való viszonya, pl. monoform, polyform), a zene és tánc viszonya (kongruens, inkongruens), a tánc és a tárgyi kellék viszonya kisebb vagy nagyobb mértékben mind hozzájárul a Chopin Asz-dúr balladájára készült táncmű formai értelmezéséhez.

1133 A bemutató műsorlapja, 1918. február 9.: MOHA MGY, mmh-p-00002_05.

1134Hodgins, *Relationships between Score and Choreography* [...], 110.; Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet,* 81, 86.

1135 Giurchescu – Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis", 24–25.

A IV.3.1. táblázat négy felső sorában összefoglalt zenei elemzéseket áttekintve a következő kérdések rajzolódnak ki. Nevezhető-e szonáta-formájúnak az Asz-dúr ballada, esetleg olyan narratív szerkezetként értelmezendő, amelyben a szonáta-elv bizonyos fokig érvényesül, vagy teljesen narratív logikájú darabként érdemes leírni?

Samson és Rawsthorne (az áttekintéseket ld. a táblázat halványsárga soraiban) fontos vonatkoztatási pontnak tartja a szonátaformát, ugyanakkor mindketten idézőjelben használják például az expozíció vagy kidolgozás kifejezéseket, ezért szerepelnek e szavak a táblázatban is idézőjelben.[1136] Samson szerint a balladák formája a szonátaforma átértelmezése. Végsúlyosak, a harmadik balladában például 156 ütemet (a darab terjedelmének több mint felét) teszi ki az „expozíció", lassan épül fel a feszültség, a „kidolgozás" 56 ütem, a csúcspont viszonylag későn érkezik el, a repríz pedig mindössze 29 ütemes.[1137] Jellemző rájuk, hogy két téma kontrasztjára épülnek (az Asz-dúr ballada 3. témáját epizódnak nevezi), valamint, hogy a fokozódó eseménysűrűség – „szerkezeti *crescendo*" – apoteózis-szerű reprízhez vezet.[1138] Samson úgy látja, mind a négy balladában a két téma kontrasztja adja a (nála szintén idézőjelben szereplő) narratíva alapját, később azonban megjegyzi, hogy éppen a harmadik balladára a kontraszt nem olyan jellemző, itt fontosabb a tematikus transzformáció technikája.[1139] Habár Samson szerint Chopin a balladákban jutott legközelebb a programzene több kortársa, például Berlioz és Liszt által oly kedvelt koncepciójához, és a balladák zenéjének narratív minőségét emlegeti,[1140] e minőséget nem jellemzi részletesebben.

Rawsthorne Samsonhoz hasonlóan a szonátaformát a két téma viszonyára épülő szerkezet miatt tartja a balladákra alkalmazhatónak.[1141] Arra azonban, hogy mit ért a balladák narratív stílusa alatt,[1142] ő sem ad magyarázatot.

Egyedül Rawsthorne elemzésében merül fel az a Dienes koreográfiája szempontjából nagyon is releváns észrevétel, hogy a többi elemző által 1. vagy A témaként emlegetett téma a 2. vagy B témához hasonlóan önmagában is egy kis háromtagú, „aba" formát alkot. A táblázatban a Rawsthorne elemzése alapján készített formai sémát ezért – Rosen betűzését követve – kiegészítettem szögletes zárójelekben szereplő A1, A2, B1, B2 jelölésekkel. Megjegyzendő, hogy míg a B1 és B2 szakaszok határa (Rosen elemzésének köszönhetően is) egyértelműen megállapítható, addig az A téma kis háromtagú formájának tagolásához Rawsthorne nem adott meg ütemszámokat. Az A2 téma kezdete így értelmezéstől függően lehetne a 9. vagy a 25. ütemben, de az előbbi számomra meggyőzőbbnek tűnik.

1136 Jim Samson, „Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies" in Jim Samson (szerk.), *The Cambridge Companion to Chopin* (Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1992), 99–123.; Alan Rawsthorne, „Ballades, Fantasy and Scherzos", in Alan Walker (szerk.), *Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1973), 42–72.
1137 Samson, „Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies", 112, 116.
1138 U. o., 112.
1139 U. o., 115–116.
1140 U. o., 111, 119.
1141 Rawsthorne, „Ballades, Fantasy and Scherzos", 45.
1142 U. o., 43.

Rosen a témák kontrasztja helyett éppen azok rokonságára hívja fel a figyelmet: a B és C témákat egyaránt az A témából eredezteti. A feszültség szerinte nem a témák ellentétéből fakad, az mindössze a témák bemutatása után kezd kialakulni.[1143] Rosen szerint a rövid, a B1 és A témákat egyesítő kidolgozás a 178–212. ütemek között zajlik le, majd a darab az általa negyedikként megjelöl szakasz újabb, rövid kidolgozási része után a C téma (az eredetinél mozgalmasabb) visszatérésével zárul.

A harmadik ballada formája Rosen szerint sem szonátaformaként, sem háromrészes formaként nem írható le kielégítően, de mindkettő tulajdonságaiból magában hordoz valamennyit.[1144] A darab szerkezeti szokatlansága és lassú kibontakozása indítja arra, hogy azt régi, refrénes, strófikus versben elbeszélt történethez hasonlítsa, és narratív formaként jellemezze. De hol találjuk a refrént, amelyet Rosen saját, részletes formai sémájában nem jelöl meg? Az elemzés szövege szerint a B1 téma négy megszólalásából az első három előtt (52., 103., 144. ütemek) a jobb kézben két-két ütem erejéig hallható c'''-c'', majd harmadik alkalommal asz''-asz' oktávok látják el a refrén funkcióját.[1145] Az egyszerű átvezető motívumnak is tekinthető oktávok ilyen értelmezését nem tartom kellően meggyőzőnek, ahogy a többi elemző vagy Dienes sem tulajdonított neki nagyobb formai jelentőséget.

Térjünk vissza Rosen végkövetkeztetéséhez: „A balladák formája narratív, de nincs programjuk […]".[1146] Rosen szerint Chopin nem egy meghatározott eseménysort, hanem általában az irodalmi műfajt idézi meg. A különböző karakterek éles szembenállása vagy események megjelenítése helyett pedig a darabokban lírai tartalmat, és érzelmek fluktuálását figyeli meg.[1147]

Az itt tárgyalandó utolsó elemzés, Parakilas interpretációja 19. századi hangszeres balladákkal foglalkozó könyvéből származik.[1148] Parakilas hasonló következtetésre jut, mint Rosen: a balladák nem konkrét irodalmi művek cselekményének és formájának zenébe való átültetései, hanem a Chopin-korabeli irodalmi műfaj általános, narratív szerkezetének zenei adaptációi.[1149] Parakilas teljes egészében erre az elképzelésre építi fel elemzéseit, amelyek véleményem szerint – a szonátaforma kategóriáival operáló elemzésekhez hasonlóan – egyszerre lehetnek találóak, megvilágító erejűek, ugyanakkor preskriptivitásuknál fogva erőltetettek.

A korai 19. század mű- és népköltészeti balladáival foglalkozó szakirodalomra támaszkodva Parakilas a következőképpen jellemzi a balladák narratív formáját: a ballada főszereplője az elbeszélés kezdetén elkövet egy olyan, a természeti, vagy társadalmi rendbe ütköző cselekedetet, amely a mű során fokozódó feszültséget okoz, majd elkerülhetetlenül az égi vagy földi igazságszolgáltatás ítéletét és a rend helyreállítását vonja maga után. A főszereplő a ballada kezdetén még aktív, de fokozatosan

1143 Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 305–308, 316.
1144 U. o., 321.
1145 U. o., 315.
1146 U. o., 322. (Ford. F. J.)
1147 U. o., 322–323.
1148 Parakilas, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade.*
1149 U. o., 39.

az események elszenvedőjévé válik.[1150] A balladai cselekmény – teszi hozzá egy későbbi ponton – sokszor három ütemben bontakozik ki.[1151] Parakilas a következő párhuzamokat fogalmazza meg a vázolt narratív séma és a zenei forma között: 1. a folyamat sodró és megszakítatlan (egy zenei tétel), 2. a darab elején megszólaló téma a ballada vége felé szükségszerűen, a rend bizonyos fokú helyreálltával tér vissza, az átélt események fényében ugyanakkor már nem egészen azonos kezdeti önmagával.[1152]

A táblázat középső (halványkék) sorában látható az Asz-dúr ballada Parakilas által készített formai értelmezése.[1153] (Parakilas eredeti táblázatának pontos, magyarra fordított változatát közlöm. Szóhasználata némileg következetlen, például csak egyszer alkalmazza a jelenet kifejezést.) A teljes művet három fázisra osztja. Az elsőben megszólaló első témát valamelyest következetlenül egyszer (a többi Chopin-ballada éneklő nyitótémáival együtt) a narrátor hangjaként, máshol az alapkonfliktust képviselő témaként értelmezi.[1154] A forma második fázisát, mint „központi cselekményt" három lépésre tagolja és próbatételekként magyarázza.[1155] Végül, a többi elemzéssel egyetértésben az utolsó szakaszhatárt a 213. ütemnél meghúzva, a darab végét „számonkérésként", a balladai igazságszolgáltatás és a rend visszaállításaként interpretálja.

Amikor Dienes – mint a levélrészletben olvastuk, némi bizonytalanság ellenére – úgy döntött, hogy megkoreografálja Chopin körülbelül hét perces harmadik balladáját, terjedelmi és formai szempontból nehezebb feladattal találta szemben magát, mint az addigi, rövidebb lélegzetű, egyszerűbb szerkezetű darabok feldolgozásakor. Kézenfekvőnek tűnhetett, hogy három legtehetségesebb és technikailag is legelőrehaladottabb táncosának, Mirkovszkynak, Markosnak és Révésznek közös táncszámot alkosson, kihasználva egyéb szempontok mellett a két nő és egy férfi alkotta trió adta formai tagolási lehetőségeket is. Az ethnokoreológia feljebb felidézett első három szempontja, a táncban résztvevők neme, száma és csoportosítása a *Ballada* már korábban idézett cselekményében és a táblázatban összegzett tagolásában is kirajzolódik. A darab a „lírai lány" (Mirkovszky) és „fiú" (Markos) kergetőzésével kezdődik, az első „kettős játék" után – a dramaturgiai egyensúly kedvéért – átvonul a színen a „drámai lány" (Révész), majd a koreográfia további két „kettős játékkal" folytatódik. A „drámai lány" újabb megjelenése – mely történetesen egybeesik Samson „kidolgozásának" kezdetével – és a három szereplő közös jelenete után Dienes egy eddig kihasználatlan tagolási lehetőséggel él. A „lírai lány", aki addig az őt tőrrel üldöző vetélytárs elől menekült, a színpadon marad, de háttérbe húzódik, a fiú és „drámai lány" kettősének szemtanúja. A duett tragikus kifejlete, a fiú által elutasított „drámai lány" öngyilkossága után a – Rawsthorne által Codának nevezett szakaszban – a „lírai lány" előre, a fiú mellé lép.

1150 Parakilas, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade*, 35.
1151 U. o., 47.
1152 U. o., 39
1153 U. o., 73.
1154 U. o., 58, 70.
1155 U. o., 73–74.

Vegyük közelebbről szemügyre a koreográfia és a zenei folyamat tagolása közti kapcsolatot. Mi a zenei logika Dienes interpretációja mögött azokon a pontokon, ahol eltér az elemzésekétől? Megfigyelhető-e párhuzam Parakilas három „próbatétele" és Dienes három „kettős játéka" között? Van-e összefüggés az egyes zenei témák megjelenése és az egyes szereplők, vagy az általuk átélt helyzetek között? Mondhatjuk-e, hogy Dienes a maga módján állást foglal a témák közötti kontraszt (Samson, Rawsthorne) vagy rokonság (Rosen) kérdésében?

A *Ballada* koreomuzikológiai elemzésében a nagyobb formai egységekre összpontosítok. Mindössze a darab kezdetét nézzük meg valamivel részletesebben, Dienes formai gondolkodását érzékeltetendő.

A ballada nyitó, A1 témája nyolcütemes periódusának első fele alatt a „lírai lány" a színpad bal hátsó sarkából elindul a színpad közepe felé. Miután az 5. ütem elején a fiúval megpillantották egymást, a periódus második felében a fiú közeledik a lány felé, aki viszont próbálja tartani a távolságot, ezért kiinduló pozíciója felé mozdul. A lány a negyedik ütem végén, a fiú a 8. ütem végén áll meg szünettel tagolva a mozgást. A zenéhez való mechanikus alkalmazkodás azonban hamar fárasztóvá válhatna a nézők számára, ezért az orcheogram szünetjele alapján a „lírai lány" a 8. ütem helyett a 9. ütemben áll meg újra, röviden. A zenei anyag egészen a 24. ütem végéig négy plusz négy ütemes egységekre osztható, Dienes azonban megtalálja az egyensúlyt a zene és tánc közti kongruencia és inkongruencia között, a „lírai lány" például a 10. ütemben vált lépések helyett szökkenéssel való haladásra. A 16. ütemtől a zenei szimmetriához alkalmazkodó mozdulati tagolást a térrajz adja: a kergetőzésben a teljes színpadot bejáró ív után mindkét táncos baloldalt középtájon köt ki, míg a következő négy ütem alatt két párhuzamos hullámvonalat leírva jutnak át a színpad jobb szélére. A 21. és 25. ütemek között a fiú ismétlődően elkapja a lányt, aki kiszabadítja magát az öleléséből, mígnem a 36. ütemben a fiú kitárt karokkal féltérdre ereszkedik, a lány pedig leheveredik. Ez az első, koreográfiai szempontól igazán hangsúlyos tagolás az A1 és A2 témák elhangzása után, az A1 téma visszatérése előtt található. Itt kezdődik a bevezető kergetőzés után az első voltaképpeni kettős a „lírai lány" és a fiú között.

Ha a táblázat legalsó sorát szemügyre vesszük, feltűnik, hogy mindhárom „kettős játék" zenei témák visszatérésének pillanatában kezdődik: az első az A1 téma első visszatérésekor, a második és harmadik a B1 téma visszatéréseikor, sőt, a „drámai lány" és fiú kettőse is a B1 téma utolsó megjelenéséhez köthető. Figyelemre méltó Dienes következetessége ebben a kérdésben. Ha összevetjük eljárását a zenei elemzések sémáival, azt látjuk, hogy az első „kettős játék" elejét csak ő tekinti fontosabb formai szakaszhatárnak, a második „kettős játék" kezdete és vége azonos Parakilas „2. fázisának" „2. lépésével", a harmadik „kettős játék" kezdete egybeesik Rosen „harmadik szakaszának" és Parakilas „3. lépésének" kezdetével, míg a hármas üldözés eleje Samson „kidolgozási" szakaszának elejével azonos.

A darab első ütemeinek leírásából és a táblázatból az is kiderül, hogy a három zenei témát – habár ez is meggyőző koreográfiai megoldás lehetett volna – Dienes nem társította egyértelműen a

három táncossal. (Továbbgondolva, ez a kihagyott lehetőség olyan zenei forma táncos feldolgozásánál lenne igazán hatásos, ahol a három téma a kvázi bonyodalomban, zenei kidolgozásban megközelítőleg azonos jelentőséggel szerepel, ez azonban Chopin harmadik balladája esetében nem teljesül.) Az A1 téma, amely alatt először találkozunk a szerelmi háromszög két első szereplőjével, jóval később és csak a „drámai lány" és fiú kettőse alatt tér majd vissza. Összefüggésbe lehet-e a témát hozni a két lány közti választás helyzetével? Amennyire a lejegyzésből rekonstruálható, e kérdésre nemmel kell felelni: a „drámai lány" és fiú kettősében a két partner közti választás nem merül fel valódi dilemmaként, a fiú mindvégig elutasító, ezért az egybeesés valószínűleg inkább véletlen.

A B1 témát Samson *barcarolle*-ként azonosítja és az általa „keringő epizódnak" nevezett (továbbra is 6/8-os, de a kíséret jellegében valóban valamelyest keringőre emlékeztető) C témával erősen ellentétes karakterűnek ítéli.[1156] Rosen a B1 és B2 témákkal kapcsolatban a ritmikai bizonytalanságot tartja legfontosabbnak kiemelni, a C témát pedig *bel canto* koloratúra tisztán hangszeres változataként jellemzi, de mint láttuk, mindkettőt az A témából eredezteti.[1157]

Dienes az A1, A2, B1 és C témát ugyanazon helyzeten, a „lírai lány" és fiú kettősein belül értelmezi, a kecses, díszített C téma megjelenését viszont felhasználja a második „kettős játék" két részre osztásához. A szereplők azonosak, a keret továbbra is a lány és fiú egymáshoz való közeledése, a szerepek azonban megcserélődnek, a lány csábít, míg a fiú „játssza a közömböst".[1158] A C téma így valamelyest a „lírai lány" alakjához kötődik, ezt az asszociációt erősíti, hogy a darab legvégén a „lírai lány" a C téma visszatérésekor lép előre a háttérből, a fiú mellé.

Ami a B2 témát illeti, ez karakterében olyannyira nem különül el a B1 témától, hogy mint a táblázatban láttuk, Samson és Parakilas a kettőt egy tématerületként értelmezte. Dienes, úgy tűnik, szintén nem tekinti önálló, formaalkotó szereppel bíró témának, annyi mindenesetre megfigyelhető, hogy a „drámai lány" két megjelenésének időpontjában (a 88. és 157. ütemekben) a B2 téma szól. Az összefüggést azonban gyengíti, hogy az előbbi esetben a B2 téma már a 65. ütemben elkezdődött.

A fenti elemzés Chopin balladájának formája és a koreográfiai nagyforma közötti kapcsolatra összpontosított. Idézzük vissza, amit Dienes a cselekménnyel kapcsolatban megfogalmazott: „Adott zene, adott de eléggé tág intervallumban értelmezhető hangulatokat teremt, melyeknek együttese nem egy, de több lehetséges eseményt sugalmazhat […]".[1159] Dienes célja nem az volt, hogy rászabjon a zenei folyamatra egy előre megalkotott cselekményt, sem az, hogy a darab tartalmának végső megfejtését adja. A táncmű, amely még erősen töredékes, orcheográfiai lejegyzésből rekonstruált és szövegesen leírt formájában is meggyőző hatást kelt, egy a zeneműre elfogulatlanul kíváncsi, azt értően interpretálni tudó koreográfus olvasata. Dienes ugyanakkor orchémája révén tudtán kívül hozzászól a Chopin balladák narratív minőségének kérdéséhez, egy olyan kérdéshez, amely Schumann recenziója óta foglalkoztatja a zenetudományt.

1156 Samson, „Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies", 118.
1157 Rosen, *The Romantic Generation*, 314, 309.
1158 OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1., 1. notációs füzet, bejegyzés a 116. ütem fölött.
1159 Dienes, „Levél Hans Brandenburgnak [1918]" in Fenyves (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában*, 213.

ütem-szám	1–8.	9–35.	36–51.	52–65.	66–104.	105–115.	116–123.	124–145.	146–156.	157–177.	178–185.	186–188.	189–212.	213–221.	222–226.	227–230.	231–241.
Rosen	**Nyitó szakasz**			**Második szakasz**					**Harmadik szakasz**					**Negyedik szakasz**			
	A téma			B1 téma	B2 téma	B1 téma	C1 téma	C2 téma	B1 téma	B2 téma variáció	kidolgozás			A téma	rövid kidolgozás és stretto		C téma – piú mosso
												B1 téma	A téma				
Samson	**„expozíció”**									**„kidolgozás”**				**„repríz”**			
	[1. téma]			2. téma: barcarolle			keringő-epizód			a 2. téma transzfor-mációja	2. + 1. téma			apoteózis			
Parakilas	**1. fázis (1. jelenet)**			**2. fázis (központi cselekmény)**										**3. fázis (számonkérés)**			
				1. lépés		*2. lépés*			*3. lépés*								
	1. téma			2. téma bővítményekkel		2. téma	3. téma		2. téma			2. + 1. téma		1. téma			3. téma
Rawsthorne	**[„expozíció”]**						**„kidolgozás”**							**csúcspont és rekapituláció**			**Coda** a [C] anyagából
	1. téma			2. téma			új anyaggal [C], amelynek 16-od mozgása vezet a kidolgozáshoz					2. + 1. téma					
	[A1]	[A2]	[A1]	[B1]	[B2]	[B1]											
Dienes	[bevezető, kergetőzés]		**1. „kettős játék”**		[drámai lány átvonul a színen]	**2. „kettős játék”**	„innen a fiú játssza a közömböst” [lírai lány csábítja]		**3. „kettős játék”** megsza-kad	[hármas üldözés]	„drámai leány megtört esdeklő jelenete” [drámai lány és fiú kettőse]				[drá-mai lány meg-hal]		[lírai lány és fiú borzadva nézik]

IV.3.1. táblázat: Chopin Asz-dúr balladájának, valamint Dienes orchémájának formai áttekintése

IV. 3. b) Kósa György és Dienes Valéria *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* című ornamens pantomimje. Koreomuzikológiai elemzés. (5. esettanulmány)

Az utolsó elemzés bizonyos fokig kilóg a többi esettanulmány közül, lévén, hogy az egyfelvonásos nem kész zenemű utólagos koreográfiai interpretációja, hanem Dienes és Kósa közvetlen együttműködéséből született. A közös munka egyik gyakorlati eredményét, az egyetlen olyan Kósa zenéjével készült pantomimet vizsgálom, amelynek fennmaradt 1919-ben készült, többé-kevésbé részletes, orcheográfiát használó koreográfiai lejegyzése.[1160]

Kósa, mint az Orchesztikai Iskola zenei vezetője, zongorakísérője és zenetanára, mint láttuk, 1918–1919-ben három táncjátékhoz komponált kísérőzenét az iskola számára. Ezek közül az első, a *Phaedra* bécsi vendégszereplésük alkalmával, 1919. március 3-án, a Grosser Konzerthaussaalban került színpadra, Kósa zongorakíséretével (további előadása egyelőre nem ismert).[1161] A *Pán és Koré*, valamint a *Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett* (a továbbiakban *Mese*) 1919 folyamán keletkezett, s az iskola legügyesebb növendékeiből alakult Orchesztikai Társaság pantomimestjén volt látható a Dunaparti Színházban, először 1920. január 6-án, majd valószínűleg további öt előadáson.[1162] (A *Pán és Koré*nak további előadása egyelőre szintén nem ismert.) A *Mesé*ben a három szólista – a bohóc (Erdős László), a királykisasszony (Messinger Magda) és a halálkirályfi (Markos György) – mellett a művésznövendékek alkotta csoportok, „kincshordók" és „életszellemek" szerepeltek.[1163] A Dunaparti színházi előadások elején a táncjátékok cselekményét Szabados Piroska, a kolozsvári nemzeti színház tagja ismertette.[1164]

1922-ben, az Orchesztikai Iskolától feltehetőleg teljesen függetlenül jött létre a *Mese* első felújítása.[1165] Maga Kósa ajánlhatta fel darabját Förstner Magdának és E. László Györgynek, akiket 1922. március 12-én, a Zeneakadémia kamaratermében kísért táncos pantomimestjükön.[1166] Ebben a változatban a színlap szerint Förstner táncolta a királykisasszony szerepét, míg az összes többit,

1160 „1919. Orchémák. 1. Mese a királykisasszonyról, aki sohasem nevetett. 2. Bartók. Három burleszk" feliratú, 7. notációs füzet, MOHA MGY, DVH feldolgozni doboz. A füzet címlapfelirata ellenére csak a *Mese* lejegyzését tartalmazza, a Bartók *Három burleszk*jére készült koreográfia számára megrajzolták az ütemeket, de azok üresek, Dienes későbbi, kék golyóstollas megjegyzése: „Sohasem írtuk le." (ld. 18r). Ugyanígy csak az ütemeket rajzolták elő Kósa *Hat bagatell*je és Chopin 2., 3., 4., 6., 10., 18. prélude-je számára. A füzet 2r oldalán a *Mese* orcheogramja előtt a *Pán és Koré* szereposztásának terve szerepel.

1161 „D.G. videószövege (Gönci felvétele) 1993?" c. dokumentum,MOHA, mmh-p-00002_30-1, 2.

1162 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_37; mmh-p-00002_38; sz. n., „Uj táncművészet apostolai…", *Világ* 11/27 (1920. január 31.), 7: ismétlés beharangozója aznapra.

1163 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_37_1., mmh-p-00002_38_1.

1164 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_37.

1165 Vincze Gabriella szerint elképzelhető, hogy Förstner a Dienes iskola növendéke volt, azonban nem szolgál meggyőző adatokkal. Ld. Vincze Gabriella, „Adalékok a magyar mozdulatművészek párizsi korszakához", *Enigma* 20/76. (2013), 31., 33. Saját állításomat az Orchesztikai Iskola növendéknévsoraira alapozom, amelyekben úgy a nyilvános és magán, mint az évközi és nyári kurzusok növendékeit is gondosan nyilvántartották. Ezekben a névsorokban sem Förstner Magda, sem E. László György neve nem fordul elő. Ld. ifj. Markos György (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18, tanévi értesitője* ([Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918]), 13–15.; [sz. n.], „Memorandum", OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.,7–10.

1166 [sz. n.], „A Koncert rendezései", *Színházi Élet* 11/11 (1922. március 12.), 35.; Habár természetesen hasznos lenne összehasonlítani az 1920-as és 1922-es változatot, ehhez egyelőre nem áll rendelkezésre forrás. Fröstner Magda hagyatékának csak egy kései töredéke található meg az OSZMI Táncarchívumban (41. fond), a korai anyagok egyelőre lappangnak.

beleértve a csoportokat is, értelemszerűen szólószereppé átdolgozva, partnere alakította. Erről a műalakról azonban sajnos nem áll rendelkezésre további adat.

A *Mese* következő, egyben eddigi utolsó ismert előadása 1929. június 19-én, az Orion Színházban volt, ezúttal minden bizonnyal eredeti formájában, Dienes iskolája évzáró produkciójának keretében, ismét Kósa zongorakíséretével. Ehhez az új betanuláshoz valószínűleg használták az 1919-es lejegyzést.[1167] Talán ezzel magyarázható, hogy az orcheogramot őrző füzet külön került a másik két színpadi Kósa-mű egyelőre lappangó lejegyzésétől.

Az elemzés kedvéért a kísérőzene teljes autográf partitúráját[1168] átírtam kottaszerkesztő programmal, s Kósa Gábor engedélyével közlöm, mellékletként. A kottaszerkesztővel létrehozott dokumentumból Loch Gergely készített hangfelvételt MuseSounds hangminták használatával. E felvétel szintén hozzáférhető, mint melléklet.

Az eddigi adatok alapján sajnos úgy tűnik, hogy a fúvósötös, hárfa és ötszólamú vonóskar alkotta kiszenekari[1169] apparátusra elképzelt mű (feltehetőleg anyagi okokból) sosem szólalt meg zenekaron, az összes ismert színlap szerint maga Kósa adta elő, zongorán. (Az elemzés során a zenekari partitúrából indulok ki és a Kósa által elképzelt hangszerelést is figyelembe veszem.) Az előadások és próbák során Kósa minden valószínűség szerint nem partitúrából, hanem zongorakivonatból kísérhette a táncosokat, ez a forrás azonban egyelőre szintén lappang. Az orcheogramot őrző füzet elején olvasható, évtizedekkel későbbi, kék golyóstollas Dienes-bejegyezés feltehetőleg a zongorakivonatra utal: „Zenéje: Kósa György ifjukori műve, melyet Petri zongoristánk egyszer elkért tőlem és soha vissza nem adott."[1170] A bejegyzés arra is következtetni enged, hogy Dienes és Petri Endre, aki 1940 körül kísérte az orkesztikai növendékeket, esetleg egy újabb felújításon gondolkodhattak, ez azonban a műsorlapok adatai alapján nem valósult meg.

A darab címének több változata fordul elő a forrásokban. Kósa kéziratos partitúráján (utólagos, golyóstollas bejegyzésként) „Mese a királykisasszonyról, aki nem nevetett" szerepel, a Dunaparti Színház 1920-as plakátján olvasható „Mese a királykisasszonyról, aki sohasem szeretett"[1171] a többi forrás és a cselekmény ismeretében egyértelműen elírás, az 1929-es színlapon pedig az 1919-es orcheográfiai lejegyzésen szereplő, teljes cím rövidebb változata, „A királykisasszony, aki sohasem nevetett"[1172] látható.

A *Mese* műfaja a címnél is nagyobb változatosságot mutat a különböző dokumentumokban. Az orcheogramot megörökítő füzetben nem szerepel műfajmegjelölés, az 1918–1919-es tanévről

1167 Az egyetlen adat, amely némi eltérésre utal az 1919-es és 1929-es előadások között, az utóbbi előadás szereposztásában olvasható: „Kincshordozók – plasztikai és ritmikai kórus; Életszellemek – dinamikai kórus" (ld. MOHA MGY, dvh-p-00167-a-1.). A kincshordók és életszellemek csoportjai vélhetően a megfelelő (plasztikai, ritmikai és dinamikai) évfolyamok vagy osztályok növendékei voltak, így elképzelhető, hogy Dienes a III. és V. jelenet koreográfiáját valamelyest az ő felkészültségükhöz és tananyagukhoz igazította, míg az 1919-es előadáskor a csoportokat is művésznövendékek táncolták, akik az akkori teljes (plasztika, ritmika, mimika) tananyagot már átvették.

1168 OSZK, Zeneműtár, MS Mus.8333 jelzetű, kéziratos partitúra

1169 [sz. n.], „Memorandum", OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., gépelt változat: 7.

1170 MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, DVH-d-00006, 2v.

1171 Műsorlap: MOHA MGY, mmh-p-00002_37.

1172 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00167-a-1.

beszámoló Memorandum szerint „ornamens pantomim”,[1173] az 1920. januári bemutató műsorlapján mesejáték, az 1922-es, kétszemélyes változat műsorlapja szerint pantomim, a Dienes-iskola repertoárját felsoroló francia nyelvű műlista szerint drámai orchéma,[1174] az 1929-es felújításkor pedig „szimbolikus mese”-ként hivatkoztak rá.[1175] E műfaji meghatározások közül az „ornamens pantomim” a legszokatlanabb, de egyben a legfigyelemreméltóbb is. Az „ornamentikai”, „lírai” és „mimikai” orchesztikai műfajok ismertetésekor láttuk, hogy azok a zenéhez és kifejezéshez való viszonyuk révén határozhatók meg. Eszerint az „ornamentikai tánc” a legtechnikaibb, ez áll a legszorosabb kapcsolatban a zenével, egyszersmind ez törekszik a legkevésbé kifejezésre, önmagán kívül álló, szavakkal megfogalmazható hangulat, érzelem, mondanivaló vagy cselekmény megjelenítésére. Itt azonban az „ornamens” kifejezés a Dienesék szóhasználatában is cselekményes színpadi tánc-művet jelentő „pantomim” szóval összekapcsolva szerepel. Az ellentmondást feloldó, valószínűleg Dienestől származó meghatározás a Memorandumban található meg: „[Ornamens pantomim:] Stilizált mozdulatok, látható ornamens célzattal, csoportjátékokkal. Szereplői nem igazi emberek, csak gondolat-szimbólumok, nem önmagukat játszák, hanem azt, amit jelentenek és kimerülnek abban, amit jelentenek.”[1176] Az egyetlen példa erre az orchesztikai műfajra a vizsgált forrásokban maga a *Mese*. Az „ornamens” jelleg itt tehát nemcsak a zenéhez való technikaibb jellegű, szorosabb viszonyra, hanem a cselekmény szimbolikus jellegére is utal.

A darab rövid cselekményét az 1929-es színlapról idézem:

> A mese szimbolizmusa: A királykisasszony az emberi lélek, semmisem [sic] elégítheti ki a földön. A bohóc az emberiség, mely élethajszájában színpadra hozza a lelket, kínálgatja nehéz kincsekkel (kincseshordók [sic, helyesen kincshordók]) könnyű életörömökkel (életszellemek), de a lélek csak a halálkirályfi karjaiban mosolyog, ki megszabadítja őt teste börtönéből.[1177]

A mesével, mint a századfordulón különösen népszerű irodalmi műfajjal kapcsolatban Pomogáts Béla irodalomtörténész a következő fontos – Dienes és Kósa művére is érvényes – megfigyeléseket teszi:

> A huszadik század első két évtizedének elbeszélő irodalma sok tekintetben a meseműfaj hagyományait követte és fedezte fel újra, friss művészi erőt öntve abba az évezredes epikai formába, amelynek karakterét nemcsak a fantasztikum hozza létre, hanem a példázatosság is. […] A mese a valóság végső absztrakciójaként szolgálhatott, minthogy az az epikai struktúra, amely egy képzeletbeli világ csodálatos szereplői és fantasztikus eseményei következtében létrejött, mindig az emberi élet örök konfliktusaira utalt.[1178]

A mese, mint irodalmi műfaj jelentőségéről a Gyermektanulmányi Társaságban is intenzív párbeszéd folyt abban az időben, amikor Dienes is részt vett munkájukban. Nógrády László vezetésével országos adatgyűjtést végeztek a gyermek és a mese kapcsolatáról, s az eredményről Nógrády 1914-ben két részes tanulmányban, majd 1918-ban könyvben adott számot.[1179] Számunkra természetesen

1173[sz. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 7.
1174[Dienes Valéria], „Un résumé du système de l’orchéstique”, kézirat, [1923?], MOHA MGY, dvh-list00031., 6v.
1175Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00167-a-3.
1176[sz. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 5r.
1177Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00167-a-3.
1178Pomogáts Béla, „Mese és elbeszélés”, *Liretatura* 14/4 (1987–1988), 391–396., ide: 391.
1179Nógrády László, „A gyermek és a mese”, *A Gyermek* 8/5 (1914), 337–356.; Nógrády László, „A gyermek és a mese”, *A Gyermek* 8/6 (1914), 417–448.; Nógrády László, *A mese* (Budapest: Magyar Gyermektanulmányi Társaság, 1917).

általánosabb következtetései érdekesek, hiszem Dienes és Kósa *Mesé*je nem kifejezetten gyerekeknek szól, még ha a szereplők részben gyerekek, fiatal felnőttek voltak is.

> A mese erkölcsi érték. [...] Tegyünk próbát önmagunkon, olvassunk mesét mi felnőttek s csodálkozva vesszük észre, hogy a mese ragyogó poézisének [sic] szépségeit, humorát, naivságát s azt az erős és mindig következetes, mély erkölcsi igazságot, mely az igazi meséket karakterizálja, most is élvezni s méltányolni tudjuk.[1180]

A műmese, népmese, népballada iránti vonzódás a színházakban is éreztette hatását, gondolhatunk itt Petőfi *János vitéz*ére, amelyet 1904-ben mutattak be Bakonyi Károly librettójával és Kacsóh Pongrác zenéjével, vagy Balázs és Bartók 1917-es *A fából faragott királyfi* táncjátékára és 1918-ban színpadra került *A kékszakállú herceg vára* operájára. Vörösmarty *Csongor és Tündé*jét Weiner Leó színházi kísérőzenéjével 1916-ban újították fel, de Batta András Szép Ernő *Az egyszeri királyfi* c., 1913-ban bemutatott darabját is megemlíti, mint az 1910-es évek egy további, mese-keretbe bújtatott, szimbolikus színdarabját. Az utóbbi mű cselekménye bizonyos tekintetben még párhuzamos is a *Mesé*vel: a címszereplő ugyan a halál elől menekül, de végül mégis magában a halálban leli meg a nyugalmat.[1181]

Ha arról nincs is adat, hogy Dienes láthatta-e ezeket a műveket, mint olvasott és a kulturális életben aktív személy, kétség kívül legalábbis értesült a bemutatókról. Kósa Bartók táncjátékát rendkívül alaposan ismerte, ugyanis, mint az I. 3. b) fejezetben láttuk, az Operaház korrepetitoraként részt vett a darab betanításában és előadásában. A zongorakíséret alkalmazása akkor teljesen új volt:

> A régi balett tradiciók [sic] alapján hegedűvel korrepetálták a klasszikus baletteket. A megszokott hagyományt követve Bartók művéből is ilyen hegedű kivonatot csináltak. Sem Bartók, sem én nem érthettünk ezzel egyet, mert a bartóki muzsikának lényeges alapelemei sikkadtak el ilyen formában. Forradalmi újításként zongorát hoztak a balett terembe, amelyen én játszottam először. A bemutatón […] klaviaturás [sic] xilofonon játszottam.[1182]

Az Orchesztikai Iskolában egészen biztosan nem merült fel, hogy például a *Mesé*t szóló hegedűkivonatból próbálják. Mind az iskola balett-hagyományoktól való teljes elhatárolódása, mind korábbi zongorás repertoárjuk, és a megszokott és bevált zongorakísérettel folytatott munka, mind Kósa operaházi tapasztalata a zongorakíséret mellett szólt. Hogy mégis felvetem a kérdést, annak haszna csak annyiban rejlik, amennyiben rámutat Bartók és Kósa pantomim-zenéinek bizonyos fokú hasonlóságára: Kósa zenéjének „lényeges alapelemei", ritmikai komplexitása, harmóniái egyaránt elsikkadtak volna a szólóhegedű-átiratban. De milyen is voltaképpen Kósa fiatalkori zenei nyelve, stílusa és mi mondható el általánosságban magáról a *Mese* kísérőzenéjéről?

A Berlász Melinda szerkesztette, 2003-ban megjelent Kósa-tanulmánykötetben Dalos Anna, Halász Péter és (Szacsvai) Kim Katalin fontos megfigyeléseket tesznek Kósa zeneszerzői stílusával kapcsolatban. Míg Dalos a pályakép fejezetben a teljes életmű alapján általánosabb megállapításokra törekszik, addig Halász és Kim egy-egy műcsoportot, az oratóriumokat és kantátákat, valamint a

1180 Nógrády László, „A gyermek és a mese", *A Gyermek* 8/5 (1914), 338, 347.
1181 Batta András, „Balszerencsés főművek", *Magyar Zene* 40/4 (2002. november), 381–415, ide: 383., 395–397.
1182 Kósa, *Memoár*, 18–19.

dalokat ismertetik részletesebben. Mivel eddig nem jelent meg olyan, átfogó tanulmány, amely a hangszeres, vagy a színpadi művekkel foglalkozott volna, a *Mese* zenéjének elemzésekor elsősorban e három írás megállapításaihoz kapcsolódom.

A Dienessel való együttműködés keretében, „mimikai tanulmányok" zongorakíséreteként született *Bagatellek* kapcsán Dalos így fogalmaz: „[a] *13 bagatell*ben jelenik meg először Kósa életművében a szavakkal meg nem fogalmazható, zenei gesztusok egymásutánjára épülő absztrakt zenei cselekménysor – ez lesz az elkövetkező hét évtizedben Kósa oeuvrejének [sic] egyik legkarakterisztikusabb vonása."[1183] Dalos megfigyelése találónak és a *Mese* zenéjével kapcsolatban is relevánsnak tűnik, arról azonban nem szól, hogy milyenek ezek a „zenei gesztusok", ahogy arról sem, hogy Kósa segítségükkel milyen jellegű formai szerkezeteket hozott létre.

„Ugy komponálok, ahogy érzem, és mindig azt igyekszem őszintén kifejezni, amit érzek."[1184] – nyilatkozta egy interjúban Kósa. Dalos szerint ebből az alkotói attitűdből Kósánál a zenei forma elhanyagolása, kidolgozatlansága következik.[1185] Ezzel szemben Halász Péter az oratóriumok és kantáták vizsgálata révén a következő megállapításra jutott: „Kósa különös gondot fordít művei szerkezetének kialakítására."[1186] A *Mese* kísérőzenéjének elemzése, még mielőtt megismertem volna Halász írását, engem is az utóbbi következtetésre vezetett.

A *Bagatellek*kel nagyjából egy időben keletkezett három pantomim-zenéről Dalos mindössze annyit állapít meg, hogy azok „zeneszerzői-személyes válságot tükröz[nek]".[1187] A *Mese* partitúráját vizsgálva azonban nem észleltem semmiféle válság nyomait, épp ellenkezőleg. Kifejező és ötletesen felépített, jól sikerült kompozíció, amely ma is számot tarthatna a közönség érdeklődésére. Dalos a pantomim-zenéket elmarasztaló ítélete mögött valószínűleg a következő prekoncepció áll: a zenei formának, legyen bár a társművészetekhez szorosan kapcsolódó alkotás, meg kell állnia a saját lábán.[1188] Azonban az elemzőt csalódás fogja érni, amennyiben olyan formai sajátosságokat kér számon egy zeneművön, amelyek a szerző szándékától idegenek, ahelyett hogy elfogulatlanul közelítene az adott műhöz.

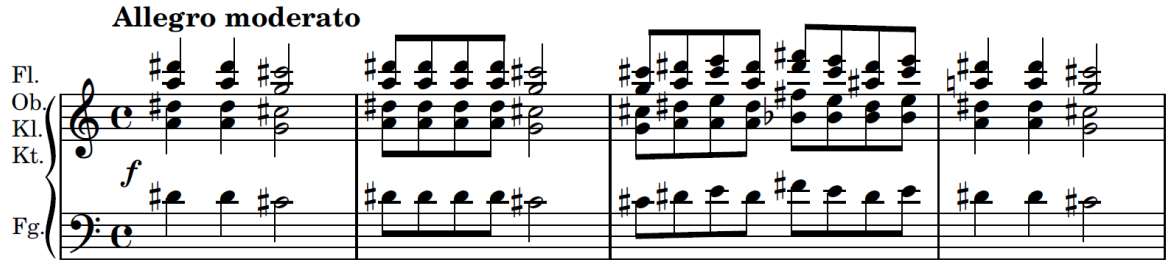
Fogadjuk el kiindulópontként, hogy Kósa számára központi jelentőséggel bírt a mindenkori megzenésítendő szöveg vagy pantomim-cselekmény, és nézzük meg közelebbről, hogyan teremtettek Dienessel a *Mesé*ben zenei-koreográfiai formai változatosságot és egységet, folyamatokat és szimmetriát.

A körülbelül negyedórás egyfelvonásos hét jelenetének felépítését, részletes cselekményét, koreográfiáját Dienes készítette, elképzelhető, hogy Kósa és a mesteriskola növendékeinek részvételével.[1189] A jelenetek a szereplők számát és a koreográfia mozgalmasságát tekintve

1183 Dalos Anna, *Kósa György.* Magyar Zeneszerzők 2. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998), 4.
1184 Borgó András, „Kósa György: »A zenében nem lehet csalni«", Muzsika 27/5 (1984. május 1.), 7–10., ide: 10.
1185 Dalos, „Pályakép", 21–23.
1186 Halász Péter, „Oratóriumok és kantáták" in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György. 1897–1984* ([Budapest]: Akkord Zenei Kiadó, 2003), 79–124, ide: 92.
1187 Dalos, „Pályakép", 17.
1188 Dalos, „Pályakép", 21.
1189 [sz. n.], „Memorandum", gépirat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 7.

szimmetrikusan rendeződnek el, ugyanakkor a cselekményt előmozdító III., V. és VII. jelenetek a feszültség növekedésével párhuzamosan egyre hosszabbak. A bohóc biztosítja a keretet, ő mesél, az ő nézőpontjából vagyunk tanúi a történetnek. A III. és V. jelenet csoportmozgásaival (kincshordók, életszellemek) váltakozik az azokkal kontrasztáló II., IV. és VI., ezekben a bohóc és királykisasszony különös kettősei kapnak helyet: a bohóc hiába igyekszik kimozdítani a címszereplőt letargiájából. A királykisasszony II., IV. és VI. jelenetekben megjelenített fokozódó vágyakozása a VII. jelenetben teljesedik be, a harmadik szólószereplő, a halálkirályfi megjelenésével, a királykisasszony egyetlen voltaképpeni táncával, halálával, valamint a bohóc és segítői gyászával.[1190]

A darabnak nincsen nyitánya, egyből a mesélővel, a bohóccal találkozunk, az első téma azonban még nem az ő saját témája, hanem a meséé, vagy mesélésé (jele a táblázatban M): „A zárt függöny elé kiszalad a bohóc és mesét ígér."[1191]



IV.3.4. kottapélda: A mese témája (M) (1–4. ütem)[1192]

A következő négy ütem a bohóc saját témája (jele a táblázatokban B): „Nagyképűen ígéri [a mesét] […]".[1193]

IV.3.5. kottapélda: A bohóc témája (B) (5–7.ütem)

A pantomim zenei keretét biztosító két téma közeli rokona egymásnak. Páros lüktetésűek, szögletes ritmikájukkal és kis hangközlépéseikkel gyerekdal-szerűek, csúfolódásra emlékeztetnek, tempójuk Allegro moderato és Vivace.

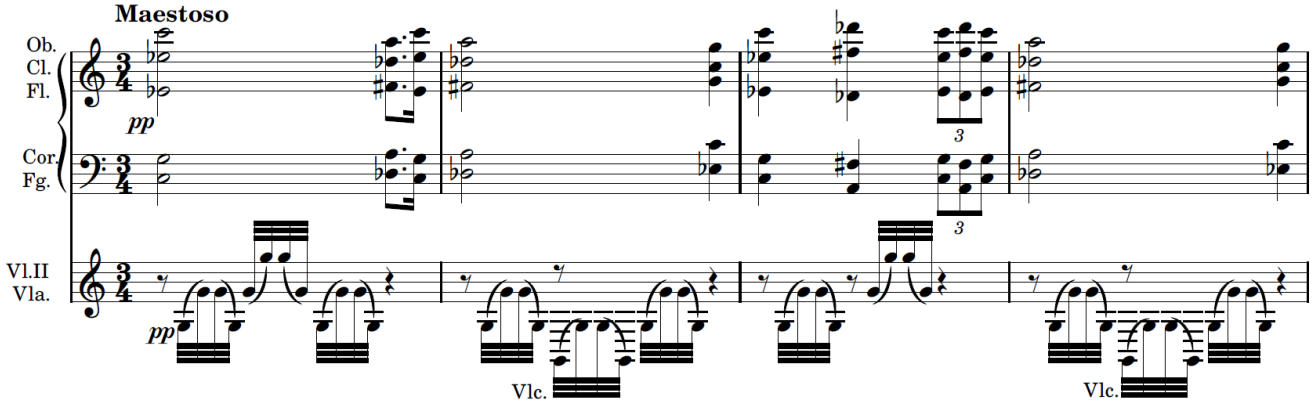
1190A pantomim halálkirályfi alakjának ötlete ifj. Gaál Mózestől, a Dienes házaspár tanár kollégájának és barátjának fiától származott, ld. MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz, DVH-d-00012, 7. notációs füzet, 1v.

1191 Az egyes jelenetek cselekményét egy Mirkovszky hagyatékában, Dienes kézírásával fennmaradt szinopszis megfelelő részleteinek segítségével ismertetem, lásd: „Mese a királykisasszonyról […]", OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 1r.

1192 A kottapéldákat az OSZK Zeneműtárában őrzött, MS Mus.8333 jelzetű, kéziratos partitúra alapján készítettem. A kottapéldákban minden hangzó magasságban látható.

1193 [Dienes], „Mese a királykisasszonyról […]", OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 1r.

Az első jelenet – egy összesen harminchét ütemes kis szóló – e két téma mellett egy az eddigiekkel kontrasztáló témára épül. Az Allegro moderato anyag rövid visszatérése után a halálkirályfi témájának elejét halljuk (jele a táblázatokban H), mely egyelőre csak mint a bohóc rossz előérzete jelenik meg: „[...] fél a saját meséjétől. Nem tudja mi lesz a vége. Nem tudja nem pusztul-e bele maga is a mesébe és nem tudja, nem lesz-e igaz a mese."[1194] A halálkirályfi Maestoso feliratú zenei anyaga páratlan lüktetésű, ritmikája pontozott és triolás, a fúvóskvintett pianissimo, fojtott ünnepélyességéhez a vonósok harminckettedeikkel nyugtalanító kíséretet adnak.



IV.3.6. kottapélda: A félelem, a halálkirályfi témája (H) (12–15. ütem)

Később, a VII. jelenetben ez az anyag egyre erősödő dinamikájú gyászindulóként kíséri majd a halálkirályfi tényleges megjelenését.

A 16. ütemtől a bohóc összeszedi bátorságát, visszatér a mesélés- és a bohóc-téma, e kettő váltakozik, majd a bohóc egy hárfa glissando kíséretével „[…] elszántan csapja szét a függönyt és beleszalad a mese közepébe".[1195]

A jelenet mozaikszerű zenei felépítését (ld. a IV.3.2. táblázatot) tehát a cselekmény, ebben az esetben a bohóc gondolatai, a benne lezajló lelki folyamat határozza meg.

ütem-szám	1–4.	5–7.	8–11.	12–15.	16–22.	23–29.	30.	31.	32.	33.	34–35.	36.	37.
téma	M	B	M	H	B	M (bőv)	M eleje	B eleje	M folyta-tása	B rövidült folytatása	M eleje	B eleje	*gliss ando*

IV.3.2. táblázat: Az első jelenetben szereplő témák sorrendje

De vajon hogyan egyeztethető össze az előre elképzelt cselekmény és a kiegyensúlyozott zenei nagyforma? Dienes és Kósa – a partitúra és a koreográfia vizsgálata alapján – a *Mesé*ben a következő megoldást választotta: a cselekmény narratív, soroló, formailag nyitott, mozaikszerűnek is mondható jellege (mint az első jelenet leírásában és a IV.3.2. táblázatban láttuk) alacsonyabb formai szinten, a mindenkori jeleneten belül érvényesül. Itt az egyes helyzetekhez és szereplőkhöz tartozó

1194 [Dienes], „Mese a királykisasszonyról […]", OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 1r.
1195 U. o., 1r.

vezérmotívumok sorrendje, összekapcsolása és variációja az elbeszélés logikáját követi. A nagyformát pedig a jelenetek fent vázolt szimmetrikus elrendezése, valamint a vezérmotívumok visszatérései rajzolják ki. (Az egész pantomim formai áttekintését ld. a IV.3.3. táblázatban. A vezérmotívumok kottapéldáit és betűjeleit az olvasó az egyes jelenetek elemzéseiben találja meg.)

Jelenet száma	**I.**	**II.**	**III.**	**IV.**	**V.**	**VI.**	**VII.**
A jelenet szereplői	Bohóc	Királyk., Bohóc	Királyk., Bohóc, kincshordók	Királyk., Bohóc	Királyk., Bohóc, életszellemek	Királyk., Bohóc	Királyk., Halálkirályfi, Bohóc, kincshordók, életszellemek
A kísérőzene megfelelő szakaszainak ütemszáma (a szakaszok hossza)	1–37. (37 ütem)	38–54. (17 ütem)	55–104. (50 ütem)	105–111. (7 ütem)	112–184. (73 ütem)	185–220. (36 ütem)	221–315. (95 ütem)
Vezérmotívumok előfordulása az egyes jelenetekben	M B H	K + B	KH1, 2 (KH + M) K	K B	É K	K M B	H (B) K (+ M) B

IV.3.3. táblázat: A *Mese* jeleneteinek áttekintése

A fent jellemzett formai elgondolás időtállónak bizonyult, ugyanis – mint az Halász Péter elemzéseiből kiderül – Kósa évtizedekkel későbbi oratorikus műveiben is alkalmazta. Halász megfogalmazása olyannyira ráillik a *Mese*re is, hogy hosszabban idézem:

> Az egyes hosszabb oratóriumtételek önmagukon belül egész sor, nemegyszer akár tíznél is több, változó tempójú, rövidebb – gyakran akár csak öt-tíz ütemes – részből épülnek fel. Ezek a pregnáns zenei anyagokat bemutató, hirtelen kontrasztokkal és többszöri visszautalásokkal operáló szakaszok füzérszerűen sorakoznak egymás mellett, s rendszerint éles váltás […] választja el őket egymástól. Az ilyen apró elemekből építkező, soroló forma, amelynek aztán az egyes zenei anyagok egymás közti rokonsága és ellentéte, valamint a visszatérő formarészek ritmusa ad egyéni profilt, Kósa oratorikus és kantátaszerű alkotásainak élete végéig megőrzött sajátossága lesz. A megzenésítendő szövegben jelentkező ismétlődések rendre előhívják a zenei ismétlés eszközét, mi több, gyakran éppen a zenei ismétlés teremt kapcsolatot a látszatra össze nem tartozó szövegrészek között is, s az így kialakuló architektonika következetes tudatossággal rekeszti ki a dinamikus fejlesztés lehetőségét.[1196]

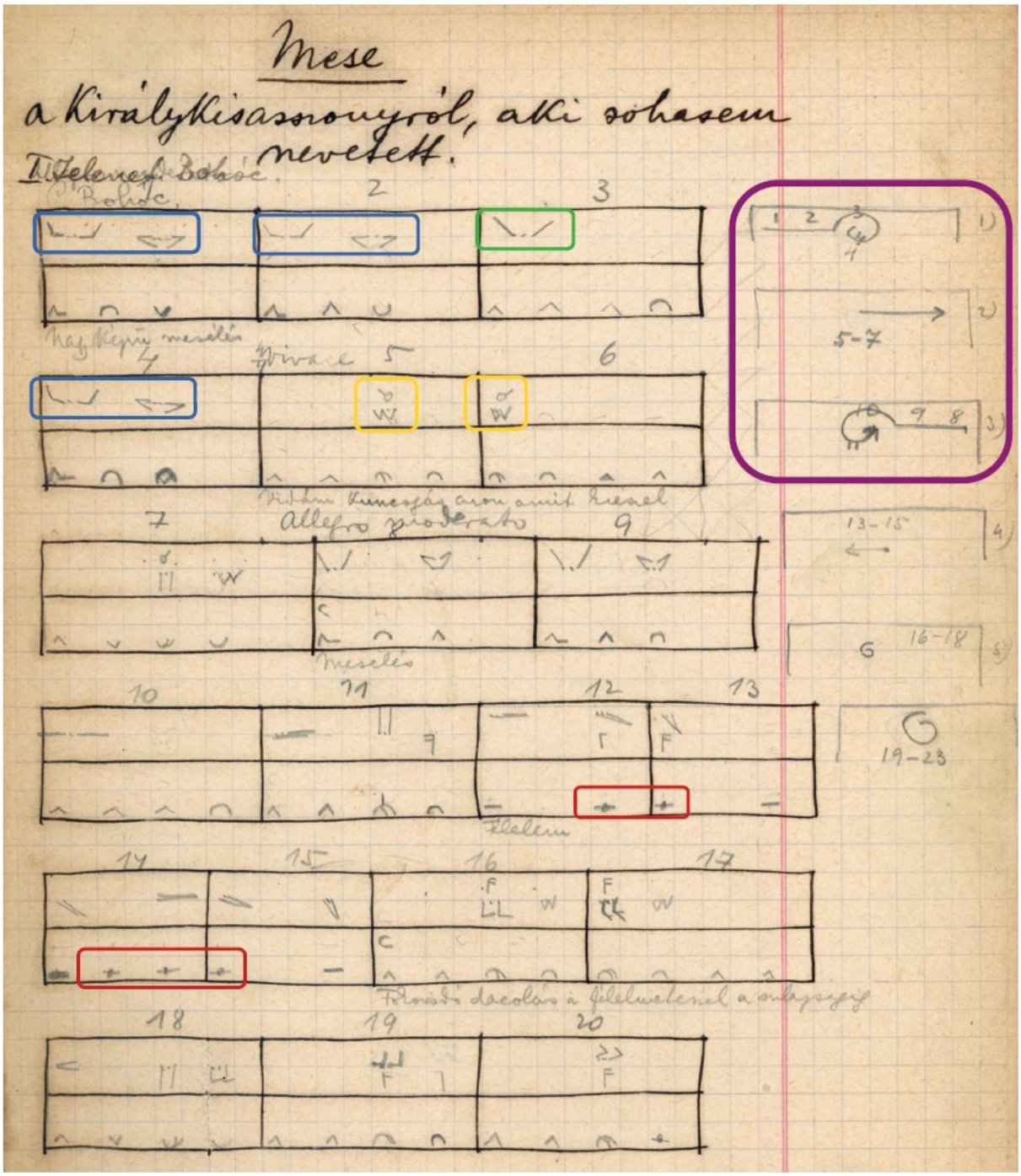
Halász utolsó megállapítása – a dinamikus fejlesztés kiiktatásával kapcsolatban – részben talán Dalos Anna fenntartásainak okára is magyarázatot ad, aki Kósa műveihez, úgy tűnik, a témák transzformációjára épülő formák felől közelített.

Nézzük, milyen viszonyban áll az első jelenetben a zenével a mozdulat, a koreográfia. Az első négy ütem, a mesélés témája alatt a bohóc a színpad bal oldaláról jön be, nagyrészt előre szökkenő és futó lépésekkel, és a színpad közepén áthaladtában megfordul maga körül. Karjai (IV.3.4. ábra, kék színű keret) az 1., 2. és 4. ütemekben felfelé nyitott, tompaszögű tartás és lefelé forduló, hegyesszögű

1196Halász, „Oratóriumok és kantáták”, 93.

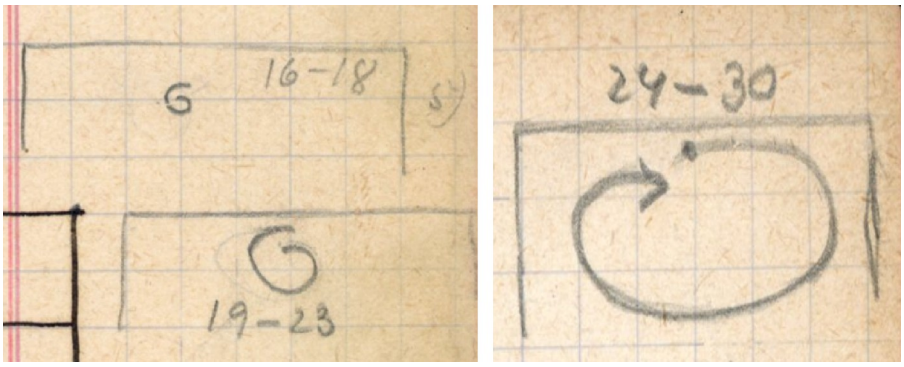
tartás között váltakoznak – nagy lendülettel gesztikulál mesélés közben – míg a 3. ütemben, valószínűleg a dallam felfelé tartó kis ívére reagálva a bohóc maga is kitárja felfelé a karjait (IV.3.4. ábra, zöld színű keret). Saját témája alatt nagyrészt „w”-t formázó karokkal hátra, majd előre tekint (IV.3.4. ábra, sárga színű keret), az orcheogram szöveges instrukciói szerint: „Vidám kuncogás azon, amit kieszel”.[1197] A mesélés dinamikája *forte*, ezalatt a bohóc határozott, nagy mozdulatokat tesz, egymaga betölti a színpadot, kuncogása azonban inkább saját magának szól, a dinamika ekkor *piano*, a karok mozgása visszafogottabb. Most visszatér a mesélés témája, nagy gesztusokkal, talán az eddigieknél is magabiztosabb mesélőkedvvel. Az első tizenegy ütem alatt a bohóc, mint a térrajzokon látni (IV.3.4. ábra, lila színű keret), szökdeléssel és futással bejárja a színpadot. A halálkirályfi témájának kíséretével kifejezett félelem azonban egészen más mozdulati dinamikát kíván a táncostól, így a 12. ütemben egyszer csak szaggatottá válnak a lépései, sőt hátrál (IV.3.4. ábra, bordó színű keret). A 16. ütemben visszatérő bohóc-, majd a 23. ütemben megszólaló mesélés-téma három, négy és nyolc ütemes, fokozódó feszültségű és lendületű egységei alatt a bohóc három nekifutásban egyre nagyobb köröket ír le a színpad közepén (IV.3.5. ábra). A jelenet hátralévő részében – mialatt a bohóc fokozatosan kihúzódik a színpad jobb szélére, és megállapodik a IV.3.6. ábra második felén jelölt pontban, hogy a széthúzott függöny mögött hamarosan megpillanthassuk a királykisasszonyt – a már ismert „B” és „M” témák váltakoznak. A karakter- és dinamika-beli váltásokat Dienes bejegyzései szövegesen is megerősítik, a mesélés intenzívebb: „nagyképűen”, a saját téma megtáncolása jóval visszafogottabb: „lapulva”.[1198] A zenéhez hasonlóan tehát a koreográfia szerkezete is soroló, nyitott szerkezet,[1199] amelyben Dienes a cselekménynek éppen legmegfelelőbb elemeket füzérszerűen egymás mellé helyezi.

1197 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 3r.
1198 U. o., 3r.
1199 Ld. az elméleti koreomuzikológiai fejezetben is hivatkozott ethnokoreológiai tanulmányt: Giurchescu–Kröschlová, „Theory and method of Dance Form Analysis. Revised version of the ICTM Study Group on Ethnochoreology collective work: »Foundation for folk dance structure and form analysis« (1962–1976)”, 25.

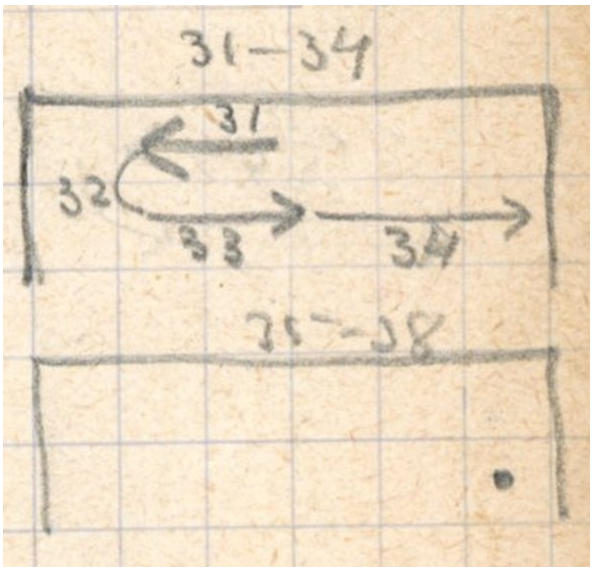


IV.3.4. ábra: Az első jelenet lejegyzésének részlete[1200]

1200 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 3r.



IV.3.5. ábra: Az első jelenet térrajzainak részletei[1201]



IV.3.6. ábra: Az első jelenet utolsó két térrajza[1202]

Az első jelenet áttekintése már önmagában jól érzékelteti, milyen szoros lehetett a szerzők közti együttműködés, milyen részletekbe menően egyeztethettek. Dienes idősebbik fia, Gedeon (aki az 1929-es felújításban a halálkirályfi szerepét táncolta)[1203] egy kéziratban fennmaradt interjúban az iskola korai korszakának zenei kísérete kapcsán így írt:

> Eleinte klasszikus és modern zenékre táncoltak […] De az is előfordult, hogy a zeneszerzők táncosok számára komponáltak. Ilyen volt a 10-es évek végén pl. Kósa György, az Orkesztikai Iskola zenei vezetője, aki az iskola számára komponálta »A királykisasszony, aki sohasem nevetett« c. művét (**bizonyos fokig Dienes Valériát illusztrálva**).[1204] [Kiemelés: F. J.]

Dienes Gedeon 1914-ben született, így magának az 1919-ben zajlott alkotói folyamatnak bizonyára nem lehetett tanúja, de az 1929-es próbákon és előadáson személyesen megtapasztalhatta a zene illusztratív jellegét. Megfogalmazása a fentiek fényében szinte óvatosnak hat.

1201 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 3r.
1202 U.o., 3r.
1203 Műsorlap: MOHA MGY, dvh-p-00167-a-1.
1204 [Dienes Gedeon], „D.G. videószövege (Gönci felvétele) 1993?”, OSZK, DVH, Fond 223, 51-es doboz, 5. számozott oldal (részben feldolgozott anyag).

A II. jelenet elején megismerjük a királykisasszonyt és dallamos, hajlékony témáját (jele a táblázatban K). (Nincs egyedül, az őt szemlélő bohóc témája szinte állandóan jelen van a háttérben, ezúttal a hárfa szólamában.) Ez a téma egyszerre tűnik statikusnak – a kezdő és záróhangok adta keret révén –, és fejezi ki a címszereplő újabb és újabb lendületet vevő vágyakozását – az egyre hosszabb és egyre nagyobb ambitusú, egyre magasabbra törő, de mindig visszahulló dallamvonal révén. Ahogy a IV.3.7. kottapéldán és alatta, a királykisasszony szólamát ábrázoló lejegyzésen látszik, a gesztus-szerű zenei egységek szorosan összefüggenek a félig fekvő táncos kargesztusaival. Az emelkedő dallamvonallal emelkedő karmozdulat, az ereszkedő hangokkal a kinyújtva felemelt karok behajlítása és leengedése áll párban. (A jelenet 5. ütemében látható, hogy a királykisasszony lefekszik, a nyíl fel és le feltehetőleg a földtől való enyhe elemelkedést és visszaereszkedést jelölhet. Ugyanez ismétlődik a 6. ütemben is, amely itt nem fért el arányosan az ábrán.)

IV.3.7. kottapélda: A királykisasszony témájának első megszólalása (K) (38–54. ütem)[1205]

A királykisasszony minden bizonnyal Dienestől származó jellemzése a Mirkovszky-hagyatékban fennmaradt, bővebb szinopszisban passzivitását hangsúlyozza:

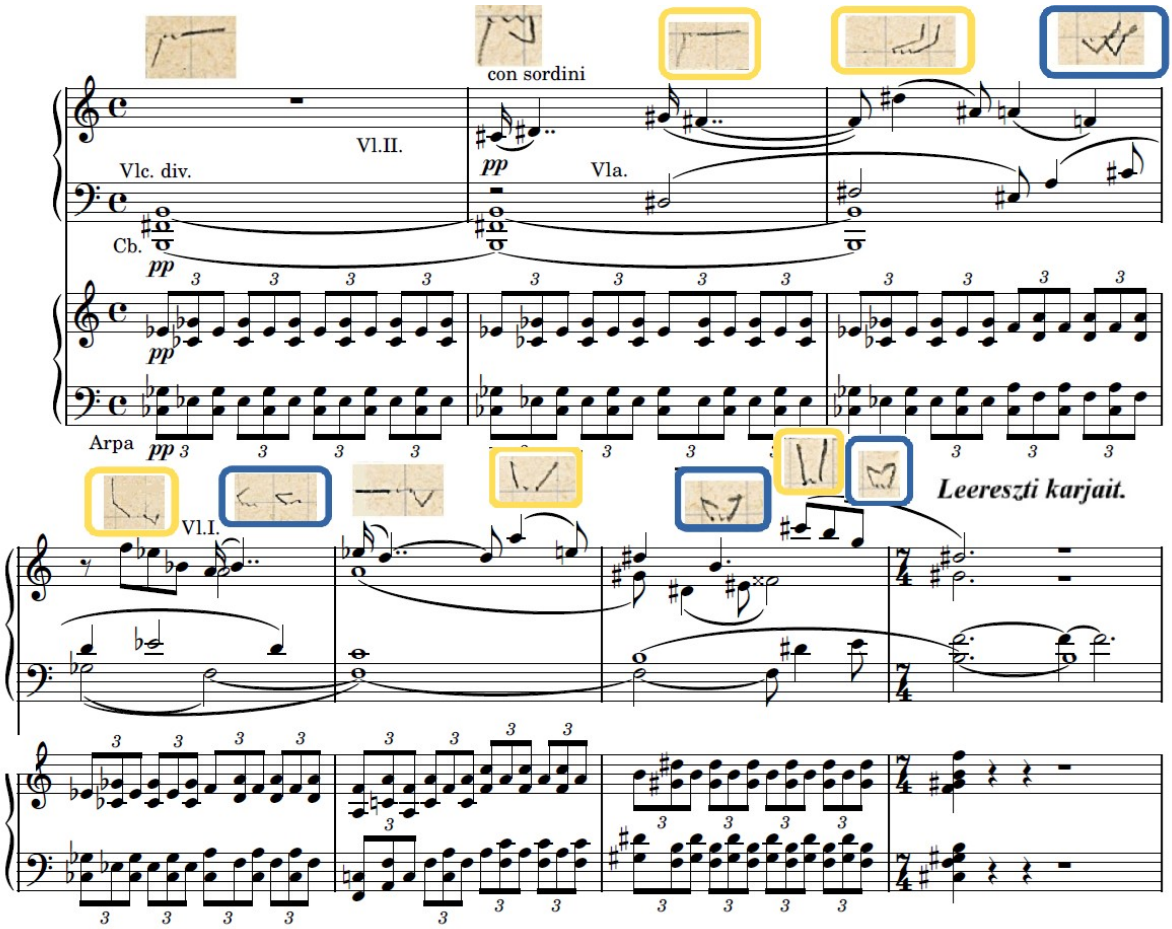
> Nagy, lépcsős baldachin alatt puha kereveten pihen a királykisasszony aki még sohasem nevetett. Egyedül van. Fájnak néki az emberek. Tompán, üresen hullanak körülötte a percek. Kúszva lopódzik hozzá a bohóc, de mókái hatástalanul peregnek le a királykisasszony fehér szívéről. Néki kevés a minden, néki szegény a hatalom, néki hiányosak a teljesedések.[1206]

A IV.3.8. kottapéldán a IV. jelenet redukált zenei anyagát és karrajzait látjuk. A K téma itt is alapvetően H-dúr, de a hárfa H-dúr hármashangzatát Kósa a H alaphangú 1-2-es modellskála fokaival (dúr szexttel, moll terccel, líd kvarttal és mixolíd szeptimmel) színezi. Ugyanebből a modellskálából egy ütemre az F-dúr emelkedik ki (a fentiekkel azonos jellegű modális színező fokokkal). Végül pedig, a modellskálától idegen cisz hang megjelenésével, Fisz-dúr domináns nónakkordján zárul a szakasz.

Az elmozdulások (lépés, ugrás, futás) rubrikái üresek a lejegyzésben, a királykisasszony ugyanis egyelőre – bemutatkozásához hasonlóan – valóban passzív, ülve, csak a karjaival táncol. A koreográfia és a mögötte álló elv – a már többször említett dallamrajzolás – itt is rendkívül egyszerű, ugyanakkor hatásos: a tizenkét karrajzból tíz egészen pontosan a másodhegedűben, majd elsőhegedűben megszólaló dallam mozgásának irányára reagál. (Kivétel az első és második rajz, a

1205 MOHA MGY, DVHgy, 7. notációs füzet, 4r, 5r.
1206 [Dienes], „Mese a királykisasszonyról […]”, OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 1r, 2r.

kezdő karpozíciók, valamint a példa 4. ütemének elején látható első rajz, ahol nem egyértelmű, hogy a dallamhoz hasonlóan az első, vagy attól eltérően a második nyolcadon éri-e el a közel kinyújtott kar legmagasabb helyzetét.) Összességében jól megfigyelhető – a sárgával keretezett emelkedő és a kékkel keretezett ereszkedő helyzeteknél –, ahogy a táncos a dallamot gesztusaival mintegy a levegőbe rajzolja. Ez a viszony azonban itt egészen más, mint a Bach-invencióra készült orchémában, mivel a zene és a mozdulat szoros együttműködésben született. Könnyen elképzelhető, hogy Kósa a téma IV. jelenetbeli formáját (vagy már magát a kiindulásul használt alakot, hiszen kottavázlatok híján nem tudhatjuk mely alakja készült el hamarabb) a Dienes által láttatni kívánt lelkiállapotok kifejezésére kiválasztott, stilizált gesztusok ihletésére komponálta, vagy a mozdulat és zene szimultán keletkezett.



IV.3.8. kottapélda: IV. jelenet, a királykisasszony tánca karjaival (105–111. ütem)[1207]

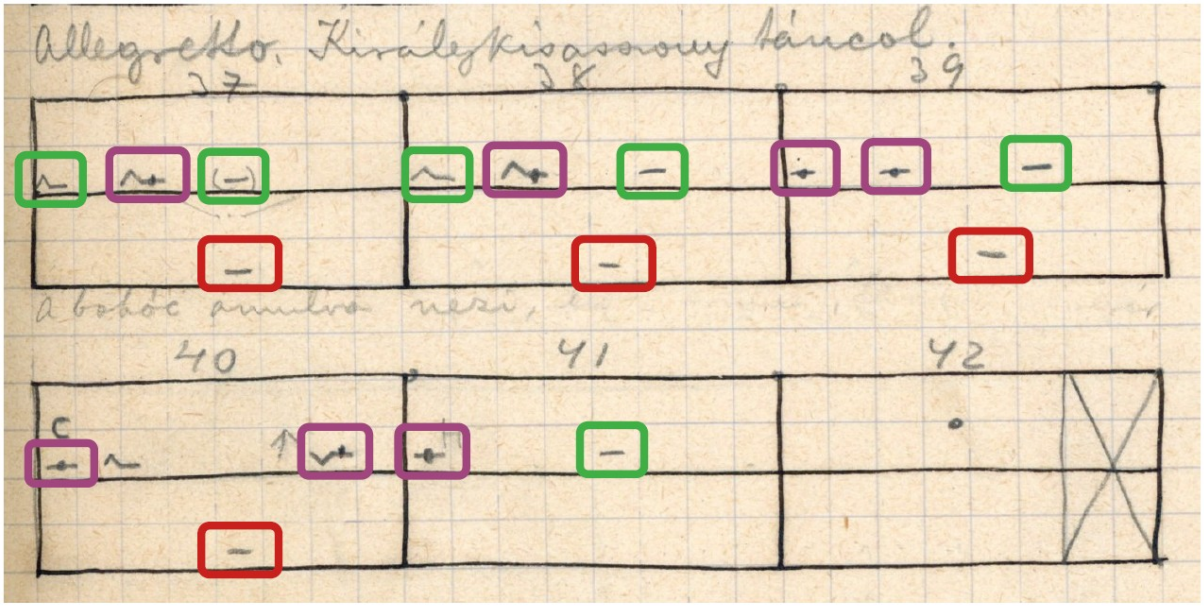
A III. és V. jelenetben a bohóc és segítői hiába igyekeznek a királykisasszony kedvében járni, mindkét jelenet végén megjelenik a K téma egy-egy töredéke, amely elutasító gesztusát kíséri. De ő, témájához hasonlóan új lendületet vesz, vágyakozása a VI. jelenetben a legintenzívebb, és zenei anyaga is itt bővül ki leginkább. A K téma kétszer hangzik el, szintén 1-2-es modellskála alapú kísérettel, részben augmentált ritmikával, enyhén variált, nyolc ütemes alakban, négy ütemes közjátékkal.

1207 A vonósokat hárfa kíséri, folyamatos nyolcad triolákkal, ez azonban nem mutat összefüggést a koreográfiával, így az egyszerűség kedvéért a kottapéldából elhagytam. A karrajzok az eredeti lejegyzés 8r oldalának képszerkesztő segítségével javított kivágatai, a „Leereszti karjait.” instrukció az orcheogramban is így, szövegesen szerepel.

A királykisasszony témájának utolsó, ezúttal F-dúr kezdetű megjelenése a VII. jelenetben található.[1208] A címszereplő a halálkirályfi belépése hatására lejti egyetlen voltaképpeni táncát: „Élettelen átlátszó lénye újjászülötten hajlik, úszik, ömlik a sötét palástú ifjú felé. Arca felderül, teste súlytalan, lepke-könnyűséggel ujjongva szökdeli körül a csodálatos fiút és kitörő örömmel, lélekvesztetten kacag [...]”[1209] – írja Dienes a szinopszisban. A bohóc, aki minden igyekezete ellenére sem tudta azt előidézni, amit a halálkirályfi puszta megjelenésével elért, az orcheogram szöveges instrukciói szerint: „Nem hisz a szemeinek, Örülne[,] de fél is[,] valami veszedelmes történik [...]”[1210].

Hogy valóban tánc a táncban, aminek tanúi vagyunk, már a K téma megváltozott kíséretéből is kiderül. A szórakoztató zenére jellemző, basszushang és akkord egymásra következéséből álló kísérő képlet itt a helyzetből adódóan, a páros metrum dacára, keringőre emlékeztet.

IV.3.9. kottapélda: A királykisasszony voltaképpeni táncának kezdete (257–261. ütem)



IV.3.7. ábra: A királykisasszony és a halálkirályfi táncszólamának lejegyzése (257–262. ütem)[1211]

1208 Bár nincs róla adat, hogy Kósa ismerhette-e Liszt kereszt motívumát (különösen az *Amit a hegyen hallani* c. művében szereplő alakját), érdekes párhuzam, hogy a királykisasszony témájának első négy hangja azonos hangközökből áll, és hogy éppen ebben a kulcspillanatban, az emberi lelket szimbolizáló királykisasszony mintegy megváltásának pillanatában a hangok ugyanolyan tonális funkciót is hordoznak, mint Liszt említett művében.

1209 [Dienes], „Mese a királykisasszonyról […]”, OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 4r

1210 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 13v.

1211 U. o., 14r, az ütemszámozás az orcheográfiai lejegyzésben jelenetenként újraindul.

Ezúttal a királykisasszony táncszólamában (IV.3.7. ábra, felső sor) csak elmozduláselemek szerepelnek, a karrajzokat nem írták le. Habár a térrajz is hiányzik, a szinopszis idézett részlete alapján feltételezhető, hogy a címszereplő valamiképpen a halálkirályfi körül mozog, futó és lépő elemeket kombinálva halad (ld. a IV.3.7. ábrán zölddel keretezett jeleket). A meglehetősen vázlatosan lejegyzett mozdulatok érdekessége két dologban rejlik. A ponttal ellátott lépéselemek, mint azt korábbi koreográfiákban is láttuk, hátrafelé haladást jelentenek, ami a királykisasszony mozgásának ringó jelleget kölcsönöz (IV.3.7. ábra, lila keretes jelek: az első két esetben a hátralépés előrefelé haladó futóelemmel van szorosan összekapcsolva, a többi esetben tisztán hátrafelé lép a táncos). Függetlenül az ütemmutatótól, ez alighanem a keringőre – a Bartók-elemzésben is tárgyalt, felszabadult társastáncra – utal.[1212] A tánc társas jellegéhez kapcsolódik egy további mozzanat. Ha karrajzok és egyéb utasítások hiányában sajnos nem is tudjuk, összekapaszkodnak-e, a halálkirályfi részt vesz a táncban, a nagybőgő pizzicato hangjaira, vagyis a négynegyedes ütem harmadik ütésére következetesen lép egyet (IV.3.7. ábra, alsó sor, bordó keretes jelek). Ugyanakkor a királykisasszony ragaszkodik saját témája – ezúttal részben diminuált, ezáltal is könnyedebb hatást keltő – ritmikájához, a kottapéldán látható részlet 2–4. ütemeiben (és a zene és mozdulatsor ismétlésének későbbi, analóg helyein) a halálkirályfinál egy nyolcaddal később lép, ezzel kiemeli a dallam és kíséret között megfigyelhető ritmikai eltérést.

A kincshordók és életszellemek témái a III. és V. jelenetben, elszigetelten hallhatók. Utóbbiak, az életszellemek témájának töredezett, ugrándozó karakterét a Kósa által illusztrált jelenet indokolja: „[...] beröppennek az életszellemek, fiúk és lányok játszanak csalóka tavaszi táncot, kergetőznek sürögnek, peregnek, ölelkeznek; egymás felé dobott nevető testük ujjongva kígyózik, hajlong, iramodik”[1213] – a térrajzok alapján bonyolult csoportmozgásokban.

IV.3.10. kottapélda: Az életszellemek témája (É) (112–115. ütem)

A *Mese* jelenetei közül utolsóként a harmadikat, a kincshordók táncát elemzem. Dienes így jellemzi a csoportot: „Nehéz, akadozó léptekkel jön a föld kincshordó népe. Apró emberek nagy kosarakkal.”[1214] A súlyos és „akadozó” jelleget az eleinte mély fekvésű hangszerelésen és visszafogott tempón kívül a

1212 A 19. századi polkára, polkamazurkára és más, páros lüktetésű táncokra, például a galoppra a sasszézva haladás és a változó sűrűségű forgás a jellemző, nem az előre-hátra ringás.
1213 [Dienes], „Mese a királykisasszonyról […]”, OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 3r.
1214 U. o., 2r.

IV.3.11. kottapélda első két ütemében látható – egyfelől a nagybőgő, másfelől a brácsa és cselló szólama közti – nyolcad különbség, valamint a hangok hosszának előre nehezen megjósolható volta is elősegíti:

IV.3.11. kottapélda: A kincshordók első témája (KH1) (55–58. ütem)

IV.3.12. kottapélda: A kincshordók második témája (KH2) (72–77. ütem)

A IV.3.3. táblázatban a III. jelenet zenei egységei (megjelenő témák és azok terjedelme, zenei jellemzői, hangszerelése, dinamikája), a hozzájuk tartozó fontosabb koreográfiai események, valamint a szereplők leírta utat ábrázoló térrajzok szerepelnek. Habár a lejegyzésben nem található erre vonatkozó utasítás, valószínű, hogy a kék vonal mindegyik térrajzon a jelenet egyetlen mozgó szólistája, a bohóc útvonalát ábrázolja. A királykisasszony a jelenet végén tett gesztusát leszámítva mozdulatlanul nézi a többi résztvevőt.

A Mirkovszky hagyatékában fennmaradt részletes szinopszis szerint a jelenet során:

> [...] nőnek az emberkék, már hosszú, magas szegletes lények dobbannak, esnek befelé súlyos terhüket lomposan nyújtva otrombán tuszkolva előre a naptalan homlokú fehér kislány felé. És halommá nő a kincs a halovány gyermek lábai előtt, és nyüzsgő tömegben döcögnek, fészkelődnek, dűlnek feléje a csillogó pakkok a bohóc ölelő ugrásokkal sűríti őket egyetlen ajándékká.[1215]

1215 [Dienes], „Mese a királykisasszonyról […]”, OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3, 2r.

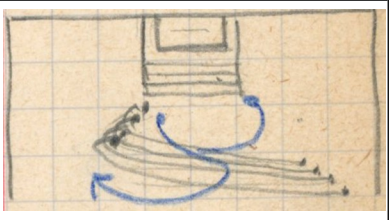
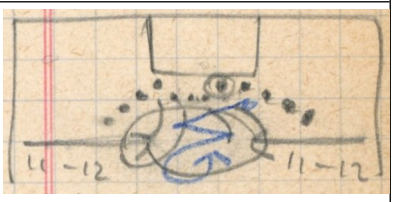
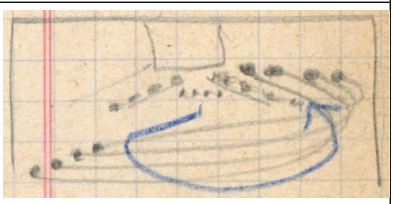
A költői leírás fokozódást, növekedést, sűrűsödést sejtet, amit a táblázatban érzékeltetett folyamat valóban, mind zeneileg, mind mozdulatilag kirajzol. A zenére egyre vastagabb hangszerelés, erősödő dinamika jellemző. A színpadon – a monotóniát elkerülendő – eltérő hosszúságú egységenként, négyesével újabb és újabb kincshordók jelennek meg, akik nagyrészt egyszerű és a mindenkori ritmikát követő lépésekkel elfoglalják kijelölt helyüket. A jelenet érdekességét koreográfiai szempontból elsősorban a látványos, koordinált csoportmozgás, és nem az egyes táncosok egyéni teljesítménye adja. Kivétel ez alól a bohóc, aki a csoportok párhuzamos íveket rajzoló mozgásával egyidőben futva és szökkenve, időnként teljes fordulatot téve hívja, terelgeti a kincshordókat, miközben tőlük időnként erősen eltérő pályát ír le. Az ötödik csoport érkezésével egyidőben a fúvósokban halljuk a mesélés (M) témáját is, mintha a bohóc, mint narrátor, kommentálná az eseményeket: a színpadra érkezik a kincshordók utolsó csoportja.

A kincshordók már a jelenet 29. ütemében „magasba emelik ajándékaikat”,[1216] a csúcspont azonban csak ezután következik, amikor a jelenet 30. ütemétől (a partitúrában a 85. ütem) a KH1, majd a KH2 téma *Sostenuto* és *fortissimo* szólal meg. A IV.3.11. kottapéldában látott két réteg, az egyenletes negyedek és a pontozott és szinkópáló ritmika itt a teljes zenekaron elosztva hallható.[1217] A bohóc az előbbi, a kincshordók az utóbbi réteg ritmikájának megfelelően lépnek, vizuálisan megjelenítve a ritmikai ellenpontot.

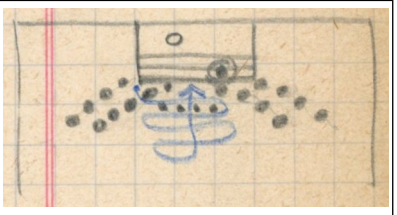
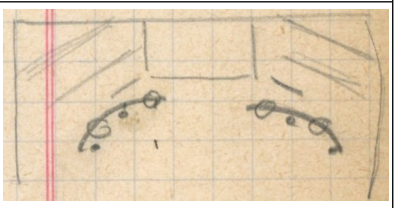
A térrajzok és zenei egységek megfelelése csak az öt kincshordó csoport bejövetele alatt teljesen egyértelmű. A notációs füzetben azonban a következő oldalon – a *Sostenuto* szakasz mellett – is bőven lett volna hely feltüntetni a megfelelő térrajzokat, ezért feltételezem, hogy a táblázatban a jelenet 28. üteme után látható, két utolsó térrajz még a *Sostenuto* szakasz előtt megvalósul. Elképzelhető, hogy a színpadra érkezett húsz kincshordó és a bohóc a jelenet hátralévő részében jóformán helyben járnak, vagy a bohóc (eddigi aktivitását ismerve) változatosabb útvonalat kap, mindenesetre, ha helyes a feltételezés – tehát a 30. ütemtől nincs több látványos színpadon átvonulás, csoportmozgás – a királykisasszony várva várt és a 37. ütemben bekövetkező reakciójára irányulhat a figyelem java.

A királykisasszony H-dúr témáját fúvós szólamok adják át egymásnak, az elutasító gesztus után még megszólal egyre halkulva a KH2, majd a jelenetet keretezve a KH1 téma, a királykisasszony témája töredékeinek kíséretében – ezalatt a kincshordók és a bohóc már nagyrészt unisono lépegetnek – és a jelenet véget ér.

1216 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 6r.
1217 Az előbbit kürt, fagott, hárfa, cselló, nagybőgő, az utóbbit fuvola, oboa, klarinét és magas vonósok játsszák.

Ütemszám a jelenetben (a partitúrában)	**Zenei esemény hangnem apparátus dinamika**	**Koreográfiai esemény**	**Térrajz**
1–4. (55–58.)	KH1 téma (4 ü.)	**„I. csoport”[1218] bejövetele** jobbról balra (a bohóc a kék útvonalon mozog)	
	Különböző alaphangú dúr akkordok sorozata, a hangnemérzet kerülésével, többnyire tercrokon váltásokkal. A KH1 témában ereszkedő kistercek.		
	Vonóskar (kivéve Vl.1)		
	piano		
5–10. (59–64.)	KH1 téma bővítve (6 ü.)	**„II. csoport”[1219] bejövetele** balról jobbra	
	Az egészhangú skálára épülő akkordok, először mindegyik a Desz-egészhangú készletből, végül a két lehetséges készlet akkordonkénti váltogatásával. A KH1 témában ereszkedő nagytercek.		
	Vonóskar + Fg		
	piano		
11–12. (65–66.) [a III. csoport a térrajz alapján két ütem alatt érkezik a helyére, de a zenei egység 6 ütemes:] 11–16. (65–71.)	KH1 téma var. (7 ü.)	**„III. csoport”[1220] bejövetele** két oldalról középre	
	Az egészhangú skálára épülő akkordok, a két készlet akkordonkénti váltogatásával. A végén: növekvő szólamszámú egészhangú fürtök. Az első téma ritmusa ezúttal emelkedő dallamvonallal társul.		
	Vla, Vl.1, Vl.2, Cl, Ob, Fl		
	piano, cresc.		
17–22. (72–77.)	KH2 téma (6 ü.)	**„IV. csoport”[1221] bejövetele** balról jobbra	
	Az 1-2-es modellskála három különböző transzpozíciójára épülő akkordcsoportok.		
	Vonóskar (kivéve Cb), Fg, Cor, Cl		
	mf, cresc.		

1218 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 5r.
1219 U. o., 5r.
1220 U. o., 6v.
1221 U. o., 6v.

23–28. (78–83.)	KH1 + M téma (6 ü.) Az első téma ereszkedő nagyterces alakjában, a vonósok unisonójában szólal meg. A fúvósok ugyanakkor a mesélés (M) témát játsszák. A szakasz vége Gesz-dúr I. fokú kvartszextakkordján ér véget. *tutti* *forte*	**„V. csoport”[1222] bejövetele** jobbról balra	
[27–28.]		a bohóc látványos utat leírva visszatér a királykisasszony közelébe	
29. (84.)	Emelkedő kromatikus skála (1 ü.) Vonóskar (kivéve Cb) *f → cresc. → ff*	**„A magasba emelik ajándékaikat”[1223]**	
30–37. (85–91.)	KH1 + KH2 téma, *Sostenuto* Háromszor a KH1 ereszkedő nagyterces alakja: először csupa dúr akkorddal harmonizálva, majd dominánsszeptimekkel, végül domináns nónakkordokkal. 88–91.: A KH2 tuttira bővített hangszereléssel. tutti *ff*	**a kincshordók és bohóc felajánlják ajándékaikat és várják a királykisasszony reakcióját** „Együtt” „Bohóc büszkén tuláradó önhittséggel”[1224]	———
37–41. (91–95.)	K téma H-dúr, az eredeti téma-alak belső (fél hanggal lehangolt) három hangos bővítésével Cor → Clar → Ob → Fl → Cor *mf → p → decresc.*	**„A királykisasszony-nak nem kell”[1225]** [elutasító gesztus]	———

1222 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 6r.
1223 U. o., 6r.
1224 U. o., 7r.
1225 U. o., 7r.

<table>
<tr><td rowspan="9">41–51.
(95–104.)</td><td>KH2 + KH1 téma</td><td rowspan="9">A jelenet zárása
[a bohóc:]
„Kicsit sértődött,
szomorúsággal
határosan,
Hát nem tehetek
róla,
Lemondóan”[1226]</td><td rowspan="9">———</td></tr>
<tr><td>Először a III. csoport, majd az „együtt” zenéjének emléke</td></tr>
<tr><td>Vonóskar</td></tr>
<tr><td>dim. → morendo</td></tr>
<tr><td>+</td></tr>
<tr><td>K téma töredékei</td></tr>
<tr><td>A 93. ütem utolsó hangja–95. ütemek pontos ismétlése,
H-dúr zárlattal</td></tr>
<tr><td>Ob → Fl → Cor</td></tr>
<tr><td>mf → p → decresc.</td></tr>
</table>

IV.3.4. táblázat: A III. jelenet zenei-koreográfiai formájának áttekintése

A IV.3.4. táblázat – amellett, hogy a koreográfia egyes elemeinek áttekintését segíti, és a IV.3.2. táblázathoz hasonlóan érzékelteti a jelenet soroló szerkezetét – a zenei „mozaik-darabkák”, az egymás mellé helyezett párütemes zenei egységek részletesebb, technikai jellegű leírását is adja. Ezekre a zenei jellemzőkre (pl. tonika-domináns viszony kerülése, modell-skálák és kivágataik alkalmazása) hívja fel a figyelmet Kim Katalin is Kósa dalainak elemzésekor. Kim szavaival akár Kósa pantomim-zenéjét is jellemezhetnénk. „[A] mozaikszerű formán belül a különböző skálaszerkezetek vagy »transzpozícióik« viszonylag gyorsan váltakoznak, így a dallam sokkal inkább kelti kromatika, mintsem modális diatónia érzetét.”[1227] – írja Kósa *A szegény kisgyermek panaszai* és *Dalok Tóth Árpád verseire* c., 1938-ban, illetve 1943-ban keletkezett ciklusairól. A Kosztolányi-ciklus első dala (*Mint aki a sínek közé esett*) a, b, c motívumok szabálytalan ismétlődéseiből áll, és Kim szerint „A három dallamformula mindegyike más skálaszerkezetre épül […]”.[1228] Míg a Tóth Árpád-ciklusról így ír: „A sorozatot nyitó darabban [*Miért?*] Kósa nagyobb formarészeket, a ciklust záró dalban [*Esti kertben*] egyes motívumokat helyez más-más modellskálára, illetve ennek kivágatára.”[1229]

Mind Kim, mind Dalos írásaiban visszatérő gondolat, hogy a Dienessel való együttműködés meghatározó volt Kósa zeneszerzői munkásságára, egyéni stílusának kialakulására nézve.[1230] Arra azonban – az orchesztika forrásaihoz való hozzáférés híján – nem adhattak választ, hogy ez a hatás – a gesztus-szerűségen túl – miben nyilvánult meg.

Eddig egyedül Oláh Andrea tett rá kísérletet, hogy Dienes és Kósa együttműködésének gyakorlati zenei következményeit kimutassa.[1231] Elemzésében a Dienes „ritmikai” és „mimikai” jegyzeteiben megjelenő karakter-megjelöléseket meggyőzően állította párhuzamba a *Bagatellek* és a

1226 7. notációs füzet (DVH-d-00012), 7r.
1227 Szacsvai [Kim] Katalin, „Dalok, dalciklusok” in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György. 1897–1984* ([Budapest]: Akkord Zenei Kiadó, 2003), 45–77, ide 61.
1228 Szacsvai [Kim], „Dalok, dalciklusok”, 61.
1229 Szacsvai [Kim], „Dalok, dalciklusok”, 63.
1230 Dalos, *Kósa György*, 4.; Dalos, „Pályakép”, 39.; Szacsvai [Kim], „Dalok, dalciklusok”, 55, 70.

Hat zenekari darab egyes szakaszaival. Megközelítése sokat ígér, és további kidolgozást kívánna. Oláh ugyanakkor elveszettnek hitte a *Mese* partitúráját, ahogy az orcheográfiai lejegyzésekről sem volt tudomása, ezért nem kapcsolódom az eredményeihez.

A Dienes Kósa zeneszerzői fejlődésére gyakorolt hatásával kapcsolatos hipotézist – saját elemzésem, valamint Halász, Kim és Dalos észrevételei segítségével, a kutatás jelen állása szerint – a következő két pontban tartom meggyőzőnek. Az első a mozdulati gesztusok inspirálta zenei gesztus-szerűség, amely a pantomim-zene egyes bemutatott témáiban, különös tekintettel a királykisasszony, az életszellemek és a kincshordók témáiban figyelhető meg. A második a soroló, mozaik-szerű kisformák architektonikus nagyformává való összefogásának technikája. A *Mese* vizsgálata alapján elképzelhetőnek tartom, hogy a Dienessel való közös alkotómunka vezette rá Kósát e formai megoldásra, amelyet azután későbbi műveiben is alkalmazott.

1231Smissen, „Kósa György Hat zenekari darabja Dienes Valéria zene-koncepciója és Kósa György mimikai tanulmányai jegyében”.

A. függelék: Az Orchesztikai Iskola összes ismert korai előadása (1912–1922)

Dátum	Helyszín	Az előadás címe vagy jellege	Részletes műsor (a szólisták nevével, de növendékek felsorolása nélkül)	Zenei közreműködők (zongorakísérő)	Forrás: műsorlap esetén lelőhely; sajtóforrás esetén címleírás
1917.04.01, 15, 22	Uránia	Orchesztikai Előadás	1. Orchesztikai gyakorlatok (plasztikai és ritmikai tanf. növendékei)	Dienzl Oszkár	OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1917.04.01.
			2. Orchesztikai költemények:	Dienzl Oszkár	
			Schubert: Moments musicaux (op. 94, No.3) - Mirkovszky, Markos; Ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Chopin: Valse (op. 34, No.1 [helyesen No.2]) - Kulcsár Flóra; Lírai tánc	Dienzl Oszkár	
			Reissinger: Letzter Gedanke von Weber [op.26, No.5] - Mirkovszky, Markos (Mirkovszky és MGy szerzeménye); Ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			R. Tagore. Pantomim-jelenetek. Révész I. kompozíció-gyakorlata. Előadja a szerző.		
			Grieg: Volkweise (op.38, No.2) - Szántó Jolán, Szántó I., Schönwald V., Beczkóy J.; Ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Chopin: Mazurka (op.33, No.4) - Mirkovszky, Markos; Lírai tánc	Dienzl Oszkár	
			Grieg: Anitras Tanz (op.46, No.3) - Mirkovszky (Bertalan Vera szerzeménye); Ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Babits: Danaidák. Pantomim. Előadja: Révész Ilus [szerző: Dienes Valéria]		
			Grieg: Kobold (op.71, No.3) - Markos; Mimikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Schumann: Kinderszenen (op.15, No.1., 2., 4., 5., 7., 12.) - Révész Ilus; Mimikai tánc	Dienzl Oszkár	

1917.06.11	Zeneakadémia nagyterem	Dr. Dienes Valéria előadását kísérő orchesztikai bemutatások - Feministák Egyesülete	1. Orchesztikai gyakorlatok (A spártai torna alapgyakorlatai; Labdajátékok és fegyverjátékok; Ritmikai gyakorlatok)	Dienzl Oszkár	MOHA MGY, mmh-p-00002_21-22
			2. Orchesztikai költemények: Schubert: Moments musicaux (op. 94, No.3) - Messinger L, Schönwald E.; ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Schubert: Reigen [azonosítatlan] - Kulcsár Flóra, Virág T. (Bertalan Vera szerzeménye); ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Csajkovszkij: Mazurka (op.40, No.4) - Mirkovszky, Révész; ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Chopin: Valse (op. 34, No.1 [helyesen No.2]) - Kulcsár Flóra; Lírai tánc	Dienzl Oszkár	
			Beethoven: Sieben Bagatellen (op.33, No.2) - Mirkovszky (Mirkovszky szerzeménye); Lírai tánc	Dienzl Oszkár	
			Dienzl: Pásztordal ([Hat kis zongoradarab], op.42, No.1) - Messinger M.; Drámai tánc	Dienzl Oszkár	
			Schumann: Kinderszenen (op.15, No.1., 2., 3., 4., 5., 7., 12.) - Révész Ilus; Drámai tánc	Dienzl Oszkár	
			Babits. Költemények. Szerzette és előadja Révész I.		
			Babits. Laodameia. Kórusok. Előadják Mirkovszky M. és Révész I.		
1918.02.09	Zeneakadémia nagyterem	[Orchesztikai bemutató]	1. Dr. Dienes Valéria előadása a modern orchesztikáról	Dienzl Oszkár	MOHA MGY, mmh-p-00002_05, [sz. n.], „Orchesztika”, *Pesti Hírlap* 40/25 (1918. január 30.), 5.
			2. Orchesztikai gyakorlatok (Plasztikai, Ritmikai gyakorlatok)	Dienzl Oszkár	
			Bach: Angol szvit, g-moll [3., BWV 808] (Preludium, Allemande, Courante, Sarabande I., Sarabande II., Gavotte, Musette.) - Mirkovszky, Markos; Ornamentikai táncok	Dienzl Oszkár	
			Beethoven: Szonáta, cisz-moll (Mondschein). Adagio, Allegretto, Finale. - Révész; Mimikai tánc	Dienzl Oszkár	

			Schumann: Kinderszenen op.15, (teljes mű, No.1-13.) - Mirkovszky, Markos; Mimikai táncok	Dienzl Oszkár	
			Schumann: Papillons. Op.2 - Révész; Mimikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Chopin: 3. ballada (Asz-dúr). - Mirkovszky, Markos, Révész; Pantomim jelenet	Dienzl Oszkár	
1918.03.03	?	Zsófia piknik [Jótékonysági vegyes műsor, 1 szám ork.-val]	Schumann: Kinderszenen op.15 [részletek] – Mirkovszky; Mimikai táncok; R. Tagore: Költemények, pantomim jelenetek – Révész Ilona	Marthon Géza (a Városi Színház karnagya)	MOHA MGY, mmh-p-00002_15
1918.03.23	Modern Színpad	Az Orchesztikai Társaság Táncmatinéja	Bach: Preludium, Angol szvit, g-moll - Mirkovszky, Markos; Ornamentikai tánc	Kósa György	OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1918.03.23.
			Csajkovszkij: Mazurka [azonosítatlan] – Mirkovszky, Markos; Lírai tánc	Kósa György	
			Bartók: Két sirató ének – Révész I.; Lírai tánc	Kósa György	
			Bartók: A szeretőm táncol – Révész I.; Lírai tánc	Kósa György	
			Schumann: Kinderszenen op.15, (No.1., 4., 5., 7., 8., 2., 10., 11., 3., 9. [ebben a sorrendben] – Mirkovszky, Révész, Markos; Mimikai táncok	Kósa György	
			Beethoven: Szonáta „Pathétique” [No.8, Op.13]. Endymion és Szeléne regéje. - Mirkovszky, Markos; Zenés pantomim. [cselekménye: "Endymion-rege. Zenés pantomim. 1. Grave. Molto allegro e con brio. A dombtetőn a felkelő hold fényében lassan ébred Szeléne, a hold istennője és megpillantja Endymiont, aki a völgyben egy fa tövében alszik. Leszalad hozzá és büvös ébresztő tánccal meglopja álmát. Endymion alvajáró módjára ébred, tekintete megriadt, mozdulatai álomszerűek, hipnotizáltan követi istennője taglejtéseit, félelemmel vegyes vágyódással bámulja annak aggasztó szépségét és próbálja áttörni varázsköreit. Szeléne távozni akar, de Endymion kétségbeesett erőfeszítéssel rohan feléje, megragadja s ezzel megtöri ellenállását. II. Adagio cantabile. Szeléne tanítja Endymiont égi szerelemre. Endymion érzi, hogy a föld lefelé vonja, nem tud Szeléněhez emelkedni. Szeléne biztatóan vezeti, megnyitja előtte varázsköteit, Endymion örömmel fut feléje és az istennőt karjaiba zárja. III. Rondo. A hajnalfény felébreszti Endymiont. Már nem alvajáró, aki varázslat alatt áll, hanem vidám pásztorfiu, aki Szeléne láttára friss hajnali örömtáncot jár. Mutatja a szép földet, eget; hivja, csábítja Szelénét; virágokat, fagalyakat hord ölébe, leveszi holdas fátyolát; körülfonja virágfüzérekkel, meghinti vállait a föld porával és a lánynyá éledt istennőt magával ragadja. Eltünnek és utánuk az üres tisztáson felkél a nap.	Kósa György	

			Babits: Danaidák. Aliscum éjhajú lánya. Szöveges pantomim. Előadja: Révész Ilus [szerző: Dienes], hozzá zongorakíséert: Chopin: A-dúr polonaise	Kósa György	
			Chopin: [3.] ballada (Asz-dúr) – Mirkovszky, Markos, Révész; Zenés drámai pantomim	Kósa György	
			Grieg: Kobold [op.71, No.3] – Markos; Lírai tánc	Kósa György	
1918.04.01., 02.	Károlyi-palota táncterme	Művész-délutánok	4. Dr. Dienes Valéria előadása a modern orchesztikáról		MOHA MGY, mmh-p-00002_09, 11
			5. Bach: Preludium, Angol szvit, g-moll - Mirkovszky, Markos; Ornamentikai tánc	Kósa György	
			Beethoven: Szonáta, cisz-moll (Mondschein). Adagio, Allegretto, Finale. - Révész; Lírai tánc	Kósa György	
			Schumann: Kinderszenen [op.15], (No.1-9. [4-5. párdarabként], 11., 12.) - Mirkovszky, Markos; Mimikai táncok	Kósa György	
			Költemény-interpretációk. Szöveges pantomimek. Előadják ifj. Markos György és Révész Ilona.		
			Chopin: [3.] ballada (Asz-dúr). - Mirkovszky, Markos, Révész; Zenés pantomim	Kósa György	
1918.05.29	Uránia	Vizsgálati Előadás. Orchesztikai Iskola plasztikai és ritmikai növendékeinek előadása	I. Orchesztikai gyakorlatok. Plasztikai gyakorlatok. (növendékek)	Kósa György	MOHA MGY, dvh-p-00007-1
			[I. Orchesztikai gyakorlatok.] Ritmikai gyakorlatok. (növendékek)	Kósa György	
			II. Orchesztikai költemények. 1. Bach: Kétszólamú invenciók (C-dúr, B-dúr). - Messinger Lily, Schönwald Éva; Ornamentikai táncok	Kósa György	
			2. Dienzl: Hat kis zongoradarab. a) Pásztordal - Zahler Magda; b) A baba táncol - Egan Viola; c) Törpék tánca - Réthy Lili, Malán Magda, Németh Lenke; d) Esti dal - Darvas Lili. Lírai táncok	Kósa György	
			3. Schubert: Téma és variációk [Op.142, No.3] a) Téma: Messinger Lili; b) I. var. - Németh Lenke; c) II. var. - Wolf Hanna; d) III. és IV. var. - Hermann Ily; e) V.	Kósa György	

			var. - Zahler Magda. Ornamentikai táncok		
			4. Weber: Letzter Gedanke [Reissinger: Letzter Gedanke von Weber (op.26, No.5)]. - Darvas Lily, Dietrich Irma - Lírai tánc	Kósa György	
			5. Beethoven: 7 Bagatellen No. 2 – Grofcsik Mimi. Ornamentikai tánc.	Kósa György	
			6. Szferisztikai táncok: a) Chopin: Mazurka (a-moll [talán op. 68 No. 2 ?]). Egan Viola, Schönwald Anna és Lidi, Wolf Hanna – Labdajáték	Kósa György	
			6. Szferisztikai táncok: b) Csajkovszkij: Mazurka. - Messinger Lily, Schönwald Éva. Nyilazó játék	Kósa György	
			6. Szferisztikai táncok: c) Gluck: Waffentanz [Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai] Czellár F., ifj Markos György. Pajzs és lándzsa játék	Kósa György	
			7. Chopin: Mazurka. [?] Messinger Lily és Magda - lírai tánc	Kósa György	
			8. Schumann: Kinderszenen: 1-5. + 7-9. tétel (növendékek szólói) - Mimikai táncok	Kósa György	
			9. Mimikai jelenetek költeményekre - Révész Ilona (szerzette és e.a.)	Darvas Lili	
			10. Csajkovszkij: Románc - Ifj. Markos György (szerzette és e.a.). Lírai tánc	Kósa György	
			11. Debussy: Danse [?] - Mirkovszky (szerzette és előadja). Lírai tánc	Kósa György	
1918.09.22	Belgrád, Hadtápétkezde színházterme, Terazije 25. szám	A 37. gyalogezred III. Művész-estélye az ezred özvegy- és árva-alapja javára.	Bach: Kétszólamú invenciók (E-dúr, A-dúr, F-dúr) - Mirkovszky, Révész [a műfaj-megjelölések hiányoznak]	Kósa György	MOHA MGY, mmh-p-00002_26
			Bach: Háromszólamú invenciók (f-moll, Esz-dúr) - Mirkovszky, Révész, Markos	Kósa György	
			Beethoven: Szonáta, G-dúr (op. 14, No. 2) [három tétel: „Civakodás, Bujócska, Fogócska”, Mimikai táncjáték] - Dienes Valéria, Markos	Kósa György	
			Kósa: 10 bagatell - Mirkovszky, Révész	Kósa György	
			Liszt: h-moll ballada - Dienes, Markos	Kósa György	

			Brahms: Capriccio, h-moll [op. 76, No. 2?]. - Révész	Kósa György	
			Brahms: Intermezzo, cisz-moll [op. 117, No. 3?]. – Révész	Kósa György	
			Debussy: Danse [Tarantelle styrienne] - Mirkovszky	Kósa György	
			Bartók: Elégia - Dienes	Kósa György	
			Bartók: Román tánc - Markos	Kósa György	
1918.09.29	Vigadó nagyterem	Az Orchesztikai Társaság Táncmatinéja, évnyitó előadás	1. Az orchesztikáról előad: Dr. Dienes Valéria	Kósa György, az „Orchesztikai Társaság” zeneszerzője	MOHA MGY, mmh-p-00002_16, 25
			2. Plasztikai gyakorlatok; 3. Ritmikai gyakorlatok	Kósa György	
			Cramer-etüdök (a-moll, f-moll) - Hermann Illy, Messinger Lili, Messinger Magda, Schönwald Éva, Zahler Magda („orchesztikailag feldolgozta és betanította Mirkovszky Mária”) [műfaj megjelölés nincs, etűd státusza lehetett]	Kósa György	
			Bach: Kétszólamú invenciók (A-dúr, F-dúr) - [vlsz. Mirkovszky, Révész]; ornamentikai táncok	Kósa György	
			Bach: Háromszólamú invenció (Esz-dúr) - Mirkovszky, Révész, Markos; ornamentikai táncok	Kósa György	
			Chopin: Préludes (a-moll, e-moll, G-dúr) [Op.28 No.2., 4., 3.] - Messinger Lili és Magda; Mimikai tanulmányok	Kósa György	
			Brahms: Capriccio, h-moll. Mezőn. [op. 76, No. 2?]. - Révész; lírai tánc	Kósa György	
			Schumann: Aufschwung [op.12, No.2] - Mirkovszky (Mirkovszky szerzeménye); Lírai tánc	Kósa György	
			Debussy: Le vent dans la plaine [Préludes, Vol.1, No.3] - Mirkovszky (Mirkovszky szerzeménye); Lírai tánc	Kósa György	
			Schubert: Allegro scherzando [Vier Impromptus Op.142, No.4] - Markos; mimikai tánc	Kósa György	
			Szöveges pantomim jelenetek. Előadja: Révész Ilona [szerző: Dienes]		
			Kósa: 10 bagatell (Tavasz, Álmodozás, Vallomás, Csufolódó, Holdvilág, Kereső,	Kósa György	

			Titok, Ujjongás, Lemondás, Duhaj) - Mirkovszky, Révész; Mimikai tanulmányok		
			Brahms: Capriccio (d-moll). Leányrablás. - Markos, Révész; Zenés pantomim jelenet	Kósa György	
1919.02.09	Uránia	„Tisztviselők Bankotthona” javára tartott vegyes jótékonysági előadás	Dienes művésztársasága [Mirkovszky, Markos, Révész], Paulay Erzsi, Karinthy és mások, műsor nincs	Kósa György	[sz. n.], „A „Tisztviselők Bankotthona”, *Pesti Napló* 70/29 (1919.február 2.), 9.
1919.03.01	Bécs, Grosser Konzerthaussaal	[Vendégszereplés]	Bach: Angol szvit, a-moll (Preludium - Dienes, Markos, Allemande - Mirkovszky, Révész, Courante - Markos, Mirkovszky, Sarabande - Dienes, Markos, Mirkovszky, Révész, Bourrée I., II. - Markos, Révész, Gigue - Mirkovszky, Révész); „Ornamentische Tanze”	Kósa György	Műsorlap: Abendspielzettel vom 1. 3. 1919, Großer Saal. Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft.
			Beethoven: Szonáta "Pathétique" op.15[sic!] [No.8, Op.13]. Das Märchen von Selene und Endymion [cselekménnyel]. - Dienes, Markos; „Lyrische Pantomime”	Kósa György	
			Beethoven: Szonáta, G-dúr (op.14, No.2) [három tétel: "Civakodás, Bujócska, Fogócska", Mimikai táncjáték] - Mirkovszky, Révész; „Tanzspiel”	Kósa György	
			Kósa: Phaedra. - Dienes, Markos; Dramatische pantomime.	Kósa György	
			Kósa: Bagatellen. 1. Spötterei (Csúfolódó), 2. Mondschein (Holdvilág), 3. Ausgelassenheit (Ujjongás/Duhaj) - Mirkovszky; [nincs műfaji megjelölés]	Kósa György	
			Kósa: Hexentanz. - Révész; [nincs műfaji megjelölés]	Kósa György	
1919.05.01	üllői-uti sporttelep	Az „Ifjumunkások” május elsejei ünnepsége	Kósa: Örömtánc című pantomimjelenet [a Pán és Koré részlete]	Kósa György (?), ifjúsági zenekar és katonai zenekar is jelen volt	[sz. n.], „A májusi nagy ünnep látványosságai”, *Pesti Napló* 70/100 (1919. április 27.), 5.; [sz. n.], „Készül a főváros a proletár-ünnepre”, *Friss Ujság* 24/100 (1919. április 27.), 2.

1919.05.18	[Tavaszmező utca]	A Tavaszmező utcai gimnázium önképzőköre által rendezett Orchesztikai Bemutató	Kósa György bevezető előadása		MOHA MGY, mmh-p-00002_31
			Plasztikai és ritmikai gyakorlatok - (növendékek)	Kósa György	
			Bach: Kétszólamú invenció (A-dúr) - Zahler, Messinger, Erdős testvérek [nincs műfaji meghatározás]	Kósa György	
			Chopin: Mazurka [op. 33, No. 4?] - Zahler M., Erdős Péter; [nincs műfaji meghatározás]	Kósa György	
			Schumann: Kinderszenen (No.1, 3., 7., 11.) - Messinger Magda, Erdős László, Zahler Magda	Kósa György	
			[Gluck?:] Waffentanz [Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai?] - Erdős László és Péter; [nincs műfaji meghatározás]	Kósa György	
			Kósa: Bagatellen. [tételek nincsenek sorolva] – Mirkovszky; [nincs műfaji meghatározás]	Kósa György	
			Kósa: Pán jelenet. - Markos György; [nincs műfaji meghatározás]	Kósa György	
1919.06.08	Uránia	A budapesti VIII. ker. Állami Főgimnázium Matinéja [e.a. tk. Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Szép Ernő]	Kósa György: Bagatellek [tételek nincsenek sorolva] – felléptek az iskola művésznövendékei	?	MOHA MGY, mmh-p-00002_32

1919.08.03	[Uránia]	A Vörös Vasutezred jótékonysági „Klasszikus délelőtt”-je	[4. számként szerepel az iskola összes produkciója, a 6 részes műsorban] Orchesztikai Táncköltemények. I. rész: Ornamentikai táncok; II. rész: Lyrai [sic] táncok; III. rész: Táncjátékok [nincs több adat] - „Előadják dr. Dienes Valéria tanárai és művésznövendékei:” Mirkovszky, Hermann Ily, Eisenburger Emmi, Markos, Messinger Lily és Magda, Schönwald Éva és Lidi	Dienzl Oszkár	MOHA MGY, mmh-p-00002_33
1919.11.16	Zeneakadémia	Az Orchesztikai Társaság Tánc és Pantomim Előadása	Orchesztikai gyakorlatok (plasztika, ritmika, dallamrajzolás, mondatok) - bemutatják a művésznövendékek	Kósa György	MOHA MGY, mmh-p-00002_34
			Bach: Angol szvit, a-moll (Preludium - Markos, Mirkovszky, Harsányi G., Müller A., Sarabande - Markos, Mirkovszky, Révész, Eisenburger E., Bourrée - Markos); Ornamentikai táncok	Kósa György	
			Beethoven: Szonáta, G-dúr (op.14, No.2), Allegro (Civakodás) - Erdős L., Kondor J., Andante (Bujócska) - Erdős P., Messinger M., Scherzo (Fogócska) - Eisenburger E., Hermann I.; „Táncjátékok”	Kósa György	
			Liszt: h-moll ballada. Keleti mese: A rabnő szerelme. - Markos, Révész; Lírai pantomim	Kósa György	
			Schumann: Papillons. [op.2] - Markos, Mirkovszky; „Lepkejáték”	Kósa György	
			Chopin: Préludes. II. Félelem [a-moll]; V. Esdeklés [D-dúr]; VI. Ámulás [h-moll]; III. Öröm [G-dúr] [Op. 28 No. 2, 5, 6, 3] - Messinger Magda; Mimikai tanulmányok	Kósa György	
			Debussy: Szél fuj a pusztán [Le vent dans la plaine, Préludes, Vol.1, No. 3] - Mirkovszky (Mirkovszky szerzeménye); „Fátyoltánc”	Kósa György	
			Gluck: Fegyvertánc [vlsz. Waffentanz, Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai] - Markos, Eisenburger E.; (Markos szerzeménye); Fegyvertánc	Kósa György	
1919.12.07	Zeneakadémia	Az Orchesztikai Társaság Tánc és Pantomim Előadása	Orchesztikai gyakorlatok (plasztika, ritmika, dallamrajzolás, mondatok) - bemutatják a művésznövendékek	Bucar Déla	MOHA MGY, mmh-p-00002_35
			Bach: Angol szvit, a-moll (Preludium - Markos, Mirkovszky, Sarabande - Markos, Mirkovszky, D. Révész, Eisenburger E., Bourrée - Markos); Ornamentikai táncok	Bucar Déla	

			Beethoven: Szonáta, G-dúr (op.14, No.2) ["Zank"], Allegro (Civakodás) - D. Révész, Mirkovszky, Andante (Bujócska) - Erdős P., Messinger M., Scherzo (Fogócska) - Eisenburger E., Hermann Illy.; „Táncjátékok”	Bucar Déla	
			Liszt: h-moll ballada. Keleti mese: A rabnő szerelme. - Markos, D. Révész; Lírai pantomim	Bucar Déla	
			Schumann: Papillons. [op. 2] - Markos, Mirkovszky; „Lepkejáték”	Bucar Déla	
			Chopin: Préludes. II. Félelem [a-moll]; V. Esdeklés [D-dúr]; VI. Ámulás [h-moll]; III. Öröm [G-dúr] [Op. 28 No. 2, 5, 6, 3] - Messinger Magda; Mimikai tanulmányok	Bucar Déla	
			Debussy: Szél fuj a pusztán [Le vent dans la plaine, Préludes, Vol.1, No.3] - Mirkovszky (Mirkovszky szerzeménye); Fátyoltánc	Bucar Déla	
			Gluck: Fegyvertánc [Waffentanz, (Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai)] - Markos, Erdős Péter; (Markos szerzeménye); Fegyvertánc	Bucar Déla	
1919.12.11	Uránia [adat sajtóból]	A fővárosi vagyontalan hadiárvák karácsonyfája javára rendezett (…) hangverseny	5. [szám] Fátyoltánc. Debussy: Szél fuj a pusztán [Le vent dans la plaine, Préludes, Vol.1, No.3] - Mirkovszky (Mirkovszky szerzeménye)	Dienzl Oszkár	MOHA MGY, mmh-p-00002_36
			11. [szám] Brahms: Capriccio [?] - Mirkovszky	Dienzl Oszkár	
1920.01.06., 10, 17, 22, 29.	Dunaparti Színház	„Az Orchesztikai társaság első pantomim előadása táncjátékok, mesejátékok, görög regék” („A táncjátékok meséjét elmondja Szabados Piroska a kolozsvári nemzeti színház tagja”)	Schumann: Papillons. Lepkejáték. - Lepkefiu: Markos; Lepkeleány: Mirkovszky; Lírai táncok.	Kósa György (zongora)	MOHA MGY, mmh-p-00002_37
			Kósa: Mese a királykisasszonyról a ki sohasem szeretett [sic!] - Királykisasszony: Messinger M., Bohóc: Erdős L., Halálkirályfi: Markos Gy., Kicshordók és életszellemek: az iskola művésznövendékei; Mesejáték	Kósa György (zongora)	
			Kósa: Pán és Koré. - Koré (Persephoneia): Mirkovszky, Pán: Markos, Virág: Müller Alice, Patak: Hermann Ili, Gyökérkölyök: Erdős László, Lombfickó: Erdős Péter, Manók és nimfák: az iskola művésznövendékei; Görög rege. Lírai pantomim.	Kósa György (zongora)	

1920.01.17., 31.	Dunaparti Színház	„Az Orchesztikai társaság pantomim előadásai táncjátékok, mesejátékok, görög regék”	Kósa: Mese a királykisasszonyról a ki sohasem nevetett - Királykisasszony: Messinger M., Bohóc: Erdős L., Halálkirályfi: Markos Gy., Kicshordók és életszellemek: az O.I. művésznövendékei; „Az előadásra kerülő darabok szövegét és orcheogrammját szerzette: Dr. Dienes Valéria, zenéjét Kósa György szerzette.”	Kósa György (zongora)	MOHA MGY, mmh-p-00002_38; [sz. n.], „Uj táncművészet apostolai…”, *Világ* 11/ 27 (1920. január 31.), 7.
			Kósa: [Bagatellek] Tavasz - Eisenburger Emmy; Kereső - Müller Alice; Ujjongó - Erdős Péter; Merengő - Harsányi Gizi; Csufolódó - Erdős László; Holdvilágos - Eisenburger Emmy; Kislányos - Hörk Piroska; Duhaj - Hermann Ili; Mimikai jelenetek	Kósa György (zongora)	
			Kósa: Pán és Koré. - Koré (Persephoneia): Mirkovszky, Pán: Markos, Virág: Müller Alice, Patak: Hermann Ili, Gyökérkölyök: Erdős László, Lombfickó: Erdős Péter, Manók és nimfák: az iskola művésznövendékei	Kósa György (zongora)	
1920.01.15., 16.	Dunaparti Színház	Aristophanes komédiája A nőuralom	„Fordította Arany János. Színpadra alkalmazta Ifj. Gaál Mózes. Személyek: […] Nők kara: Az orchesztikai iskola művésznövendékei […] A táncoló kart a budapesti Orchesztikai Iskola művésznövendékei adják. Az ó-görög klasszikus táncokat Dr. Dienes Valéria tanította be.”	?	MOHA MGY, mmh-p-00002_38
		[A nőuralom előadása után:]	Schumann: Papillons. Lepkejáték. - A fiu: Markos; A leány: Mirkovszky	?	
			Kobold - Eisenburger Emmy [vlsz. Grieg: Kobold (op. 71, No. 3)]	?	
			Mezőn - Mirkovszky [vlsz. Brahms: Capriccio, h-moll, op.76, No.2?]	?	
			Ifjuság - Markos [Bartók: Román tánc vagy Schubert: Allegro scherzando. Vier Impromptus Op.142, No.4?]	?	
			Tánc - Mirkovszky [vlsz. Debussy: Danse. Tarantelle styrienne]	?	
			Pusztai szél - Mirkovszky [Debussy: Le vent dans la plaine. Préludes, Vol.1, No.3]	?	
			Fegyvertánc - Markos, Eisenburgerg [vlsz. Gluck: Waffentanz, Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai]	?	

1920.04.18	Belvárosi Színház	Az Orchesztikai Társaság előadásai. Mirkovszky Mária táncmatinéja Eisenburger Emilia és az Orchesztikai Iskola gyermekcsoportja közreműködésével	Bach: Angol szvit, a-moll (Preludium, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée I., II., Gigue - Mirkovszky, Eisenburger E.; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	MOHA MGY, mmh-p-00002_39; OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1920.04.18.
			Loewe: O, süsse Mutter – Mirkovszky [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár (zongora), Kisfaludy Melánia (ének)	
			Loewe: Niemand hat's gesehn - Mirkovszky [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár (zongora), Kisfaludy Melánia (ének)	
			Chopin: Mazurka. op.68[/No.2, (a-moll) No.47] [vlsz. a második, szóló változat] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Beethoven: Contre-Tänze. [vlsz: I-III. in freier Pianoforte Bearbeitung von Isidor Seiss] - Mirkovszky, Eisenburger E.; „Amazon-tánc”	Dienzl Oszkár	
			Schubert: Tema con Variazioni. op.[142, No. 3] - Mirkovszky és a gyermekcsoport; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Bartók: A szeretőm táncol [14 bagatell] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Debussy: La [sic] vent dans la plaine. [Préludes, Vol.1, No.3] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Debussy: Danse. [Tarantelle styrienne] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	

1920.05.01	Belvárosi Színház	Orchesztikai Matinée. (Szereplők: Erdős L., Erdős P., Eisenburger E., Hermann I. az Ochesztikai Iskola művésznövendékei)	Bach: Invenciók. Háromszólamú (Esz-dúr) - Eisenburger, Hermann; Kétszólamú (A-dúr, B-dúr) - Erdős L., Erdős P.; Ornamentikai táncok	Kardos István	MOHA MGY, mmh-p-00002_41, mmh-p-00005
			Schumann: Kinderszenen. Op.15, No.1., 3., 6., 8., 11., 9. - Erdős L. és P.; Táncjátékok	Kardos István	
			Brahms: Capriccio, h-moll [op.76, No.2?]. - Eisenburger E., Erdős L.; Pásztorjáték.	Kardos István	
			Kósa: A Fehér Pierrot. (Szövegét és zenéjét szerzette Kósa György). A fehér Pierrot - Erdős László; A vörös Pierrot - Erdős Péter, Kolumbina - Hermann Illy; Pantomim. [cselekmény a színlapról: "A Fehér Pierrot meséje. Kósa Györgytől. A fehér Pierrot, bátortalan, ábrándos kis fiu, lopódzva közeledik a szép Kolumbina házához. Csak a tornác oszlopáig jut el, nem mer bemenni; a meddő küzdelemben elbágyad és egy padra dőlve elalszik. A vörös Pierrot diadalmasan ront be most, előrántja Kolumbinát és rövid játék után elragadja. A fehér Pierrot bágyadtan ébred, ujra menne Kolumbinájához, de hasztalan, nem tud esdekelni. Balsejtelem fogja el; életének első és utolsó nagy akarásával beront a házba. Ott minden üres. A kis fiu kitámolyog, megérti a szörnyü valóságot, elveszti lelke egyensulyát és szive megszakad."]	Kardos István	
			Debussy: Golliwog’s Cake-Walke [sic] - Erdős László és Péter (Erdős L. szerzeménye); Komikus táncjelenet	Kardos István	
			Kardos István: Tánc-nóta - Hermann Illy, Erdős Péter (Erdős László szerzeménye), [nincs műfajmegjelölés]	Kardos István (zongora), Várady Olga (ének)	
			Kardos István: Gyöngédség - Erdős L. (Erdős László szerzeménye); [nincs műfaji megjelölés]	Kardos István	
			Schubert: Allegro scherzando. Kobold. [Vier Impromptus Op.142, No.4] - Eisenburger Emmy; [nincs műfaji megjelölés]	Kardos István	
			Gluck: Waffentanz [Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai] - Erdős L. és P.; Fegyvertánc	Kardos István	

1920.05.02	A Vasúti és Hajózási Club nagyterme (Csengery u. 68.)	Az Orchesztikai Iskola nyilvános órája	?	?	MOHA MGY, mmh-p-00002_42
1920.05.06	Várszínház	Jótékonysági est az Ottokár árvaház javára	Mirkovszky, Pauks Márta és más növendékek – műsor nincs	?	[sz. n.], „Díszelőadás a Várszínházban”, *Budapesti Hírlap* 40/108 (1920. május 6.), 3.
1920.05.09	Budai Apolló színház (Széna tér)	D. Révész Ilus tánc- és mimikai növendékeinek bemutató előadása	Bodroghy Ica, Viraág Ilona művésznövendékek – műsor nincs	Kalmárné M. Alice dalénekesnő, Szikra Lajos hegedűművész közreműködésével	MOHA MGY, mmh-p-00002_42
1920.05.30	Kamara Színház	Orchesztikai Társaság előadásai. Mirkovszky Mária táncestélye ifj. Markos György és az O.I. növendékeinek közreműködésével	Bach: Angol szvit, [a-moll] (Preludium, Sarabande, Bourrée I. - Mirkovszky, Markos; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	MOHA MGY, mmh-p-00002_43
			Schubert: Tema con Variazioni. Op.142 [No.3] - Mirkovszky és a gyermekcsoport ; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Loewe: O, süsse Mutter – Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár (zongora), ? (ének)	
			Loewe: Niemand hat's gesehn – Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár (zongora), ? (ének)	
			Kopylov: Gyermekjelenetek Op.52. Babatánc - Hörk Piroska, Pauks Manci ás Márta	Dienzl Oszkár	
			Chopin: Mazurka. op.68[/No.2, (a-moll) No.47] - Mirkovszky, Markos; Ladba-tánc	Dienzl Oszkár	

			Beethoven: Contre-Tänze. [vlsz: I-III. in freier Pianoforte Bearbeitung von Isidor Seiss] - Mirkovszky, Markos; Fegyvertánc	Dienzl Oszkár	
			Schubert: Andante op.94 [Moments musicaux, op.94, No.2, bár az eredeti tempo: Andantino] – Mirkovszky	Dienzl Oszkár	
			Bartók: Szeretőm táncol [14 bagatell] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Debussy: Le vent dans la plaine. [Préludes, Vol.1, No.3] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Debussy: Danse. [Tarantelle styrienne] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Gluck: Waffentanz [Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai] - Mirkovszky, Markos; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
1920.07.03	Belvárosi Színház	A budapesti Orchesztikai Iskola évzáró előadása	Dienzl: Pásztordal. Gyermekdarabok. [Hat kis zongoradarab, op.42, No.1] - növendékek; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	MOHA MGY, mmh-p-00002_44
			Dienzl: Babatánc. [Táncoló baba, Hat kis zongoradarab, op.42, No.2]; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Dienzl: Törpék tánca [Hat kis zongoradarab, op.42, No.4]; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Dienzl: Esti dal [Hat kis zongoradarab, op.42, No.6]; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Chopin: Mazurka. [vlsz. op. 68 No.2, (a-moll) No.47]; Labdatánc	Schrammel Zoltán	
			Népdal: Nyissuk ki a galambházat; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Bizet: Carmen [Chanson bohémien]; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Csajkovszkij: [Marzurka ?]; Nyilazójáték	Schrammel Zoltán	
			Beethoven: Bagatelle [vlsz. Sieben Bagatellen, op.33, No.2]; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	

			Schubert: Tema con Variazioni. Op.142 [No.3]; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Chopin: Préludes. Félelem [a-moll]; Könyörgés [D-dúr]; Ámulás [h-moll]; Öröm [G-dúr] [Op.28 No.2., 5., 6., 3.] - (négy növendék szólója); [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Schubert: Moment musical, op. 94 [No. ?]. Primavera. [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Beethoven: Contre-Tänze. [vlsz: I-III.? in freier Pianoforte Bearbeitung von Isidor Seiss]. – (két növendék); Fegyverjáték	Schrammel Zoltán	
			Chopin: Nocturne [?] - Kellermann Boriska (Kellermann Boriska szerzeménye); [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Schubert: Moment musical, op.94 [No.2] - Áldozatbemutatás. - Csulyok Margit, Turnay Alice; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Loewe: O, süsse Mutter - Hörk Piroska; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán (zongora), Kisfaludy Melánia/Luffer Mária (ének)	
			Loewe: Niemand hat's gesehn - Hörk Piroska; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Cyril Scott: Keleti tánc [Danse Orientale Op.74, No.2] - Müller Alice; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Saint-Saëns: Bachanalia (Sámson és Delila) - Hermann Illy; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
			Schumann: Papillon [sic] - Eisenburger Emmy; [nincs műfajmegjelölés]	Schrammel Zoltán	
1920.10.04.	Liget Klub (Bp., VII. ker. Stefánia út 32.)	Az Orchesztikai Iskola mozdulatművészeti tánc-torna rendszerének bemutató előadása	1. Beszéd. [kézzel írott műsor, nem Mirkovszky kézírása]	?	MOHA MGY, mmh-p-00002_45
			2.) Gyermekcsoport; 3.) Plasztika; 4.) Ritmika; 5.) Dallamrajzolás; 6.) Gyermekcsoport	?	
			Chopin: Mazurka. [vlsz. op. 7 No.?] - [Hermann?] Ily és a növendékek; Ladbatánc	?	

			Bach: [Kétszólamú invenció] A-dúr - [Turnay] Alice, [?] Erna, [nincs műfajmegjelölés]	?	
			Debussy: Le vent [dans la plaine, Préludes, Vol.1, No.3] - [Hemann?] Ily; [nincs műfajmegjelölés]	?	
			Ady: Sirás az életfa [alatt] – [?] Boriska	?	
			Gluck: Fegyvertánc [Waffentanz, Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai], [Hermann?] Ily, [Eisenburger] Emmy; Fegyvertánc.	?	
1920.12.18. és 1921.12.27. között harminchárom alkalommal[1232]	Belvárosi Színház	George Dandin	Lully műveiből összeállított zene; Molière: „George Dandin vagy: A megcsufolt férj”; „pásztorjátékkal és balettel. Zenéjét az eredeti felhasználásával összeállította: Einar Nilson. […] Mirkovszky Mária tánckompozícióit az orchesztikai iskola művészcsoportja adja elő. A zenekart Szenkár Dezső vezényli”	Szenkár Dezső	MOHA MGY, mmh-p-00002_48
1921.01.23	Renaissance-Színház	Mirkovszky Mária az Orchesztikai Társaság tagja táncmatinéja növendékeinek közreműködésével („A kosztümök Detre Szilárd festőművész tervei szerint készültek.”)	Bach: Praelude [Preludium] B-dúr [vlsz. Wohltemperiertes Klavier I. kötet B-dúr] - Mirkovszky; Ornamentikai tánc.	Dienzl Oszkár	OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1921.01.23.
			Bach: Fuga 3 voici B-dúr [vlsz. Das Wohltemperierte Klavier I Nr 21 BWV 866, Tanzfuge] – Mirkovszky és három növendék; Ornamentikai tánc	Dienzl Oszkár	
			Grieg: Anitra [op.46, No.3] – Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Grieg: Solveig dala [Peer Gynt szvit II., op.55, No.4] – Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	

1232Az előadások adatai: *8 Órai Ujság* 7/29 (1921. február 6.); *Friss Ujság* 25/303 (1920. december 25.); *Friss Ujság* 26/18 (1921. január 23.); *Friss Ujság* 26/12 (1921. január 16.); *Kis Újság* 34/29 (1921. február 6.); *Magyar Szinpad* 23/348 (1920. december 18.); *Magyar Szinpad* 23/349 (1920. december 12.); *Magyar Szinpad* 23/352 (1920. december 22.); *Magyar Szinpad* 23/355 (1920. december 26.); *Magyar Szinpad* 23/357 (1920. december 28.); *Magyar Szinpad* 24/1 (1921. január 1.); *Magyar Szinpad* 24/11 (1921. január 11.); *Magyar Szinpad* 24/15 (1921. január 15.); *Magyar Szinpad* 24/16 (1921. január 16.); *Magyar Szinpad* 24/17 (1921. január 17.); *Magyar Szinpad* 24/44 (1921. február 13.); *Magyar Szinpad* 24/21 (1921. január 21.); *Magyar Szinpad* 24/46 (1921. február 15.); *Magyarság* 2/37 (1921. február 16.); Magyarság 2/44 (1921. február 24.); *Magyarság* 1/10 (1920. december 25.); *Magyarság* 1/11 (1920. december 28.); *Magyarság* 2/6 (1921. január 9.); *Magyarság* 2/15 (1921. január 20.); *Magyarság* 2/1 (1921. január 1.); *Népszava* 49/29 (1921. február 6.); *Pesti Napló* 72/26 (1921. február 2.); *Uj Nemzedék* 3/41 (1921. február 20.); *Uj Nemzedék* 3/22 (1921. január 28.); *Uj Nemzedék* 3/24 (1921. január 30.); *Uj Nemzedék* 3/24 (1921. január 30.); *Uj Nemzedék* 3/34 (1921. február 12.); *Világ* 12/41 (1921. február 20.).

			Grieg: Zöldruhás leány tánca [esetleg Morgenstimmung?] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Grieg: Åse halála [Peer Gynt szvit I., op.46 No.2] - Mirkovszky és 7 tanítványa; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Babits Mihály: Kútban. Költemény-interpretáció – előadta 9 növendék		
			Rahmanyinov: Polichinelle [Op.3, No.4] - Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Bach: Gavotte - Pásztortánc [g-moll angol szvit] - Mirkovszky és 5 tanítvány; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Schubert: Marsch. Pyrrchiche [azonosítatlan] – Mirkovszky; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
1921.05.08	Renaissance-Színház	Eisenburger Emmy az Orchesztikai Iskola tanára Tánczmatinéja B. Radó Lili dalénekesnő és az Orchesztikai Iskola művésznövendékeinek közreműködésével.	Bach: Bourrée I. a-moll [a-moll, 2. angol szvit] [Eisenburger E. szóló?]. Ornamentikai tánc. [a színlap hátoldalán: „Színpadi vezető: Detre Szilárd; A táncokat Mirkovszky Mária az I.O. vezetőtanára komponálta; kosztümök Detre tervei alapján”]	Dienzl Oszkár	OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1921.05.08.
			M. Moszkovszky: Momento Giojoso [Moszkowski: Momento giojoso (3 Morceaux poétiques, op. 42, No.3)]. [Eisenburger E. szóló?] Fátyoltánc.	Dienzl Oszkár	
			Mendelssohn: Rondo capriccioso [op. 14] - „Tavasz ébredése” - R. Mérey Böske és a művésznövendékek. [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Bizet: Carmen [Chanson bohémien] [Eisenburger Emmy szóló?]; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Glasounow: Salome [Glazunov: Salome op. 90]. Pantomim jelenet. Salome - Eisenburger Emmy, A kedvenc rabnő - Bozóky Mici, rabnők - A művésznövendékek	Dienzl Oszkár	

			Schumann: Papillon [sic] „A virág és a lepke” – Lord Marietta és a művésznövendékek; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
			Schubert: Allegro scherzando. Kobold. [Vier Impromptus Op. 142, No. 4] – Eisenburger Emmy; [nincs műfajmegjelölés]	Dienzl Oszkár	
1921.11.16	Városi Színház	Víg Délután [vegyes műsor]	Grieg: Törpék tánca [Kobold, op. 71, No. 3 vagy Zug der Zwerge, op. 54 No. 3 ?] – 6 növendék; [nincs műfajmegjelölés]	?	MOHA MGY, mmh-p-00008
			Kopylov: A gyermek álma [op. 52, No. 9 ?] – A nagy leány - Toronyi Aranka, Bohóc - Almássy Rózsi, Francia baba - Almássy Baba, Tündérkirályfi - Riedl Margit; Pantomim jelenet	?	
1921.11.26	Vigadó nagyterem	[Mirkovszky Mária és növendékei, Garay Etta – szavalat, és Sztojanovich Lili – ének]	Bach, Chopin, Grieg [a pontos műsor nem ismert]		[sz. n.], „Mirkovszky Mária táncestélye”, *Szózat* III/[?]. (1920. november 27.), [?]. Mirkovszky sajtógyűjtéséből.
			Justin Clarisse: Idylle sous la Directoire - Balla Zsuzsi növendék saját tánckompozíciója	Dienzl Oszkár	
			Csokonai: A reményhez és Babits: Baccháns lárma – Mirkovszky	Garay Eta szavalt	
1921.12.04	Zeneakadémia nagyterem	"Csokonay-Petőfi-ünnepély"	Csokonai: A reményhez – Mirkovszky verstánca	Garay Eta szavalt	b. a., „Csokonay-Petőfi-ünnepély”, *Pesti Hírlap* 40/274 (1921. december 6.), 7.
1921.12.16-17.	Vigadó	"[…] táncolnak az Auguszta főhercegasszony védnöksége alatt, a vigadói divatkiállitással kapcsolatos divatrevükön."	Ptasinszky Pepi, Dobrovits Márta, Mirkovszky, Hermann Ily táncszámai a divatkiállításon – műsor nincs	?	[sz. n.], „Ptasinszky Pepi”, *Uj Nemzedék* 3/278 (1921. december 11.), 11.; [sz. n.], „A »Konzert« közleményei”, *Színházi Élet* 10/51 (1921. december 18–24.), 28.

1921.12.25	Zeneakadémia nagyterem	Babits-délután	„Kosztolányi Dezső megnyitója után Péchy Blanka, Szabados Piroska, Hegyi Rózsi, Tolnai Ilona és Boros Imre szavalták el az ünnepelt költő verseit, melyek közül Mirkovszky Mária értelmezett néhányat koreografikus mozdulatokkal.”	szavalat	[sz. n.], „Babits-délután”, *Világ* 12/291 (1921. december 28.), 8.
1921.12.31	Zeneakadémia, este 8h, Vigadó, 9h	(vegyes szilveszteri műsor)	„[…] Mirkovszky Mária balletkarával [!] a Hamleni patkányfogó pantomim-jelenetben, melyet Goethe irt és Hugó Wolff zenésített. Az énekkíséretet Kruyswick Anny, a m. kir. Opera tagja látja el.”	Karácsonyi István (zongora), Kruyswick Anny (ének)	[sz. n.], „Az idei Szilveszter”, *Világ* 12/287 (1921. december 22.), 10.; [sz. n.], „Az idei Szilveszter”, *Nemzeti Ujság* 3/288 (1921. december 23.), 7.
1921.12.31	„A kereszténypárt helyiségében” (Egyetem utcza 6.)	Szilveszteri műsor („A Keresztény Nemzeti Egyesülés Pártjának Szilveszter estje”)	Mirkovszky és „balettkara” (növendékei) [Goethe-Wolf: Hamleni patkányfogó]	?	[sz. n.], „Szilveszter-est a kereszténypártban”, *Az Ujság* 19/292 (1921. december 29.), 6.; [sz. n.], „A Keresztény Nemzeti Egyesülés Pártjának Szilveszter estje”, *Magyarság* 2/293 (1921. december 30.), 10.
1921.12.18, 1922.01.08	Zeneakadémia nagyterem	Ady-ünnep	Mirkovszky költeményinterpretációja, hegedűszóló kísérettel. Vers: Ady: Sötét vizek partján - kísérő zene: Keleti Márton	Deák René (hegedű), ? (szavalat)	[sz. n.], „Ady-ünnepség”, *Az Ujság* 20/7 (1922. január 10.), 7.; [sz. n.], „A Magyar Géniusz hangversenyirodája”, *Nemzeti Ujság* 3/284 (1921. december 18.), 15.
1922.01.23	Gellért szálló		Grieg: Solveig dala - Mirkovszky	Sztojanovits Lili (ének)	„Mirkovszky Mária. Fellépések”, MOHA mmh-d-00006-1, 2r; *Mirkovszky Mária emlékkönyv* 169. oldalának hivatkozása: *Budai Napló*, 1922. január 22., január 29.

1922.05.06	Nyíregyháza, Korona nagyterem	„Művészest a főkereskedelmi javára”	1. Schubert: Moment musical. [?], „Tavasz” – Mirkovszky	Takács Edit (zg.)	[sz. n.], „Művészest a főkereskedelmi javára”, *Nyírvidék* 43/100 (1922. május 4.), 2.
			3. Csokonai: A reményhez - költeményinterpretáció – Mirkovszky	Garay Eta - szavalt	
			5. Grieg: Peer Gynt suite. „Solveig” – Mirkovszky	Takács Edit (zg.) + Gaissler Lolla (ének)!	
			6. Gluck: Fegyvertánc (Iphigenia Aulisban, [Air gai]) – Mirkovszky	Takács Edit (zg.)	
			7. Schumann: Papillon[s]. „Pillangó” [részletek?] – Mirkovszky	Takács Edit (zg.)	
			9. Csajkovszkij: Humoreszk. [vlsz. Op. 10 No. 2] „Bohóc” – Mirkovszky	Takács Edit (zg.)	
			11. Bartók: Népdalátiratok. „Magyar tánc” – Mirkovszky	Takács Edit (zg.)	
1922.05.23	Zeneakadémia Kamaraterem	Mirkovszky Mária vezetése alatt álló Orchestikai Iskola vizsgaelőadásának műsora	[rendszertani vizsga/bemutató:] 1-7. Plasztika […], 8. Ritmika - klasszikus versformák; 9. Melodika és dinamika. Zene feldolgozásának elemei. Dallamrajzolások. Dinamikai gyakorlatok. (előadta a Dinamikai csoport)	Kósa György	OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1., 1922.05.23.
			10-19. számok fölött összefoglalólag: „Ornamentikai, lírai, mimikai táncok” 10. Chopin: Marzuka [?], Labdatánc - plasztiki csoport	Kósa György	
			11. Nyilazó tánc – [zongorakíséret:] Improvizáció, Ritmikai csoport	Kósa György	
			12. Babits: Kutban - versinterpretáció - Művészképző	Kósa György	
			13. Arenszky: Cleopatre [vlsz. az Egyiptomi éjszakák op. 50 balett részlete]	Kósa György	
			14. Moszkovsky: op. 12 [5 spanyol tánc] - Füzértánc - Művészképző	Kósa György	
			15. Schumann: Kinderszenen - Gyermekjelenetek - Művészképző	Kósa György	
			16. Csajkovszkij: Gyermekalbum [op. 39, vlsz. részletek] - Művészképző. Mimikai tanulmány	Kósa György	

			17. Corelli: Adagio - Várakozás. - Ritmika[i csoport]	Kósa György	
			18. Beethoven: „Zaug sonate” - „Bujosd” - [helyesen vlsz: Zank sonata [G-dúr, op.14, No.2 (három tétel: „Civakodás, Bujócska, Fogócska”), tehát a 2. tétel] - Klár Klári, Szana Rózsi	Kósa György	
			19. Gluck: Iphigénia Aulisban [Waffentanz (aus Oper Iphigénie in Aulis, I. felvonás, Air gai)] - Fegyvertánc - Viraág Ilus, Turnay Alice, Riedl Margit, Budai Zseni	Kósa György	
1922.12.03	Vigadó	„A klasszikus tánc rendszerei”	[közös bemutató:] balett, Dalcroze-iskola, Orchesztika: Riedl Margit, Káldor Boriska, Hermann Illy növendékek – műsor nincs	?	[sz. n.], „Művészestélyek”, *Pesti Napló* 73/277 (1922. december 5.), 6.; [sz. n.], „A »Konzert« hangversenyei”, *Színházi Élet* 21/48 (1922. november 26–december 2.), 29.
1922.12.08	Vigadó	Mirkovszky Mária és növendékeinek táncestélye Garay Etta előadó művésznő és Szedő Miklós hangversenyénekes közreműködésével.	1. Chopin: Étude (Gesz-dúr) [op. 10 No. 5], „Életöröm” – Mirkovszky	Kósa György	OSZMI Táncarchívum, MMHGY, 2023.7.1., 1922.12.08.
			2. Grieg: Patak [Lírai darabok, VII. kötet, op. 62 No. 4] - növendékek	Kósa György	
			3. Bartók: Esquisses [/Vázlatok] - a) Kedveskedés; b) Rémület [?] – Mirkovszky	Kósa György	
			5. Paul Juon: Bizarrerie [Silhouettes, op. 9 No.3] – Mirkovszky	Kósa György	
			6. Költemények mozdulatinterpretációi: Raith Tivadar, Ady	Kósa György	
			7. Goethe-Wolf: Patkányfogó c. dal - A patkányfogó – Mirkovszky és a növendékek	Kósa György (zongora), Szedő Miklós (ének)	
			9. Kósa: Két vázlat, „Hisztéria” – Mirkovszky	Kósa György	
			10. Debussy: Mouvement - Menekülők – növendékek	Kósa György	
			11. Rahmanyinov: Polichinelle – „A bohóc” – Mirkovszky	Kósa György	

B. függelék: Az 1917–1921 között keletkezett orchéma-lejegyzések

Notációs füzet sorszáma[1233]	Zeneszerző: Mű	Orchéma címe	Orchéma szerzője	Dátum	Megjegyzés	Forrás
1.	[Bach:] Sarabande I. a-moll suite-ből [Angol szvit No. 2]			„1920 előtt” [adat a füzet elején]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1, (Rajzolt tájképes borítójú füzet)
1.	[Bach:] Sarabande. Les agréments [Angol szvit No. 2]			„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Chopin: III. Ballada [Asz-dúr]		[Dienes Valéria]*	[1918]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Bartók: Valse (Ma mie qui danse) [14 bagatell No. 14]	(Az istennő, napsugár és a kígyó - áthúzva) A szeretőm táncol	[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Bach: a-moll suite Gigue			„1920 előtt”	Bejegyzések a cím mellett: Kettős fogócska-játék; Ilus Mária	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach: a-moll suite] Bourrée I.			„1920 előtt”	Bejegyzések a cím mellett: (Fiu); Duci	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach: a-moll suite] Bourrée II.			„1920 előtt”	Bejegyzések a cím mellett: (Lány); Ilus; alatta: Bourrée I. Ilus Duci	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach:] Allemande. Suite a-moll			„1920 előtt”	Bejegyzések a cím mellett: Ilus Mária	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach:] Courante. Suite a-moll			„1920 előtt”	Bejegyzések a cím mellett: Duci Mária	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach: a-moll suite] Bourrée II.			„1920 előtt”	(Nincs kiírva, da capo)	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1

1233Magyarázat: A zeneszerzők és zeneművek címének írásmódjában megőriztem a Notációs füzetek írásmódját. Ha a dátum vagy az orchéma szerzője szögletes zárójel nélkül szerepel a táblázatban, akkor a notációs füzetben, az orchéma mellett eredetileg is szerepel, ha szögletben *-gal látható, az adat az 1917-18-as értesítőből származik. A Notációs füzetek sorszáma nem jelzet, mindössze a füzetek tartalmában való eligazodást, és dolgozatban a füzetekre utalást hivatott megkönnyíteni.

1.	Grieg: Kobold [op. 71. No. 3]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Schubert: Thema con variazioni [op. 142, No. 3]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach:] F-dúr invenció [2 szólamú]			„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Kósa György: Bagatellek I. Animato	Tavasz		„1920 előtt”	Bejegyzés a cím mellett: Mária	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] II. Andante melancolico	Lemondás		„1920 előtt”	Bejegyzés a cím mellett: Ilus	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] III. Presto capriccioso	Csúfolódó		„1920 előtt”	Bejegyzés a cím mellett: jún. 28.	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] IV. Largo misterioso	Titok		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] V. Vivace	Duhaj		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] 7. Andante cantabile	Holdvilág		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] 8. Moderato cantabile	Kislányos		„1920 előtt”	Bejegyzés a cím mellett: Mária	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] 9. Presto	Ujjongó		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] 11. Allegretto	Kereső		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Kósa György: Bagatellek] 12. Andante	Merengő		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Beethoven: Sonata op. 81/a, Les Adieux. Adagio […] Allegro			„1920 előtt”	Megkomponálva a 239. ütemig (a tétel 255 ü., lehet, hogy a végén mozdulatlanok voltak,	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1

					vagy húztak belőle).	
1.	[Beethoven: Sonata op. 81/a, Les adieux] L'Absence. Andante espressivo			„1920 előtt”	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Beethoven: Sonata op. 81/a, Les adieux] Le Retour			„1920 előtt”	Erősen rövidítve, az 95-96. ütemre kiírva: „Függöny”, de vlsz. belső húzás is van	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Bach: Preludium az a-moll suite-ből [Angol szvit No. 2, BWV 807]			„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Bach: Kétszólamú invenció f-moll			„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bach: Kétszólamú] invenció a-moll			„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Liszt: II. Ballada (h-moll)			[1918. szeptember 22-én, Belgrádban előadták. Adat: MOHA MGY, mmh-p-00002_26]	Nincs végigírva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Beethoven: G-dúr sonata op. 14, No. 2			„1920 előtt”	Bejegyzés a cím mellett: I. Ilus II. Mária; Teljes szonáta, eredeti tételsorrendben	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Bartók: 14 zongoradarab [14 bagatell] op. 6. II. [Allegro giocoso]	Hencegő		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bartók: 14 bagatell, op. 6., Andante] III.	Hizelgő		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bartók: 14 bagatell, op. 6., Vivo] V.	Pajkos		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bartók: 14 bagatell, op. 6., Vivo] VI.	Felhők		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Bartók: 14 bagatell, op. 6., Vivo]	Tűz		„1920 előtt”		OSZMI TA, MMHGY,

	IX.					2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	Grieg: op. 46. Morgenstimmung. (Peer Gynt suite I.) I., Allegretto pastorale			„1917.X.22.”	Külön lapon a füzet közepén; teljes tételnek tűnik	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Grieg: ? op. 46. Peer Gynt suite I.]			[1917]	Külön lapon a füzet közepén; töredék, valamely tétel 47-70. ütemei	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Grieg: ? op. 46. Peer Gynt suite I.]			[1917]	Külön lapon a füzet végén; töredék, valamely tétel 61-87. ütemei	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
1.	[Grieg: op. 46 Peer Gynt suite I., No. 2] Åse’s Tod			[1917]	Külön lapon a füzet végén; Töredék: Åse’s Tod első 8 üteme, de kitöltetlen	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.1
2.	[Bach:] Sarabande, suite a-moll [Angol szvit No. 2]			[1919?]	Külön lapon a füzet elején; Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2, Bordó, bekötött füzet, az első lapján Mirkovszky neve, címe, Dienes neve, címe és az 1917-es év
2.	[Bach: a-moll angol szvit No. 2] Courante			[1919?]	Külön lapon a füzet elején; Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: a-moll angol szvit No. 2] Gigue			[1919?]	Külön lapon a füzet elején; Töredék, 36. ütemig	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: a-moll angol szvit No. 2] Bourrée I.			[1919?]	Külön lapon a füzet elején; Teljes, de erősen vázlatos	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Beethoven:] Zank-sonata [Zank=Civakodás, 3 tétel, vlsz. op. 14, No. 2, G-dúr]			[1918. szeptember 22-én, Belgrádban előadták. Adat: MOHA MGY, mmh-p-00002_26]	Külön, összetűzött lapokon a füzet elején; csak a 2. tétele külön lapon	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Schumann: Kinderszenen op. 15, [I.] Von fremden Ländern und		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel kiírt ismétlésekkel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2

	Menschen					
2.	[Schumann: Kinderszenen op. 15, II.] Kuriose Geschichte		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel, kicsit rövidítve?	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Schumann: Kinderszenen op. 15, III.] Hasche-Mann		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	24 ütem megkoreografálva (a többi húzás vagy mozdulatlaság?)	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Töredék				Töredék: 161-213. üteme valaminek	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Chopin: III. Ballada [Asz-dúr, op. 47, töredék]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Töredék	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Schumann: Kinderszenen op. 15, IV.] Bittendes Kind		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Schumann: Kinderszenen op. 15, V.] Glückes genug		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Da capo kiírva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Schumann: Kinderszenen op. 15, VI.] Wichtige Begebenheit		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Schumann: Kinderszenen op. 15, VII.] Träumerei		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach:] Suite III. Allemande [g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: Suite III.] Courante [g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: Suite III.] Sarabande [g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: Suite III. Sarabande.] Les agréments [g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2

2.	[Bach: Suite III. Gavotte, g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: Suite III.] Gavotte ou la Musette [g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Bach: Suite III.] Gigue [g-moll angol szvit, BWV 808]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Beethoven:] Mondschein Sonata I-III. tétel [op. 27., No. 2]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes, mindhárom tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Debussy: Danse [Tarantelle styrienne]		[Mirkovszky Mária]*	[1917–1918]*	Töredék	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Mendelssohn: Rondo capriccioso [op. 14?]					OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Brahms: Capriccio [vlsz. op. 76 No. 2]					OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Dienzl: Hat kis zongoradarab 1. Pásztordal		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]* [ugyan 1917-ben már előadták a No. 2-es tételt, ez a lejegyzés 1918. május 29-re készülhetett, így, hogy ezek a tételek egymás után szerepelnek]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab] 2. Táncoló baba		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab] 3. Bölcsődal		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab] 4. Törpék tánca		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab] 5.		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY,

	Menuette					2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab] 6. Esti dal		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Beethoven: Sonata pathétique [No. 8, op. 13]	[Selene és Endymion, a cím forrása a műsorlap: 1918. március 23. OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.1.]	[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Két szereplős, viszonylag sok szöveges instrukcióval. A teljes szonáta.	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Schubert: [Thema con variazioni, op. 142, No. 3]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Bartók: Valse (Ma mie qui danse) [14 bagatell No. 14]		[Dienes Valéria]* [esetleg Mirkovszky változata?]	[1917–1918]* / [1920]	Külön lapon a füzet végébe illesztve, teljes	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
2.	Schubert: Marsch [azonosítatlan]			[1919-20?]	Külön lapon a füzet végébe illesztve	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.2
3.	Dienzl: Hat kis zongoradarab. 1. Pásztordal		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3, Rajzolt tájképes borítójú füzet, a műcímek alatt ceruzával: „Orchemata. O.I. tulajdona”
3.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab. 2.] Táncoló baba		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab] 3. Bölcsődal		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab. 4.] Törpék tánca		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab. 5.] Menuette		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	[Dienzl: Hat kis zongoradarab. 6.] Esti dal		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3

3.	Schumann: Papillons op. 2. No. 1-8.		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tételek végig írva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	Chopin: Mazurka [No.] 47 (a-moll) [op. 68, No. 2]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Üres ütemek előkészítve, de a koreográfia nincs leírva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	Mozart: Sonata 7. a-moll [tévedés lehet, vlsz. vagy No. 7, C-dúr vagy No. 8, a-moll]				Üres ütemek előkészítve, de a koreográfia nincs leírva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	Jensen: Etude XXV. (Allegro ma non troppo, alla marcia)	Fegyvertánc	Markos György	1920. nov.		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	Chopin: Valse op. 34 No. 2 [Grande valse brillante]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	Babits: Danaidák				A vers szövege lejegyezve, a koreográfia hiányzik	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
3.	Chopin: Mazurka [No.] 47 [op. 68, No. 2, a-moll]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	gondosan leírva (65 ü + tánc-felütés), hullámos vonalig tart, teljes	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.3
4.	Chopin: Prélude [op. 28 No. 2]	Félelem				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4, Szürkés-zöld kockás borítós füzet. A füzet elején az orchémák felsorolásával.
4.	Chopin: Prélude [op. 28 No. 3]	Öröm				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Chopin: Prélude [op. 28 No. 4]	Könyörgés				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Chopin: Prélude [op. 28 No. 6]	Ámulás				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4

4.	Bach: Sarabande, a-moll II. angol suite				„ez a sarabande a naplemente bámulása”	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Bach]: Bourrée I. [a-moll II. angol suite]					OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Bach]: Bourrée II. [a-moll II. angol suite]					OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Bach: Sarabande, Eng. Suite g-moll		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Schumann: Papillons No. 1-4, 6-12.		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Debussy: [Le vent dans la plaine - a füzet elején lévő listából derül ki, Préludes, Vol.1, No. 3]		Mirkovszky Mária	[1918?]	24 ütem, kettősvonal nélkül, vlsz. Töredék	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Gluck: Waffentanz (aus Oper Iphigénie in Aulis) [I. felvonás, Air gai]	Fegyvertánc [2. változat]	ifj. Markos György	1920 június	„II. variatio”, „Harcias mimikával.”	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Schubert: Allegro scherzando (Quatre impromptues op. 142 No. 4)	Kobold	Dienes Valéria táncköltéménye nyomán kidolgozta Markos György	[1920?]	Üres ütemek végig előkészítve, de a koreográfia nincs leírva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Bartók: [Gyermekeknek egy tétele, a füzet elején lévő listában sincs műcím]				Az 52 ütemben pár jel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Bartók: Gyermekeknek, 1909-es változat] XXIX.				kicsit vázlatos, nincs teljesen végig írva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Bartók: Gyermekeknek, 1909-es változat] XXXVIII.				kicsit vázlatos, nincs teljesen végig írva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Bartók: Gyermekeknek, 1909-es változat] XL.				Erősen vázlatos, csoportos koreográfia lehetett	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4

4.	[Grieg:] Anitra [tánca, Peer Gynt szvit, op. 46 No. 3]			[1917–1918]*	„Profil rendszerben is, enface rendszerben is táncolható”, teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Grieg: In der Halle des Bergkönigs]	Tanz der Bergkönigs Tochter		[1919–1920?]	Nagyon vázlatos	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Grieg: Papillon [op. 43 No. 1, Lírikus darabok]			[1919–1920?]	Teljes darab, kiírt ismétléssel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Tchaikowsky: Humoreszk [vlsz. op. 10 No. 2]			[1919–1920?]	Teljes darab, viszonylag részletes	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Mendelssohn: Frühlingslied, Allegretto grazioso [Lieder ohne Worte, op. 62, No. 6]			[1919–1920?]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Gounod: Ave Maria			[1919–1920?]	„Két csoport”	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Grieg:] Solveig dala [Peer Gynt szvit, op. 55 No. 4]			[1919–1920?]	Az ütemek végig számozva, de nincs leírva a koreográfia	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	[Grieg:] Aase [sic] halála [Peer Gynt szvit, op. 46 No. 2]			[1919–1920?]	Az ütemek végig számozva, de nincs leírva a koreográfia	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Löwe: Die wandelnde Glocke [3 Goethe Balladen, op. 20, No. 3]			[1919–1920?]	Részletes, szöveges utasításokkal	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Schumann: Arabesk [?]			[1919–1920?]	Négy párhuzamos sor (2 vagy 4 szereplő) előkészítve, de lejegyzés nincs	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Schubert: Marsch [azonosítatlan]			[1919–1920?]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Rachmaninoff: Polichinelle [op. 3, No. 4]			[1919–1920?]	98 ütem előrajzolva, de csak szórványosan 1-2 jel lejegyzéssel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Rachmaninoff: Prelude. [vlsz. op.	Faun és nimfa		[1919–1920?]		OSZMI TA, MMHGY,

	23 No. 5]					2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Grieg: Sylphe [/Sylphide, Lírikus darabok, op. 62, No. 1]				Vázlatos	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Grieg: Grossmutters Menuett [op. 68, No. 2]				Vázlatos	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Chopin: Étude. op. 25, No. 2	Fátyoltánc				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Chopin: Prélude [vlsz. op. 28, No. 16 ?]	Könyörgés				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Bach: Gavotte. [vlsz. 6. angol szvit, d-moll, BWV 811, No. 5]	Pásztortánc				OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Rilke: Wo sind die Lilien…				Csak szöveg	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
4.	Rilke: Und wie mag die Liebe…				Csak szöveg	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.4
5.	[ritmuskotta fölé írva, dobolták, vagy tapsolták?]	[Orchesztikai mondatok] 1-12. [csak szám]; 13. Integetés a távozó után; 14. "Valami furcsa - jöjj csak ide! Nézd te is"; 15. Komikus mozdulattéma; 16. Öröm a mezőn; 17. Medea bosszut forral; 18. Lenéző; 19. Vágy	[Mirkovszky Mária?]	[1920–1922?]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5, Szürkés-zöld kockás borítós füzet, ez tűnik a legkésőbbinek. A füzet elején lista: Orchesztikai mondatok; Grieg: Zug der Zwerge [op. 54 No. 3]; Cyril Scott: Danse nègre (..?..); Wolf H.: [Der] Rattenfänger [Goethe Lieder No. 11]; Babits: A kútban; Bartók: IV. [Gyermekeknek]
5.	[Grieg:] Zug der Zwerge [op. 54 No. 3]		[Mirkovszky Mária?]	[1920–1922?]	Nincs lejegyezve, csak a hely van megvonalazva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	Cyril Scott: [Danse nègre, op. 58 No. 5]		[Mirkovszky Mária?]	[1920]	Teljes	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	Wolff-Goethe-Babits: [Der]		[Mirkovszky Mária?]	[1921–1922]	A vers szövege is szerepel	OSZMI TA, MMHGY,

	Rattenfänger [Goethe Lieder No. 11]				ceruzával, Babits fordításában az elég vázlatos lejegyzés alatt	2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	[Babits: Kútban]		[Mirkovszky Mária?]		Eddig az egyetlen végig leírt vers-orchéma	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	Bartók: Gyermekdarabok IV. [Gyermekeknek]		[Mirkovszky Mária?]		A koreográfiának csak az első 5 üteme van leírva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	[Schumann:] Die Lotosblume [Myrthen, op. 25, No. 7]		[Mirkovszky Mária?]		Nincs lejegyezve, csak a hely van megvonalazva	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	[Beethoven:] Zank sonate II. [vlsz. op. 14, No. 2, G-dúr, Scherzo]		[Mirkovszky Mária?]		Külön hosszúkás papír szeleten, erősen vázlatos	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	[Bach:] Sarabande a-moll [angol szvit]		[Mirkovszky Mária?]		Külön papírlapon a füzetben, teljes tétel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	[Ady Endre: A kezek bábja]		[Mirkovszky Mária?]		A vers első két sora, koreográfiai lejegyzés nincs	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
5.	[nincs]	Magyar tánc	[Mirkovszky Mária?]		szöveges leírása, pár ocheográfiai jellel	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Notációs füzetek.5
6.	Beethoven: Mondschein sonata [op. 27, No. 2, 1. tétel]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes első tétel lejegyzése a jobb kéz dallam 5 vonalas lekottázásával	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073), Rajzolt tájképes borítójú füzet
6.	[vlsz. Bach: Angol szvit, Allemande]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Bach]: Courante [Angol szvit, No. ?]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Bach]: Sarabande [Angol szvit, No. ?]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Bach]: Courante [Angol szvit, No. ?]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Bach]: Courante [Angol szvit, No. ?]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)

6.	[Bach]: Menuette [Angol szvit, No. ?]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	Beethoven: Mondschein sonata [op. 27, No. 2], II. Allegretto		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	Beethoven: Mondschein sonata [op. 27, No. 2, III.] Finale		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Schumann:] Papillons Prestissimo [op. 2, No. 9]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes tétel	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Schumann:] Papillons 10. Vivo [op. 2]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Chopin:] 11. Polonaise [g-moll, B.1?, nem azonosítható egyértelműen]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	Bach: Courante [?]			[1920 előtt]		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Schumann:] Papillons 12. Finale [op. 2, No. 12]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	Bach: Inventio, 2 szólamú, C-dúr		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	[Schumann: Kinderszenen, op. 15, No. 6] Wichtige Begebenheit		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*		MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	Beethoven: Sonata pathétique [No. 8, op. 13]	[Selene és Endymion]	[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Teljes szonáta	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)
6.	Beethoven: Contre-Tanze I-III. [vlsz: in freier Pianoforte Bearbeitung von Isidor Seiss]	„(Fegyverjáték Ducira vár)”		[1920 előtt]	Töredék	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 6. (dvh-d-00073)

7.	Kósa György: A királykisasszony, aki sohasem nevetett		[Dienes Valéria]	1919	Teljes, szöveges instrukciókkal és térrajzokkal	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 7. (DVH feldolgozni doboz, sötétkék notációs füzet, a belső címlapon ceruzával: 1919)
7.	Bartók: Három burleszk			1919	Megrajzolva az ütemek, de üresek, Dienes későbbi, kék golyóstollas megjegyzése: "Sohasem írtuk le."	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 7. (DVH feldolgozni doboz, sötétkék notációs füzet, a belső címlapon ceruzával: 1919)
7.	Kósa: Hat bagatell			1919	Megrajzolva az ütemek, de üresek	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 7. (DVH feldolgozni doboz, sötétkék notációs füzet, a belső címlapon ceruzával: 1919)
7.	Chopin: Préludes II. Lento + III, IV., VI, X, XVIII.			1919	Megrajzolva az ütemek, de üresek	MOHA MGY, DVH, Notációs füzetek 7. (DVH feldolgozni doboz, sötétkék notációs füzet, a belső címlapon ceruzával: 1919)
Töredék 1.	Grieg: op. 46. Morgenstimmung. (Peer Gynt suite I.) I., Allegretto pastorale				A 86 ütemből 60 gondosan lejegyezve, 4 szereplőre	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 2.	Bach: Invention. [14., B-dúr]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]*	Végigírva, részletes térrajzokkal	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 3.	Chopin: Andantino No. 7 (töredék)		[Mirkovszky]	1934		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 4.	Nicolai: ?	Lapdajáték	[Mirkovszky]	1927. január	térrajzokkal	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 5.	Corelli: Gavotte		[Mirkovszky]		térrajzokkal	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 6.	?	Fegyvertánc	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 7.	?	Nyilazó tánc	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY,

						2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 8.	?	Fátyoltánc	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 9.	Gluck: Alceste, Priester Marsche [? vlsz. Divertissement No. 2 - nem derült ki számomra...]	Egyiptomi tánc	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 10.	Dienzl: Kínai tánc		[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 11.	Poldini: Kínai tánc		[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 12.	Moszkowski: Spanische Tanze III.	Füzér tánc	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 13.	Grieg: Melodie		[Mirkovszky?]		Megrajzolva az ütemek, de üresek	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 14.	?	Egyiptomi tánc	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 15.	?	[olvashatatlan]	[Mirkovszky?]			OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 16.	Schubert: Six grands marches, esz-moll, op. 40 No. 5	A munka dicsérete	[Mirkovszky?]	[1930-as évek?]	Nem orcheografikus hanem szöveges	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 17.	Grieg: Volksweise	Lapdatánc	[Mirkovszky?]	[1930-as évek?]	Részben orcheografikus (de nem ütem-dobozokban), részben szöveges	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 18.	Mozart: ?		[Mirkovszky?]	[1930-as évek?]		OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 19.	?	Szt. Erzsébet	[Mirkovszky?]	[1930-as évek?]	Részben orcheografikus (de nem ütem-dobozokban), részben szöveges, 4 jelenet nagyon rövid kis vázlata	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok

Töredék 20.	Liszt: 13. rapszódia (3 kórus: búzavirág, pipacs, búzakalász)		[Mirkovszky?]	[1930-as évek?]	Alapos lejegyzés, térrajzokkal	OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.1. Különálló notációs lapok
Töredék 21.	Chopin: Mazurka op. 68 No. 2[1234]		[Dienes Valéria]*	[1917–1918]* / 1921–1922	Vázlatos	OSZMI TA, Riedl Margit hagyaték. A füzet felirata: „Orchesztika. 1921. Riedl Margit I. [cer. jav.: II., vlsz 1921-ben és 1922-ben is használta] éves orchestész”, ceruzával: „Plasztika, Ritmika, Orcheografia […]”
Töredék 22.	Grieg: Papillon [op. 43 No. 1, Lírikus darabok]		[Mirkovszky?]	[1921–1922]	Erősen vázlatos	OSZMI TA, Riedl Margit hagyaték. A füzet felirata: „Orchesztika. 1921. Riedl Margit I. [cer. jav.: II., vlsz 1921-ben és 1922-ben is használta] éves orchestész”, ceruzával: „Plasztika, Ritmika, Orcheografia […]”

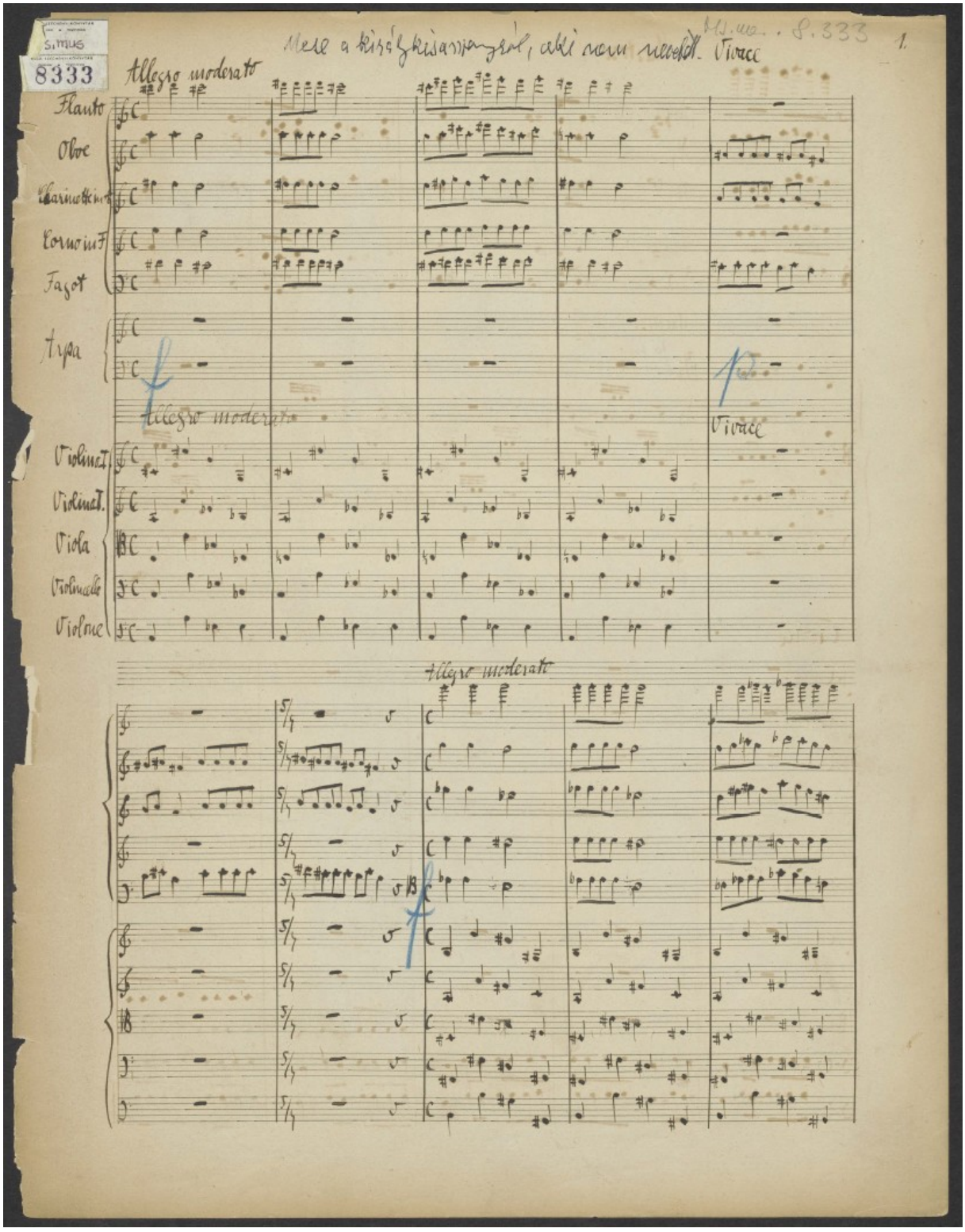
1234Nagyon érdekes lenne az op. 68 No. 2-es Chopin-mazurka Isadora Duncan által készített koreográfiáját összevetni az ugyanerre a zeneműre az Orchesztikai Iskolában készített koreográfiájával, amely Riedl Margit Mirkovszky-növendék 1921–1922-es füzetében erősen vázlatos formában, de fennmaradt. Az összevetéshez azonban a feltételek sajnos nem adottak, ugyanis ehhez nemcsak Duncan és a korai orchesztika táncstílusát kellene pontosan és gyakorlati módon ismerni, hanem az egyik koreográfia átírására is szükség lenne. Mint láttuk, a Duncan koreográfia lejegyzésének autenticitásához kétségek férnek, emellett tanulmányozásához el kellene sajátítani egy egészen más típusú (Sutton rendszerű) táncírást. (A Duncan koreográfia közreadását lásd: Isadora Duncan, *Orientale* (La Jolla, CA: The Center For Sutton Movement Writing, Inc., 2000).

C. függelék: Kósa György: „Kósa György röviden a zeneművészet szerepéről az orchesztikai kultúrában”

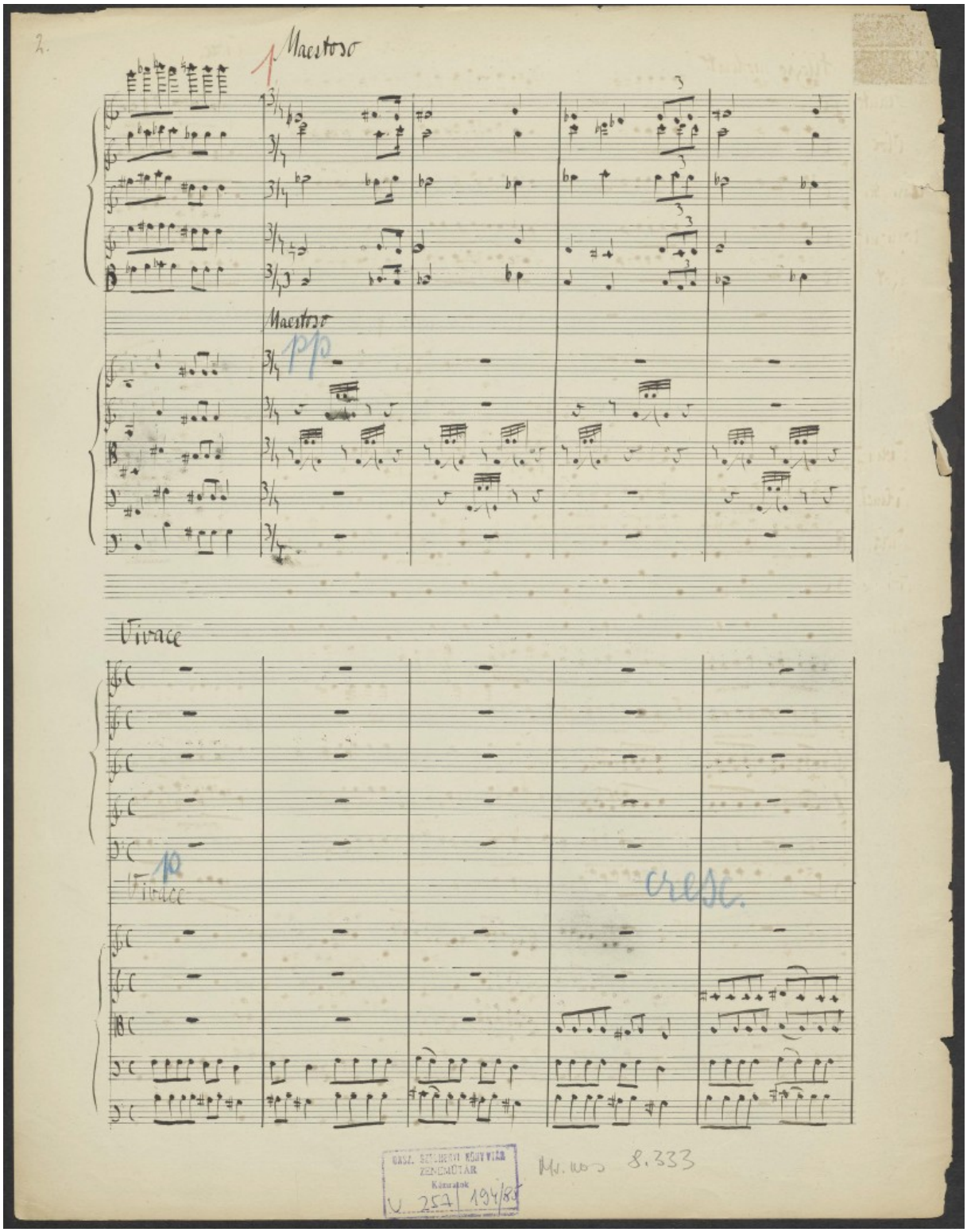
„»Minden zene megmozogható és minden művészi mozgás megzenésíthető«, ez volt a mottója Dienes Valériával lefolyt beszélgetésemnek, amelynek alapján elhatároztam, hogy az orchesztikai kultúra szolgálatába állok. Eddig is majdnem minden táncolás muzsikára történt, csakhogy azzal a merev korlátozással, hogy ismertek táncmuzsikát és a többi muzsikát nem tekintették táncra alkalmasnak, pedig, ha bármilyen muzsikát figyelmesen és odaadással hallgatunk, dacára annak, hogy látszólag nyugodtan ülünk[,] nemcsak a figyelmünk, hanem az izomrendszerünk is kifárad, ami annak a lélektani ténynek igazolásául szolgál, hogy minden muzsika hallása természetes módon testi mozgásra ingerel és csak a társadalmi szokások akadályozzák meg az embereket, hogy hangversenyeken ezeknek a mozgási ingereknek tényleg engedjenek. Ha pedig a muzsika szellemét és komponálási technikáját megértő táncművészek ezeket a természetes mozgásokat művészileg hajtják végre, nemcsak, hogy nem rontják a muzsika hatását és megértését, sőt azáltal, hogy a hallott muzsikát egyszersmind látni is lehet, annak megértését hallatlan módon megkönnyítik. Az orchesztikának ez a muzsikát megérteni segítő képessége ma, amikor nagy zeneileg még kulturálatlan tömegeket akarunk muzsikához szoktatni, különösen aktuális. Hogy a látott mozgás lényegben [sic] tényleg azonos legyen a hallott muzsikával, annak lehet akadálya a művészben rejlő képességek elégtelensége, de elvi akadálya nem lehet. Ebből az azonosságból természetszerűleg következik, hogy a technikájuk elméletében is sok azonosságnak kell lennie. Én zeneelméletet úgy szándékozom a növendékeknek előadni, hogy a zeneakadémián tanított zeneelméleti anyag minden kis részletében erre az azonosságra hívjam fel a növendékek figyelmét. A ritmus és dallam diktálásánál a leírás mellett a megmozgást követelném. A kadenciáknak az orchesztikai lezáródásokkal való összefüggése önként következik. Az összhangzattan a terepproblémákkal kapcsolható össze. A kontrapunktika pedig a dallamfrázismegtáncolás [sic] komplikálása. [A] Formatant pedig a táncimprovizációval hoznám olyan kapcsolatba, hogy az aktuális követelményekre, mint témavisszatérések, átmenetek, egyes részek közti karakterkülönbségek, stb. helyezném a fősúlyt. A zene elméletének ilyen megismertetésével elérném azt, hogy nemcsak, mint rokonművészettel barátkoznánk ezáltal a muzsikával, hanem az orchesztikának, mint önálló művészetnek megismeréséhez is jelentékenyen közelebb jutnának, mert hiszen ezáltal az orchesztika technikájának majdnem minden részletére sor kerül, csak éppen, hogy a zene látószögéből tekintve. Természetesen a zeneelmélet tanulásán kívül rendkívül fontos minden táncosnak egy muzsikussal gyakorlatilag is minél többet együtt dolgoznia, korrepetálnia.”[1235]

1235Kósa György, 1918 tavaszán keletkezett gépirata, MOHA MGY, dvh-d-00069, 1–2. Begépelte: Fenyves Márk.

D. függelék: Kósa *Királykisasszony*a kottájának első két facsimile oldala[1236]



1236 OSZK Zeneműtár, MS Mus.8333.



OSZK SZÍNHÁZI MŰVTÁR ZENEMŰTÁR Könyvtár V 257 194/83
M.W. 8.333

Bibliográfia

Acsády Judit, „»Tisztelt Nagysád!« Társadalmi kapcsolatok és nyomtatott periodikák jelentősége a magyar feminista mozgalomban a századelőn A Nő című folyóirat szerkesztői levelezése nyomán”, *Per Aspera ad Astra* 7/2 (2020), 9–30.

Acsády Judit, „A hazai feminizmus fénykora – A mozgalom előzményei és kibontakozása a századelőn” in Csapó Ida – Török Mónika (szerk.), *Feminista Almanach* (Budapest, MINŐK – NŐTÁRS Alapítvány, 2005), online elérhető változat: https://www.researchgate.net/publication/331716202_Hazai_feminizmus_fenykora_2005 (Utolsó elérés dátuma: 2026. május 21.)

Acsády Judit, „Lovagiasságtól a vádaskodásig. Képek a magyarországi antifeminizmus tablójáról”, *Educatio* 5/3 (1996 ősz), 454–466.

Adler, Norma, „Reconstructing the Dances of Isadora Duncan in the United States”, *The Drama Review* 28/3 (1984), 59–66.

Ágotai Lajos (szerk.), *A Székesfővárosi Iparrajziskola 1908–1909. iskolaévi értesítője* (Budapest: Székesfőváros Házinyomdája, 1909).

A. Lantay Gizi, „Török Emita”, *Ország-Világ* 44/12 (1923. március 18), 143–144.

Albisetti, James C., *Schooling German Girls and Women. Secondary and Higher Education in the Nineteenth Century* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press).

Apponyi Albert – Hubay Jenő, et al., *Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola jubileumi évkönyve 1875–1925* (Budapest: Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola, 1925).

Austerveil Anna, „Raymond Duncan”, *Korunk* 1./[szám n.] (1926. május 1.), 300–302.

b., „Mirkovszky Mária táncestélye”, *Szózat* 3/268 (1921. november 27.), 10.

Balás Árpád, „Keszthelyi Georgikon” in *A Pallas nagy lexikona* 10. kötet (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1895), 467.

Balázs Béla, „Zene nélkül (Claire Bauroff táncestélye)”, *Bécsi Magyar Újság* 5/85 (1923. április 12.), 6.

Balázs Béla, *Doktor Szélpál Margit* (Gyoma: Kner Izidor, 1918).

Balogh Janka – Fenyves Márk, „A mozdulatművészet kapcsolata a 20. század első felének emancipációs törekveseivel Magyarországon”, *Tánctudományi Közlemények* 11/1 (2019), 82–91.

Barla-Szabó József, „Az orvosi pálya lélektani feltételei, közéleti jelentősége s gyakorlati értéke”, *Gyógyászat* 70/24–25 (1930. június 15.), 477.

Baróti Zoltán, „Az első nő a magyar egyetemi katedrán”, *Tolnai Világlapja* 30/17 (1930. április 23.), 50.

Bartalus István, *Énektanító vezérkönyv népiskolai tanítók számára harmonium vagy zongorakísérettel* (Budapest: Benkő Gy., 1878).

Bartók Iréne, „Ujabb és ujabb pályákat hóditanak meg a nők”, in Pintér Jenő (szerk.), *A Magyarság jubileumi évkönyve, 1920-1930* (Budapest: Magyarság, 1930), 122.

Batta András, „Balszerencsés főművek”, *Magyar Zene* 40/4 (2002. november), 381–415.

be, „Jaques-Dalcroze mutatványai.”, *Népszava* 40/243 (1912. október 13.), 9.

Benczelits Erzsébet, „A kézimunka tanfolyamának átalakításáról”, *Nemzeti Nőnevelés* 24/6 (1903. június 1.), 299–303.

Benedek Rózsi, „Pályaválasztás IV. Torna és tánc”, *Magyar Lányok* 28/20 (1922. július 10.), 310–311.

Berza László (szerk.), *Budapest Lexikon* 1. A–K és 2. L-Z kötet (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993).

Besnyő Béla, „Az asszony neve”, *A Nő és a Társadalom* 1/2 (1907. február), 24–26.

Bicskei Éva, „Műkedvelés és professzionalizáció között”, *Korall* 4/13 (2003. szeptember), 5–29.

Binet, Alfred, *Az iskolásgyermek lélektana* (ford. Dienes Valéria) (Budapest: Eggenberger bizománya, 1916.).

Biró Viola, „»Oláhos«: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben”, *Magyar Zene* 57/4 (2019), 387–388.

Bolvári-Takács Gábor, „A mai magyar tánckutatás intézményrendszere”, *Tánctudományi Közlemények* 11/2 (2019), 55–60.

Bolya Annamária, „»Minden zeném tánc« Bartók-koreográfiák”, *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 31/1 (1996), 110–114.

Boreczky Ágnes – Fenyves Márk, „Az Orkesztika Iskola megszületése és az első évek”, in Baska Gabriella–Hegedűs Judit (szerk.), *Égi iskolák, földi műhelyek: Tanulmányok a 65 éves Németh András tiszteletére* (Budapest: ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Kar, 2015), 206–220.

Boreczky Ágnes – Fenyves Márk, „Dienes Valéria bécsi évei és az Orkesztika Iskola” in Németh András – Vincze Beatrix (szerk.), *Továbbélő utópiák – magyar életreform-törekvések és nemzetközi recepciós hatások* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017), 122–140.

Borgó András, „amikor én pályakezdő voltam… Kósa György: »A zenében nem lehet csalni«”, *Muzsika* 27/5 (1984. május 1.), 7–10.

Boria, Monica – Tomalin, Marcus, „Introduction” in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 1–23.

Borsai Ilona, „Gaillarde-dallamok Th. Arbeau Orchésographie c. művében”, *Tánctudományi Tanulmányok* 11. (1980–1981), 149–178.

Boucquet, Kristof, „« Des légères arabesques et des pieds malencontreux »: Debussy, Nijinsky et la chorégraphie de Jeux”, *Revue de Musicologie* 102/1 (2016), 61–90.

Bowers, Jane – Tick, Judith (szerk.), *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950* (London, etc.: Palgrave Macmillan UK, 1986).

Bozzay Margit (szerk.), *Magyar Asszonyok Lexikona* (Budapest: [k. n.], 1931), 248–249.

Bradsley, Kay, „The Duncans at Carnegie Hall”, *Ballet Review* 19/3 (1991 ősz), 85–96

Burckhard, Max, „Nők kenyérkereseti munkája” (ford. G. F.), *A Nő és a Társadalom* 1/10 (1907. október 13.), 162–164.

Butt, John, „Bach and the Dance of the Humankind” in Davinia Caddy – Maribeth Clark, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 19–48.

Caballero, Carlo, „Pavanes and Passepieds in the Age of the Cancan” in Davinia Caddy – Maribeth Clark, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 172–203.

Caddy, Davinia, „Making Moves in Reception Studies: Listening and Loie Fuller”, in Caddy, Davinia – Clark, Maribeth, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 91–117.

Caddy, Davinia, „On Ballet at the Opéra, 1909-14, and La fête chez Thérèse”, *Journal of the Royal Musical Association* 133/2 (2008), 220–269.

Caddy, Davinia, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2012).

Cherniavsky, Felix, *The Salome Dancer: The Life and Times of Maud Allan* (Toronto: M&S, 1991).

Chilkovsky Nahumck, Nadia, *Isadora Duncan: The Dances* (Washington, D.C.: National Museum of Women in the Arts, 1994).

Chopin, *Ballades.* Alfred Cortot közreadása (Paris: Édition Salabert, [é. n.]).

Chopin’s Sämmtliche Pianoforte-Werke Band II. (Leipzig: C. F. Peters, lemezszám: 6216).

Chován Kálmán, *A zongorajáték tanmódszere* (Budapest: Rozsnyai, 1904).

Clark, Maribeth, „The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris”, *The Journal of Musicology* 19/3 (2002 nyár), 503–526.

Cocteau, Jean, „Parisian memoir” in Minna Lederman (szerk.) *Strawinsky in the Theatre.* [A Dance Index folyóirat különszáma:] 6/10–12 (1947), 238–241.

Cohen, Selma Jeanne, „Dance Reconstructed (New Brunswick, New Jersey, 16–17 October 1992)”, [konferenciabeszámoló], *Dance Research Journal* 25/2 (1993 ősz), 54–55.

Coleridge, Robert, *Music and Dance in the Twentieth Century: Issues and Analyses* (disszertáció, 2005, University of Southamton).

Cook, Nicholas, *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Cooper, Grosvenor – Meyer, Leonard B., *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1960), 7–8.

Cramer-Szendy, *60 válogatott tanulmány.* A címlap szerint „Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia tananyaga” volt. A kotta megtalálható Dienes hagyatékában, MOHA MGY, feldolgozatlan.

Crisp, Clement, „Marie Rambert and Nijinsky's »Le Sacre du Printemps«”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 19/1 (Summer, 2001) 3–10.

Current, Richard Nelson – Ewing Current, Marcia, *Loie Fuller: Goddess of Light* (Boston: Northeastern University Press, 1997), 212.

Czakó Elemér (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve az 1914–1915-iki tanévre* ([Budapest]: [k. n.], [1915]), 79.

Czeferner Dóra, „Túlélési stratégiák, alkalmazkodás, nemzetközi beágyazottság. A Feministák Egyesülete két világháború közötti történetének kutatási lehetőségei”, *Per Aspera ad Astra* 7/2 (2020), 109–122.

Czeferner Dóra, *Kultúrmisszió vagy propaganda? Feminista lapok és olvasóik Bécsben és Budapesten* (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, 2021).

Czeizel Endre, „Babits Mihály családfájának kreatológiai értékelése”, *Alföld. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat* 48/5 (1997), 66–86.

Czupy György, „Az első magyar professzornő – 3.”, *Hetedhéthatár* 9/5 (2005. március 11.), 20.

Csekő Ernő, „A helyi politikai és társadalmi elit a századvégen Geiger Gyula szekszárdi ügyvéd és lapszerkesztő korabeli írásaiban” in Gaál Attila (szerk.), *A Wosinsky Mór Megyei Múzeum évkönyve 32.*, (Szekszárd: Wosinsky Mór Megyei Múzeum, 2010), 539–561.

Csikvári Antal (szerk.), *A magyar közalkalmazottak almanachja,* II. Rész. Személyi adattár (Budapest: A magyar közalkalmazottak almanachja kiadóhivatal, 1938).

D. Sz., „Dr. Dienes Valéria előadása”, *Pápai Hírlap* 15/16 (1918. április 20.), 2.

Dalos Anna, „Pályakép” in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György. 1897–1984.* ([Budapest]: Akkord Zenei Kiadó, 2003), 11–44.

Dalos Anna, *Kósa György.* Magyar Zeneszerzők 2. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998).

Damsholt, Inger, „Identifying ‘choreomusical reserach’” in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (szerk.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 19–34.

Damsholt, Inger, *Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music* (tánctudományi PhD disszertáció, 1999, Koppenhága).

Davies, Stephen – Sadie, Stanley, „Interpretation”, in *Grove Music Online* (2001). https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863?rskey=icz5yq&result=1 (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 19.)

Demény János, „1908. december 9. Bartók újdonság Székely Arnold hangversenyén”, *Magyar Zene* 22/1 (1981. március 1.), 52–62.

Denby, Edwin, „A note to composers” in Robert Cornfield – William Mackay (szerk.), *Edwin Denby: Dance Writings* (New York: Alfred A. Knopf, 1986), 62–63.

Detre Katalin, „A piac szerepe a magyar és a német mozdulatművészet professzionalizációjában”, *Aetas* 37/1 (2022), 74–92.

Detre Szilárd akvarellje (valószínűleg) Mirkovszky Máriáról, 1920, MOHA MGY, mmh-d-00012-00004.

Detre Szilárd akvarellje (valószínűleg) Mirkovszky Máriáról, 1920, MOHA MGY, mmh-d-00012-00004.

Detre Szilárd levele Dienes Valériához, 1920. augusztus 25., Budapest, OSZK Kézirattár, Fond 223, 60-as doboz, 1.

Detre Szilárd levelei Dieneshez, 1921, MOHA MGY, dvh-d-00028, dvh-d-00030, dvh-d-00031, dvh-d-00032, dvh-d-00033, dvh-d-00052.

Detre Szilárd levélfogalmazványa Dieneshez, [1921 tavasz ?], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Detre Szilárd], „A »mozdulat-müvészet« eredeti magyar iskolája”, gépirat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.1.

Diamond, Mathew (rendező), filmfelvétele Millicent Hodson és Kenneth Archer *Jeux* produkciójáról, [é. n.], [h. n.], https://www.youtube.com/watch?v=EkJcz0nkMjw (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 16.).

Dienes Gedeon, „Beszélgetés Dienes Valériával”, *Táncművészeti Dokumentumok* (1977), 53–55.

Dienes Gedeon, „Isadora Duncan Svédországban”, *Tánctudományi Tanulmányok* 18. (1994–1995), 42–52.

Dienes Gedeon, „Isadora Magyarországon”, in Fenyves Márk – Pálosi István (szerk.), *Remembering Isadora Duncan – Emlékkönyv.* Mozdulatművészeti sorozat (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2002), 45–62.

[Dienes Gedeon], „D. G. videószövege (Gönci felvétele) 1993?”, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria Hagyaték, Fond 223, 51-es doboz.

[Dienes Gedeon], „Dienes Valéria életének és munkásságának kronológiája (22 éves korától)”, gépirat, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223, 34-es doboz.

Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 1. rész”, *Parallel* [évf. n]/21 (2011), 26–32.

Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 2. rész”, *Parallel* [évf. n]/22 (2011), 14–20.

Dienes Maya, „Szemelvények Gee életéről. Dienes Gedeon 3. rész”, *Parallel* [évf. n]/23 (2011), 23–30.

Dienes Pál, „A mozdulatművészet műfajai amelyre az Orchesztikai Iskola előkészíti növendékeit” kézirat [1918–1919 tavasza körül], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Dienes Pál, „Görög táncfajták” szövegkezdetű kéziratos jegyzet, [1919 körül], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Dienes Valéria – Dienes Pál, „Megjegyzések a bergsoni metafizikáról és a tudományról”, *Huszadik Század* (1910/1), 653–660.

Dienes Valéria – Dienes Pál, „Tudomány és valóság”, *Huszadik Század* (1910/1), 51–55.

Dienes Valéria „Racionális lábak” incipitű kéziratos jegyzetfüzet, [1920 körül], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Dienes Valéria „Sur les points critiques logarithmiques” in [Les secrétaires perpétuels] (szerk.), *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* (Paris: Gauthier-Villars, 1909), 1087–1090.

Dienes Valéria feldolgozatlan kottatára, MOHA, MGY, jelzetek nélkül.

Dienes Valéria igazgatói kinevezése Detre Szilárdnak és az iskola részletszabályozása, 1921. május 27., MOHA MGY, dvh-d-00068.

Dienes Valéria levele Detre Szilárdhoz, gépiratos másolat, datálatlan [1920. augusztus–szeptember], MOHA MGY, dvh-d-00067.

Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és a növendékekhez, 1921. május 28., MOHA MGY, dvh-d-00013, ceruzás utólagos (?) számozás, 21–22.

Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. április 18., MOHA MGY dvh-d-00011, 19.

Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. április 18., MOHA MGY, a-dvh-d-00011.

Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. május 10., MOHA MGY, dvh-d-00013.

Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. május 22., MOHA MGY, dvh-d-00076, 2.

Dienes Valéria levele Mirkovszky Máriához és Detre Szilárdhoz, Bécs, 1921. május 28., MOHA MGY, dvh-d-00013.

Dienes Valéria megbízólevele Detre Szilárdnak és Mirkovszky Máriának és levél a művésznövendékeknek, 1921. június 4., MOHA MGY dvh-d-00066.

Dienes Valéria, „1. Az iskolai óradíj […]” incipitű kézírásos dokumentum, 1921. május 27., [Bécs], MOHA MGY, dvh-d-00068-a, 1v.

Dienes Valéria, „1917. Az a tény, hogy az iskolának […]”, gépiratos visszaemlékezés, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223., 34-es doboz, 4, 8.

Dienes Valéria, „A csecsemő megfigyelésének főbb szempontjai és az első gyermekkor lélektana”, *A Gyermek* 11/1 (1917), 1–21.

Dienes Valéria, „A mozdulatművészet” in [sz. n.], *Gyakorlati Nőképző. Tájékoztató. A Bulyovszky-utcai Leánynevelő Intézet és Internátus XXV éves jubileuma alkalmából* (Budapest: Dr. Förstner Gyuláné igazgató, 1931), 10.

Dienes Valéria, „A mozdulatritmika alapvonalai”, *Tánctudományi Tanulmányok* 7. (1969–1970), 91–114.

Dienes Valéria, „A mozdulatról”, *Táncművészeti Dokumentumok* (1984), 125–149.

Dienes Valéria, „A nő értékéről”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/11 (1914. június 5.), 227–228.

Dienes Valéria, „A nő értékéről”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/13 (1914. július 5.), 260–261.

Dienes Valéria, „A nő értékéről”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/9 (1914. május 5.), 184–185.

Dienes Valéria, „A nő választójoga”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/10 (1917. október 15.), 156–157.

Dienes Valéria, „A relatív kinetika alapvonalai”, *Tánctudományi Tanulmányok* 5. (1965–1966), 47–75.

Dienes Valéria, „A szimbolika főbb problémái”, *Táncművészeti Értesítő* [évfolyamszámozás nélkül]/1 (1974), 63–89.

Dienes Valéria, „A törvényszerűség problémája”, *Huszadik Század* (1912/1), 472–481.

Dienes Valéria, „A zenei alkotás és hatás lélektanáról”, *Huszadik Század* (1906/1), 502–523.

Dienes Valéria, „Asszonyhibák”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/4 (1914. április 20.), 76–79.

Dienes Valéria, „Az állatok lélektanából”, *Nemzeti Nőnevelés* 35/6 (1914. június 1.), 278–283.

Dienes Valéria, „Béke-akció”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 2/3 (1915. március. 5.), 38–40.

Dienes Valéria, „Egészen röviden”, gépiratos visszaemlékezés, OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223., 34-es doboz.

Dienes Valéria, „Emigráció és migráció (1920-1929)” in *Az orkesztika iskola története képekben* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2005), 53–103.

Dienes Valéria, „Emlékek és gondolatok az orchesztikáról”, *Táncművészeti Értesítő* (1971/1), 80–95.

Dienes Valéria, „Ezek azok az eredeti görög…” incipitű, *Hajnalvárás* kottalap, OSZK Kézirattár, Fond 223, 54-es doboz.

Dienes Valéria, „Fejezetek az orchesztika történetéből. Emigráció és migráció”, *Táncművészeti Értesítő* (1971/2), 61–79.

Dienes Valéria, „Filozófiai beszélgetés”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/1 (1914. január), 11–12.

Dienes Valéria, „Gondolatok a zenéről és versről – Bartók és Babits megtáncolása ürügyén”, *Táncművészeti Értesítő* 10/3 (1971), 3–22.

Dienes Valéria, „Hang és mozdulat”, *Kultúra és Közösség* 11/3 (1984), 3–6.

Dienes Valéria, „Kísérletek az immateriális és halhatatlan lélek természettudományi igazolására”, *Huszadik Század* (1907/2), 610–626.

Dienes Valéria, „Lélektani megjegyzések a programmzenéről”, *Huszadik Század* (1906/2), 201–215.

Dienes Valéria, „Levél Hans Brandenburg-nak”, [1918], rajta Dienes időskori kézírásával: „Ez a levél sohasem ment el”, MOHA MGY, dvh-list00042.

Dienes Valéria, „Művészet és testedzés”, *Magyar Iparművészet* 18/7–8 (1915), 226–228., 237., 268–269.

Dienes Valéria, „Objektív lélektan”, *Huszadik Század* (1914/1), 324–339.

Dienes Valéria, „Pillanatok”, gépiratos visszaemlékezés, [é.n.], OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz.

Dienes Valéria, „Royce erkölcstana és az etikai racionalizmus”, *Huszadik Század* (1907/1), 137–150.

Dienes Valéria, „Törvénykereső műveletek”, *Huszadik Század* (1912/2), 739–746.

Dienes Valéria, „Újabb kísérleti-lélektani kutatások (Ranschburg Pál dr. Pszichológiai Tanulmányok. Kiadja a Magyar Gyermektanulmányi Társaság. Budapest. 1913.)”, *Huszadik Század* (1914/1), 821–826.

Dienes Valéria, „William James”, *Huszadik Század* (1910/2), 353–370.

Dienes Valéria, „Zene és mozdulat”, gépirat, [1919], MOHA MGY, dvh-list00045.

Dienes Valéria, *A mai lélektan főbb irányai I-II.* Galilei Füzetek 7–8. szám (Budapest: Haladás Könyvkiadó, 1914).

Dienes Valéria, *Dr. Dienes Valéria orkesztikai rendszere* (1929), 45. Idézi Boreczky Ágnes, „Az orkesztika tudományos rendszere és a pedagógia Dienes Valéria korai munkásságában. Vázlat”, *Kellék* [évf. n.]/60. (2018) 167–177.

Dienes Valéria, *Orkesztika – mozdulatrendszer* (Budapest: Planétás, [1996]).

[Dienes Valéria – Detre Szilárd – Mirkovszky Mária – Markos György], „Megállapodás az Orchesztikai Iskola és Mesternövendékei között.”, gépiratos tervezet, 1920. október 8., két kéziratos példány, 1920. december, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Dienes Valéria – Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, kéziratos jegyzet Dienes Valéria fekete noteszében ([1918–]1919. augusztus), MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria – Mirkovszky Mária], „Orchesztikai Iskola […] A természetes technikára alapozott új tánc- és mozdulatművészet”, hirdetmény, [1920], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Dienes Valéria–Dienes Pál], „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”, kéziratos jegyzetfüzet, oldalszámozás nélkül, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria, et al.], „Dátum, Tananyag, Hiányzók, Mester” fejlécű kézírásos napló, 1919. március 5–június 7., 1920. január 8–30., OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.4.

[Dienes Valéria], „A teoretikus osztályok növendékeihez”, Budapest, 1930. augusztus, gépirat, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „Bevezetés. Talán sokan azt gondolják […]”, kézirat, [1917], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „Bevezetés” incipitű, kézírásos füzet, [1923 után], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „D. V. »Eszmetörténete«” utólagos feliratú, gépiratos visszaemlékezés, [é. n.], OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz.

[Dienes Valéria], „Dr. Dienes Valéria Orkesztikai Iskolája. Budapest, 1930. augusztus hó.”, leporelló, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Dienes Valéria], „Emlékezések. Tanulmányaim nem a táncművészetre…” kezdetű gépirat, [dátum nélkül, vlsz. 1960 után], OSZK Kézirattár, fond 223, 34-es doboz

[Dienes Valéria], „Mese a királykisasszonyról […]”, kézírásos szinopszis, OSZMI TA, MMHGY, 1. doboz, 2023.2.3.

[Dienes Valéria], *„Mi a zene orchesztikai feldolgozása”,* kézirat, [1918], MOHA MGY, dvh-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „Mozdulatművészeti bizonyítvány. Piufsich Lenke […]”, OSZMI TA, DVHGY 66.

[Dienes Valéria], „Művésznövendékeimnek”, gépirat, [1920], MOHA MGY, dvh-d-00066.

[Dienes Valéria], „Orchesztika. Előadás-terv” (1917), kézirat, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „Orkesztika 1912–1918”, gépiratos visszaemlékezés, 1969, MOHA MGY, dvh-list00043.

[Dienes Valéria], „Pillanatképek. Gyermekévekből & találkozás Dienes Pállal” utólagos feliratú gépelt visszaemlékezés, 1968. február, OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz.

[Dienes Valéria], „Rendszerösszefoglalás”, „A Duncan-Dienes spártai tornarendszer elemei”-t is tartalmazó fekete noteszben, [1918–]1919. augusztus, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „Romantikus témák. Miért? Mi az a romantikus?”, kéziratos jegyzet, 1918, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], „Taníttassuk gyermekeinket...”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/10 (1917. október 15.), 167.

[Dienes Valéria], „Taníttassuk gyermekeinket...”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/9 (1917. szeptember 15.), 151.

[Dienes Valéria], „Un résumé du système de l’orchéstique”, kézirat, [1923?], MOHA MGY, dvh-list00031.

[Dienes Valéria], „Vissza a múltba. Csak nézzük meg…” incipitű gépiratos visszaemlékezés, [é. n.], OSZK Kézirattár, Fond 223, 40-es doboz.

[Dienes Valéria], „Zene és mozdulat”, [Révész Ilona kézírásos másolata?], [1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], [„Könyv-terv”], [c. 1924–1937] kéziratos jegyzet, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Dienes Valéria], [Dienes Gedeon leckekönyve], 1931–1932, OSZMI TA, DVH, Fond 66., Kéziratok, 3. doboz.

[Dienes Valéria], kéziratos jegyzet töredék [1918–1919], MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Dienes Zoltán Pál, *Játék az életem. Egy matematikus mágus visszaemlékezései* (angolból ford. Dienes Maya és Dienes Gedeon), (Budapest: SHL Hungary Kft., 2001).

Dietrich, Karin, „Att tonsätta ett allkonstverk – Svenska Baletten och dess kompositörer” in Erik Mattsson (szerk.), *Dansare, konstnärer, älskare. Ballets Suédois 1920–1925* (Stockholm: Arvinius – Orfeus Publishing – Dansmuseet, 2020), 110–127.

Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének 1910. évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 5/5 (1911. május 1.) 85.

Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének 1911. évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 6/4 szám (1912. április 1.), 72.

Dirnfeld Janka, „A Feministák Egyesületének évi jelentése”, *A Nő és Társadalom* 3/5 (1909. május 1.), 83.

Dirnfeld Janka, „Pályamutató”, *A Nő és a Társadalom* 2/6 (1908. június 1.), 109–110.

Dirnfeld Janka, „Pályamutató”, *A Nő és a Társadalom* 2/7 (1908. július 1.), 125–127.

Domokos Lászlóné, „Az Uj Iskola első két éve”, *A Gyermek* 11/7 (1917), 299.

Dorf, Samuel N. – Minors, Helen Julia, „Introduction” in Samuel N. Dorf – Helen Julia Minors (szerk.), *Choreomusicology: Dialogues in Music and Dance* (New York: Routledge, 2025).

Dorf, Samuel N., *Performing Antiquity. Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890–1930* (New York: Oxford University Press, 2019), 88–89.

Dr. Dienes Valér, „Térszimbolizmus a zenében”, *Tolnavármegye* 16/23 (1906. június 3.), 1–2.

Duncan, Isadora, „A jövő tánca” (ford. Fuchs Lívia) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L’Harmattan, 2008), 131–138.

Duncan, Isadora, „A jövő tánca”, (ford. Unger Ilka), *Új Idők* 9/32 (1903. augusztus 2.), 123–125.

Duncan, Isadora, „La musique grecque antique est perdu…” in [Raymond Duncan], *La danse de Isadora Duncan. Études en mouvement au crayon faites aux recitals dans les theatres de Paris de 1903 à 1927 par Valentine Lecomte* (Paris: Raymond Duncan, 1952), [oldalszámozás nélkül].

Duncan, Isadora, *Életem* (Budapest: L’Harmattan, 2009).

Duncan, Isadora, *Orientale* (La Jolla, CA: The Center For Sutton Movement Writing, Inc., 2000).

Duncan, Raymond, *Le vrai but de travail: conférence faite le 7 février 1912 à l'Université populaire Saint-Antoine* (Paris: Akademia Raymond Duncan, 1912), [oldalszámozás nélkül, 11r].

Dutoit-Carlier, Claire-Lise, „La rythmique” in Martin, Dénes, et al., *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, 316–339.

Éber László (szerk.), *Művészeti Lexikon 2. L-Z* (Budapest: Győző Andor, 1935).

[Egy Feminista Asszony], „Egy tanítónőválasztás”, *A Nő és a Társadalom* 4/2 (1910. február 1.), 20.

Ehmer, Josef „Frauenarbeit und Arbeiterfamilie in Wien: Vom Vormärz bis 1934”, *Geschichte und Gesellschaft* 7 (3/4) (1981), 438–473.

Eitan, Zohar, „How Pitch and Loudness Shape Musical Space and Motion” in Siu-Lan Tan, Annabel Cohen, et al. (szerk.), *The psychology of music in multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 165–191.

Emmanuel, Maurice, „Essai sur l’orchestique grecque, étude de ses mouvements d’après les monuments figurés” (thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, 1895).

Emmanuel, Maurice, *La Danse grecque antique d’après les monuments figurés* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1896).

E. N, „Miss Allan”, *Pesti Napló* 58/5 (1907. január 5.), 11.

f. l., „Aristophanes a Dunaparti Színházban”, *Magyarország* 27/15 (1920. január 17.), 8.

Fábri Anna, et al. (szerk.), *A nő és hivatása, II. Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895* (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2006).

Fedoszov Júlia „»Talán nem nagyon gusztustalan ez zenében«. Seregi László *A makrancos Kata* című balettjének kísérőzenéje”, *Magyar Zene* 58/4 (2020), 448–465.

Fekete Valéria, „Bergsonizmus és görögség-kép Dienes Valéria mozdulatrendszerében”, *Tánctudományi Tanulmányok* 15. (1988–1989), 21–37.

Fenyves Márk – Pethő Villő, „Dienes Valéria és Bárdos Lajos misztériumjátékai. Orkesztika és kórusmozgalom, hatások, intézményesülési lehetőségek”, in Németh András – Vincze Beatrix (szerk.), *Továbbélő utópiák – magyar életreform-törekvések és nemzetközi recepciós hatások* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2017), 81–121.

Fenyves Márk (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016).

Fenyves Márk, „Dienes Valéria élete és az Orkesztika Iskola rövid története” in Fenyves Márk (szerk.), *A Tánc reformja. A mozdulatművészet vonzásában* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2016), 47–62.

Feuillet, Raoul, *Choregraphie ou L'art de decrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs…* (Paris: a szerző, 1700), 95. A digitalizált forrás elérése: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f109.item.zoom (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)

Fischer, Betsy, *Creating and Re-Creating Dance: Performing Dances Related to Ausdruckstanz.* Acta Scenica 12. (Helsinki: Thearte Academy, 2002).

Flitch, J. E. Crowford, *Modern Dancing and Dancers* (London: Grant Richards Ltd., 1912).

Fodor Antal, *A koreográfia művészetének elmélete és gyakorlata* (Győr: Magyar Kultúra Kiadó, 2018).

Fodor Ernő (szerk.), *Fodor Ernő Okleveles Zenetanár Vezetése Alatt Álló Zeneiskola évkönyve az 1936–37-ik iskolai évről* (Budapest: [k. n.], 1936).

Fodor Gyula (szerk.), *Emlékkönyv. A Fodor-zeneiskola huszonötéves jubileuma alkalmából kiadta: az intézet jubiláris bizottsága 1903–1928* (Budapest, 1928).

Fodor László, „Dal a virágokról”, *A Hét* 27/21 (1916. május 21), 266–270.

Fokin, Mihail, „Nyílt levélt a Times szerkesztőjéhez” (ford. B. Lányi Márta) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L’Harmattan, 2008), 83–86.

Fort, Joseph, „Thinking on Our Feet: A Somatic Enquiry into a Haydn Minuet”, in Caddy, Davinia–Clark, Maribeth (szerk.), *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 71–90.

Franco, Susanne, „Ausdruckstanz. Traditions, translations, transmissions” in Susanne Franco–Marina Nordera (szerk.), *Dance Discourses. Keywords in dance research* (London, New York: Routledge, 2007), 80–98.

Frankenbach, Chantal, „Dancing to Beethoven in Wilhelmine Germany”, *The Journal of Musicology* 34/1 (Winter 2017), 71–114.

Freund Ernő, *Ritmikus gimnasztika, hallásképzés, improvizálás* (Budapest: Freund Ernő, [1915].

Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L’Harmattan, 2008).

Fuchs Lívia, „Visszatekintés [a Tánctudományi Tanulmányok története]”, hozzáférhető a Magyar Tánctudományi Társaság honlapján: https://www.magyartanctudomany.hu/tanctudomanyi-tanulmanyok/a-ttt-tortenete/ (Utolsó letöltés dátuma: 2026. március 27.)

Fügedi János, *Tánc – Jel – Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák* (Budapest: L’Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 26–28.

Fügedi, János – Fuchs, Lívia, „Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s”, *Journal of Movement Arts Literacy*, 3/1, [különszám címe:] *Laban Studies: Pedagogy in Theory and Practice* (2016), 8–21.

g. i., „Budapesti Női Kamarazenekar”, *Ujság* 12/116 (1936. május 20.), 11.

G. v. B., „Orchestrische Gesellschaft der Frau Dr. Valerie Dienes.”, *Wiener Abendpost* [évf. nélk.]/52 (1919. március 4.), 3.

Gaál Mózes, *A budapesti X. ker. tisztviselőtelepi M. Kir. Állami Főgimnázium* […] *értesítője*, (Budapest: Fritz Ármin Könyvnyomdája, 1912–1917; Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.T., 1918).

Gábor Géza (szerk.), *A győri állami Apponyi Albert leánygimnázium évkönyve az 1940–41. tanévről* (Győr: Széchenyi Könyvnyomda, 1941).

Gadányi Jenőné, „Emlékezés Dienes Valériára”, *Vigilia* 48/5 (1983. május), 332–335.

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor, „A Zeneakadémia olvasóköre 1891-1907”, *Magyar Zene* 41/3 (2003. augusztus), 373–386.

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor, *A Zeneakadémia* (Budapest: M és M Goldprint, [1997]).

Garafola, Lynn, „Russian ballet in the age of Petipa” in Marion Kant (szerk.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2007), 151–163.

Garafola, Lynn, „The Making of Ballet Modernism”, *Dance Research Journal* 20/2 (Winter 1989), 23–32.

Gáspár Ferenc, „A belgrádi magyar képzőművészeti kiállítás, 1918”, *Ars Hungarica* 1 (2005), 141–154.

Gelencsér Ágnes, „Balettművészet az Operaházban (1884–1919)”, *Tánctudományi Tanulmányok* 12. (1982–1983), 9–33.

Gillett, Paula, *Musical Women in England, 1870-1914* „Encroaching on All Man’s Privileges” (New York: St. Martin’s Press, 2000), 193–200.

Giurchescu, Anca – Kroschlová, Eva, „Theory and method of Dance Form Analysis. Revised version of the ICTM Study Group on Ethnochoreology collective work: »Foundation for folk dance structure and form analysis« (1962–1976)”, in Adrienne Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin (szerk.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), 21–52.

Giurchescu, Anca, „A Historical Perspective on the Analysis of Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM)”, in Adrienne Kaeppler–Elsie Ivancich Dunin (szerk.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), 3–18.

Gold, Sylvia (szerk.), *A Selection of Isadora Duncan Dances. The Schubert Selection* (La Jolla, CA: The Center For Sutton Movement Writing, Inc., 1984).

Gould, John, „What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980”, *The Musical Times*, 146/1893 (2005), 61–76.

Gröber Vilma, „Orchesztikai előadás”, *A Gyermek* 11/7 (1917), 388.

Gyulai Béla, „A lányok nevelése Spártában és Athénében”, *Nemzeti Nőnevelés* 6/5 (1885. május 1.), 360–367.

h. a., „Dunaparti Színház”, *Az Ujság* 18/14 (1920. január 16.), 7.

Häger, Bengt. *Ballets Suedois* (Stockholm: Streiffert & Co. Bokförlag, 1989).

Halász Péter, „Oratóriumok és kantáták” in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György. 1897–1984* ([Budapest]: Akkord Zenei Kiadó, 2003), 79–124.

Halász Tamás, „Változatok feltámasztásra. Nemzetközi példák és tapasztalatok”, *Színház* 52/5 (2019. május 1.), 43–46.

Hall, Fernau, „Dance Notation and Choreology” in Roger Copeland – Marshall Cohen (szerk.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1983), 390–399.

Hamilton, Susan – Schroeder, Janice (szerk.), *Nineteenth-Century British Women´s Education, 1840-1900, Volume VI. Women as Educators: Arguments and Experiences* (London, New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2007).

Hammergren, Lena, „Dansens »språklighet« systematiserad: Modeller för dansanalys” in Birgitta Sandström (szerk.), *Språket och dansen* (Stockhholm: Carlsson Bokförlag, 2014), 195–211.

Hammergren, Lena, „Embodied Spectatorship?: Interpreting dance reviews around 1900”, *Nordic Theatre Studies* 29/1 (2017), 8–24.

Harris-Warrick, Rebecca – Goodwin, Noël – Percival, John, „Ballet”, *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046700. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. április 28.)

Heisler Jr, Wayne, „Choreographing Mahler Songs at the Centenary” in Davinia Caddy – Maribeth Clark, *Musicology and Dance. Historical and Critical Perspectives* (New York: Cambridge University Press, 2020), 231–258.

Heltai Erzsébet, „In memoriam Kósa György: A zeneszerző és a mozdulatművészet”, *Táncművészet* 9/12 (1984. december 1.), 19–20.

Hevesi Sándor, „A muszka ballet”, *Élet* 5/2 (1913. január 12.), 36–39.

Hieronymus Mercurialis, *De arte gymnastica* (Venetiis: apud Iuntas, 1587).

Hodgins, Paul, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor* (Lewiston–Queenston–Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1992).

Hodson, Millicent – Archer, Kenneth, közös produkcióik listája saját honlapjukon: https://www.hodson-archer.com/repertoire (Utolsó elérés dátuma: 2026. március 23.)

Hodson, Millicent – Archer, Kenneth, *The Lost Rite. Rediscovery of the 1913 Rite of Spring* (London: KMS Press, 2014), 43–47.

Hodson, Millicent, *Nijinsky's Bloomsbury Ballet. Reconstruction of Dance and Design for Jeux* (Hillsdale, New York: Pendragon Press).

Hodson, Millicent, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps*. Dance & Music Series No. 8 (Stuyvesant: Pendragon Press, 1996).

Hollósné de Grobois Nándin, „A női munkás” ([h. n.]: Országos Ismeretterjesztő Társulat, 1911).

Hollósné de Grobois Nándin, *A kenyérkereső asszony. Pályaválasztás előtt álló nők kalauza* (Budapest: Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1910).

Hutchinson Guest, Ann, „Is Authenticity to be Had?” in Stephanie Jordan (szerk.), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton November 8-9, 1997* (London: Dance Books, 2000), 65–71.

Hutchinson Guest, Ann, „Notating Duncan”, *Dance Chronicle* 20/1 (1997), 99–101.

Hutchinson Guest, Ann, (szerk.), *Nijinsky's Faune Restored. A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Aprè-midi d'un Faune and his Dance Notation System. Revealed, Translated into Labanotation and Annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke* (Language of Dance Series No. 3) (Australia, Canada, etc.: Gordon and Breach Publishers, 1991).

Hutchinson Guest, Ann, *Choreo-Graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present* (New York, etc.: Gordon and Breach, 1989).

Ismeretlen fényképész felvétele a grinzingi Kinderheim egy orchesztikát gyakorló csoportjáról, 1921 körül, MOHA MGY, dvh-f-00300.

Ismeretlen fényképész felvétele, a hátoldalán felirattal: „1912 → Ez volt az orchestika születése”, MOHA MGY, digitális anyag, fotók, dvh-f-00262.

Ismeretlen fényképész felvétele, Benczelits Erzsébet, Geiger Gyula és Valéria 1880 körül, MOHA MGY, dvh_dv-006.

Ismeretlen fényképész felvétele, Dienes Valéria érettségi tablója, 1901, Wosinsky Mór Múzeum (Szekszárd), Dienes gyűjtemény 16.

Ismeretlen fényképész felvétele, Dienes Valéria és tanítványai, háromféle derékszögű karpozícióból álló „akkord", MOHA MGY, mmh-f-a1-01.

Ismeretlen fényképész felvétele, Mirkovszky Mária és nagyapja, Greguss Lajos, OSZMI TA, MMHGY, 2023.11. Fotók.

Ismeretlen fényképész felvétele, Mirkovszky Mária igazolványképe, [1918–1920], OSZMI TA, MMHGY, 2023.11.

Ismeretlen fényképész felvétele, Mirkovszky, Markos és Révész műtermi felvételen a *Ballada* egy jelenetében (1918), MOHA MGY, digitális anyag, jelzet nélkül.

Ismeretlen fényképész felvétele, Geiger Valéria és Edit 1887-ben, MOHA–MGY, dvh_dv-005.

Jaques-Dalcroze, Émile, „A ritmus mint nevelő", *Az Ujság* 10/237 (1912. október 6.), 52.

Jaques-Dalcroze, Émile, „Eurythmics and Moving Plastic (1919)" in Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London: The Dalcroze Society, 1. kiadás: 1921, új kiadás: 1967), 146–168.

Jaques-Dalcroze, Émile, „How to revive dancing (1912)" in Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London: The Dalcroze Society, 1. kiadás: 1921, új kiadás: 1967), 132–145.

Jaques-Dalcroze, Émile, „Music and the Dancer (1918)" in Émile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music & Education* (London: The Dalcroze Society, 1. kiadás: 1921, új kiadás: 1967), 169–180.

Jaques-Dalcroze, Émile, *La rhytmique la plastique animée et la danse. Préface aux Exercices de Plastique Animée* (Lausanne: Jobin & Cie, 1916).

Jemnitz Sándor, „Budapesti Női Kamarazenekar", *Népszava* 64/115 (1936. május 20.), 6.

Jemnitz, Alexander, „Drei Tänze ohne Musik", *Salon-Feuilleton* 28/45 (1921. november 1.), 3–4.

Jordan, Stephanie, „Acts of transformation. Strategies for choreographic intervention in Mark Morris's settings of existing music" in Patrizia Veroli – Gianfranco Vinay, *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 76–90.

Jordan, Stephanie, „Agon: A Musical/Choreographic Analysis", *Dance Research Journal* 25/2 (1993 ősz) 1–12.

Jordan, Stephanie, „Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge", *Dance Research Journal* 43/1 (2011 nyár), 43–64.

Jordan, Stephanie, „Choreomusicology and dance studies: From beginning to end?" in Helen Thomas – Stacey Prickett (szerk.), *The Routledge Companion to Dance Studies* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2020), 141–156.

Jordan, Stephanie, „Moving "Choreomusically": Between Theory and Practice", *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 13/1–2 (2011), 11–20.

Jordan, Stephanie, *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London: Dance Books Ltd., 2000).

Jürgensen, Knud Arne, „Bournonville in photographs: Photography as a source in ballet history", *RIdIM/RCMI Newsletter* 20/2 (1995 ősz), 53–57.

Jürgensen, Knud Arne, *The Bournonville Ballets: A Photographic Record, 1844–1934* (London: Dance Books Ltd., 1987).

Kaindl, Klaus, „A theoretical framework for a multimodal conception of translation" in Monica Boria – Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 49–70.

Kárpáti János (szerk.), *Fejezetek a Zeneakadémia történetéből* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992).

Kárpáti János, „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében", *Magyar Zene* 36/2 (1995), 129–140.

Kasztner Janka (szerk.), *A győri Magy. Kir. Állami Tanítónőképző-intézet harmadik értesítője az 1881/2-, 1882/3- és 1883/4-diki tanévekről* (Győr: Gross Gusztáv- és Társa, 1884).

Kecskeméti István, „Egy korai Bartók – Liszt-találkozás – Mefisztó jegyében", *Magyar Zene* 7/4 (1966. szeptember 1.), 352–357.

Kékes Szabó Mihály, „A tanítóképzés kritikus pontjai a dualizmus időszakában", *Iskolakultúra* 13/3 (2003), 17–24.

Kemsier Irma, „Változások az Uj Iskolában", *A Gyermek* 13. évf. (1919), 63–66.

Kenyeres Ágnes (szerk.), *Magyar Életrajzi Lexikon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967, 1981, 1982).

Kéri Katalin, *Lánynevelés és női művelődés az újkori Magyarországon* (Pécs: Kronosz, 2018).

Kern Aurél (szerk.), *A József Főherczeg fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede évkönyve az 1913/1914. iskolai évről* (Budapest: Rózsa Kálmán és neje Könyvnyomda R. T. 1914), 16.

Kirstein, Lincoln, *Fokine* (London: British-Continental Press Ltd., 1934), 57–58.

Kis Tivadar nyomdász és könyvkötői tevékenységének adatait ld. https://varosikonyvtar.papa.hu/index.php/node/11200. (Utolsó elérés dátuma: 2025. szeptember 26.)

Kissné Novák Éva, „Nők a magyar tudományban", *Akadémiai Értesítő* 47. kötet (2002/3), 340–348.

Klein, Michael, „Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative", *Music Theory Spectrum* 26/1 (2004 tavasz), 23–55.

Kleinberg, S. Jay, *Women in the United States, 1830–1945* (Houndmills etc.: Macmillan Press LTD, 1999).

Kochno, Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes* (New York–Toronto: Harper & Row Publishers Inc.–Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1970).

Kornis Gyula, „Nők az egyetemen II." *Napkelet* 3/2 (1925. február 1.), 179–180.

Korstein Egon 1918. június 17-én kelt. felkérése Dienes Valériához, MOHA MGY, dvh-d-00008.

Kósa György – Kósa Anna, *Memoár*, gépirat, Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport, 44.

Kósa György, „Kósa György röviden a zeneművészet szerepéről az orchesztikai kultúrában", két oldalas gépirat, MOHA MGY, dvh-d-00069.

Kósa György, „Mese a királykisasszonyról, aki nem nevetett", kéziratos partitúra, OSZK, Zeneműtár, MS Mus.8333.

Kósa György, *Pán és Koré*, kéziratos partitúra, OSZK Zeneműtár MS Mus. 6.697.

Kósa György, *Phaedra*, kéziratos partitúra, OSZK Zeneműtár, MS Mus. 6.417.

Kovács Ilona, „A tánc szimbolikája Dohnányi Ernő Cantus vitae (op. 38) című szimfonikus kantátájában", *Tánctudományi Közlemények* 15/2 (2023), 64–86.

Kovács Ilona, „Claude Debussy »játékai« Jeux című táncköltemények̈ében", *Tánctudományi Közlemények* 14/1 (2022), 17–31.

Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő és a tánc", *Tánctudományi Közlemények* 5/2 (2013) 70–81.

kő, „Feminista irodalmi est", *Budapesti Hírlap* 30/300 (1910. december 18.), 14.

Körtvélyes Ágnes, „Guerra Miklós balettmester operaházi működése" in Vályi Rózsi (szerk.), *A magyar balett történetéből* (Budapest: Művelt Nép, 1956), 175–190.

Körtvélyes Géza, „Massine és a szimfonikus balett (Adalékok egy irányzat keletkezéséhez)", *Tánctudományi Tanulmányok* 5. (1965–1966), 27–43.

Kreisig, Martin (szerk.), *Robert Schumann's gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2. kötet (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914).

Kress, Gunther, „Transposing meaning: translation in a multimodal semiotic landscape" in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 24–48.

Kroó György, *Bartók színpadi művei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1962).

Kropf Minea, „A vers nem marad ugyanaz előadva, ami olvasva volt..." (Babits Mihály): a tánc motívuma Babits Mihály költészetében, kapcsolata Dienes Valériával, az Orkesztika Iskola története és a verstáncolás (BA szakdolgozat, [Budapest], 2015).

L. Kállai Lili, „Pedagógus szakszervezeti levél a Táncszövetséghez. A Magyar Táncszövetség Vezetőségének, Budapest [19]50. május 10.",in Lenkei Júlia (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*, 228–229.

L. Merényi Zsuzsa, „Szabadtánc irányzatok" in Dienes Gedeon – Fuchs Lívia (szerk.), *A színpadi tánc története Magyarországon* ([Budapest]: Múzsák, [1989]), 219–241.

L. Merényi Zsuzsa, „Szentpál Olga munkássága (Halálának 10. évfordulója alkalmából)", *Tánctudományi Tanulmányok* 10. (1978–1979), 281–330.

Lacy McDearmon, „Maud Allan: The Public Record", *Dance Chronicle* 2/2 (1978), 85–105.

Lakatos László, „Dandin György", *Színházi Élet* 9/52. (1920. december 26–1921. január 1.), 14.

Lakoff, George – Johnson, Mark, *Metaphors We Live By* (Chicago, London: University of Chicago Press, 1980), 7–10, 14, 19.

Lányi Viktor, „Dienzl Oszkár”, *Nyugat* [évf. nélk.] 1. (1926), [oldalszám nélkül].

Larsson, Ingrid, *Handelsstudentskan. Kvinnor inskrivna vid Handelshögskolan i Stockholm 1909–1939* [A stockholmi Kereskedelmi Főiskola női növendékei 1909–1939] (Stockholm: Handelshögskolan, 2005).

Lavotta Rudolf, „A tánc psychologiája”, *A Zene* 4/9 (1912. szeptember), 193–202.

Lázárné Kasztner Janka (szerk.), *Értesítő a budapesti Áll. „Erzsébet Nőiskola” Polgári Iskolai Tanítónőképző-intézete és Felsőbb Leányiskolai Nevelő-intézetéről, valamint a vele kapcsolatos Elemi Tanítónőképző-intézeti Tanárnői Tanfolyamról az 1899/900 és az 1900/901-ik iskolaévekről* (Budapest: Hornyánszky Viktor Cs. és Kir. Udv. Könyvnyomdája, 1901).

Leaman, Kara Yoo, *Analyzing Music and Dance: Balanchine's Choreography to Tchaikovsky and the Choreomusical Score* (Yale University, 2016, disszertáció).

Legány Dezső, *A Zeneakadémia születése* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968, különlenyomat az *Írások Erkel Ferencről* című kötetből).

Lenkei Júlia, „Az észtornász Dienes Valéria (1879-1978)” in Balogh Margit – S. Nagy Katalin (szerk.), *Asszonysorsok a 20. században* (Budapest: BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék, 2000), 135–149.

Lenkei Júlia, „Bartók Béla és a mozdulatművészet”, *Enigma* 20/76 (2013), 44–46.

Lenkei Júlia, „Egy mozgalom tündöklése és bukása. A közreadó az olvasóhoz [utószó]”, in Lenkei Júlia (szerk.), *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből* ([Budapest:] Magvető – T–Twins, 1993), 230–240.

Leontis, Artemis, *Eva Palmer Sikelianos. A Life in Ruins* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2019).

Lesure, François – Howat, Roy, „Debussy”, *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rskey=HQRCJE&result=1 (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 5.)

Lipscomb, Scott D., „Cross-modal alignment of accent structures in multimedia” in Siu-Lan Tan – Annabel Cohen – Scott D. Lipscomb – Roger A. Kendall (szerk.), *The psychology of music in multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 192–214.

Little, Meredith – Jenne, Natalie, *Dance and the Music of J. S. Bach. Expanded Edition* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001).

Locanto, Massimiliano, „Choreomusicology beyond ‘formalism’: A gestural analysis of Variations for Orchestra (Stravinsky-Balanchine, 1982).” in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (szerk.), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 35–56.

Lopukhov, Fedor, *Writings on Ballet and Music,* Stephanie Jordan (szerk.) (Madison: University of Wisconsin Press, 2002).

Lóránt Lenke, „Feminista Ifjúsági Csoport”, *A Nő és a Társadalom* 4/11 (1910. november 1.), 176–177.

Löfdahl, Else-Britt, „»Och den ljusande framtid är vår...« Kvinnliga studenter vid Lunds universitet 1900–1914” [„»És a ragyogó jövő a miénk« Női hallgatók a lundi egyetemen 1900–1914”] in Carlson Wetterberg, Christina – Blomqvist, Göran (szerk.), *Kvinnor vid Lunds universitet* [Nők a lundi egyetemen] ([Lund]: Lunds universitetshistoriska sällskap, 1999), 45–67.

M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal (szerk.), *Magyarország tiszti cím- és névtára* 31. évfolyam (Budapest: M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1912).

M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal (szerk.), *Magyarország tiszti cím- és névtára* 31. évfolyam (Budapest: M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1913).

m. s., „Orchesztikai iskola”, *Magyarország* 25/229 (1918. október 1.), 11–12.

Macdougall, Allan Rose – Duncan, Irma, *Isadora Duncan's Russian Days and Her Last Years in France* (New York: Covizi-Fride, 1929).

Magyaryné Techert Margit, „A diplomás nők helyzete Magyarországon”, *Magyar Szemle* 33/5–8 (1938. május), 43–51.

Manning, Susan A., „Wigman, Mary” in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 6. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 389–396.

Manning, Susan, *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006).

Markos György, „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulatkottaírás (orcheographia) ideiglenes Szabályai”, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

Markos György, ifj. (szerk.), *Az Orchesztikai Iskola 1917/18. tanévi értesitője* ([Budapest]: Bethlen Gábor Irodalmi és Nyomdai R.-T., [1918]).

Markosné Máttyus Clotild kézírásos levele Mirkovszky Máriához, MOHA MGY, dvh-d-00002.

Martens, Frederick H., „The Attitude of the Dancer toward Music", *The Musical Quarterly* 4/3 (1918. július), 440–449.

Martin György – Pesovár Ernő, „A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat", *Tánctudományi Tanulmányok* 2. (1959–1960), 211–248.

Martin György, „A táncciklus – A néptánc legnagyobb formai egysége", *Magyar Zene* 19/2 (1978. június 1.), 197–217.

Martin György, „Considérations sur l'analyse des relations entre danse et la musique de danse populaires", *Studia Musicologica* 7. kötet (1965), 315–338.

Martin György, „The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI. of Corpus Musicae Populáris Hungaricae", *Studia Musicologica* 14. kötet (1972), 93–145.

Martin, Frank – Dénes, Tibor, et al., *Émile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique* (Neuchâtel: Ed. de la Baconnière, 1965).

Maruani, Margaret – Meron, Monique, *Un siècle de travail des femmes en France 1901-2011* (Párizs: La Découverte, 2012), a könyvkiadó honlapján elektronikusan elérhető függelék 5. oldala: https://www.interforum.fr/images/DEC/art/doc/d/d9079614d731333530343031383237303833343 9.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 25.)

Mason, Paul H., „Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice", *Research in Dance Education* 13/1 (2012. április), 5–24.

Máté Olga felvétele, Dienes Valéria és Markos György műtermi fotón, a *Phaedrá*ból származó pózban, 1919, MOHA MGY, dvh-f-00274.

Mattsson, Erik, „Kontrasternas kompani", in Erik Mattsson (szerk.), *Dansare, konstnärer, älskare. Ballets Suédois 1920–1925* (Stockholm: Arvinius – Orfeus Publishing – Dansmuseet, 2020), 14–28.

Mawer, Deborah, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation* (London: Ashgate, 1997).

McAndrew, Patricia, „Bournonville, August" in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 1. kötet (New York–Oxford: Oxford University Press, 1998), 503–514.

McGinness, John, „Vaslav Nijinsky's Notes for »Jeux«", *The Musical Quarterly* 88/4 (2005 tél), 556–589.

McMains, Juliet –Thomas, Ben, „Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars", *Dance Chronicle* 36 (2013), 196–217.

Megyeri Léna, „Múzeum helyett újraalkotás. Példák a magyarországi gyakorlatból", *Színház* 52/5 (2019. május 1.), 40–42

Merényi Zsuzsa, „Bartók és a magyar avantgarde a két háború között", *Táncművészet* 6/4 (1981. április 1.), 10.

Merényi Zsuzsa, „Beszélgetés Mirkovszky Máriával", *Táncművészeti Dokumentumok* (1986), 98–104.

Miller Anna – Saláry Irma (szerk.), *Az Országos Nőképző-egyesület Veres Pálné leányiskolájának (elemi és 8 osztályu felsőbb leányiskolájának) értesítője az 1910–1911. iskolai évről* (Budapest: Pallas Rt. Nyomdája, 1911).

Miller Anna (szerk.), *Az Országos Nőképző-egyesület Veres Pálné leányiskolájának (elemi, polgári és felsőbb leányiskolájának) értesítője az 1906–1907. iskolai évről* (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1907).

Minors, Helen Julia, „Translation in Music and Dance Discourse" in Helen Julia Minors (szerk.), *Music, Dance and Translation* (London, New York, etc.: Bloomsbury Academic, 2023), 3–16.

Minors, Helen Julia, „Translations between music and dance: analysing the choreomusical gestural interplay in twentieth-and twenty-first-century dance works" in Monica Boria, Ángeles Carreres, et al. (szerk.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (London, New York: Routledge, 2020), 158–178.

Mirkovszky Mária és Markos György fényképe szimmetrikus, hegyesszögű, és aszimmetrikus, derékszögű, valamint nyújtott karpozícióban, MOHA MGY, mmh-f-00012.

Mirkovszky Mária és Révész Ilona közös fényképe a következő cikkből: Kémeri Sándor, „Tánc és testkultura", *Uj Idők* 23/21 (1917. május 20.), 471–472.

Mirkovszky Mária fényképe, nyitott profil állásban, leszállított súlyponttal, MOHA MGY, mmh-f-00031.

Mirkovszky Mária gimnáziumi érettségi bizonyítványa, 1914. június 17., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.

Mirkovszky Mária két leckekönyve, 1918–1919, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.

Mirkovszky Mária kézírásos levele Dienes Valériához, [1920], MOHA MGY, dvh-d-00044-1.

Mirkovszky Mária kéziratos, töredékes kottája az Arisztofanész *Nőuralom* előadásához, OSZMI TA, MMHGY, 2023.8.1.

Mirkovszky Mária levele Dienes Valériához, dátum nélkül [1921 tavasza–nyara], MOHA MGY, dvh-d-00045.

Mirkovszky Mária listája az Orchesztikai Iskola és saját szóló fellépéseiről, MOHA MGY, mmh-d-00006.

Mirkovszky Mária nevére kiállított, 230/915-ös számú énektanítói oklevél, 1915. március 27., Zeneakadémia Irattár.

Mirkovszky Mária Peuker Ilonához írt levelének két másolata, 1980. március 27., OSZMI TA, MMHGY, 2023.1.1.

Mirkovszky Mária telefonregisztere, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.9. a.

Mirkovszky Mária, „dr. Dienes Valéria előadásai az orchesztika köréből [...] Általában a mozdulatművészetről", kézírásos jegyzet, 1918. április, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Mirkovszky Mária], „A budapesti mozdulatművészeti (orchestikai) iskola mozdulat-jelzésének (orcheographia) ideiglenes szabályai", kézirat, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Mirkovszky Mária], „Ambrus püspök" incipitű kézirat, OSZMI TA MMHGY, 2023.4.4.,

[Mirkovszky Mária], „Bevezető célkitűzés. Az orcheografia célja […]", MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[Mirkovszky Mária], „Kitörés. Légzés, Járás […]" incipitű, kéziratos (sötétkék, bordó fonallal varrott) jegyzetfüzete, 1916–1917, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.4.1-7.

[Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária (Detre Diettman Szilárdné, elvált.) [...]" gépelt önéletrajz, 1948. október 15., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4.

[Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária 1914–15" feliratú, haránt tájolású kottafüzet, OSZMI TA, MMHGY, 2023.8.1.

[Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária 1917" feliratú, szürke mintás borítójú zeneesztétika jegyzetfüzet, OSZMI TA, MMHGY, 5. doboz, 2023.4.4.1-7.

[Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária eddigi működése", [1937], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária okleveles ének, torna [...]" gépelt önéletrajz, [1948], OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4.

[Mirkovszky Mária], „Mirkovszky Mária önéletrajza 1952. IX.", kézírásos dokumentum és gépelt másolat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.4.

[Mirkovszky Mária], „Nagyméltóságú Miniszter Úr! Kegyelmes Uram", 1937. szeptember, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Mirkovszky Mária], „Tervezet", [1937], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[Mirkovszky Mária], kéziratos jegyzetek, OSZMI TA, MMHGY, 2023.2.4., 2023.5.4.

[Mirkovszky Mária], Vászonkötésű szürke füzet etikettel: „Mirkovszky Mária I. Tarcali utca 12. sz.", OSZMI TA MMHGY, 2023.4.4.

Mirkovszkyné Greguss Gizella, „Egy kedves női iparművészet", *Nemzeti Nőnevelés* 24/1 (1903), 17–25.

Mohar József (szerk.), *A Győri Állami Tanítónőképző-intézet értesítője*, 1900–1901 (Győr: Gross, 1901).

Molnár Olga, *A női munkaerők számának alakulása a székesfővárosban*, Statisztikai Közlemények 76. kötet 3. szám (Budapest: Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatala, [1936]).

Moravcsik Géza (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1908/1909-iki tanévről* (Budapest: Athenaeum Irodalmi is Nyomdai Rt., 1909), 177–182.

Moravcsik Géza (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1914/1915-iki tanévről* (Budapest: Athenaeum Nyomda, 1915).

Moravcsik Géza (szerk.), *Az országos m. kir. Zeneakadémia évkönyve az 1917/1918-iki tanévről* (Budapest: az országos m. kir. Zeneakadémia kiadása, 1918).

Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1920/21-iki tanévről* (Budapest: Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola, 1921), 51.

Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola évkönyve az 1922/23-iki tanévről* (Budapest: Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola, 1923), 54.

Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1903/1904* (Budapest: Athenaeum, 1904).

Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1904/1905* (Budapest: Athenaeum, 1905).

Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1905/1906* (Budapest: Athenaeum, 1906).

Moravcsik Géza (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zene-Akadémia Évkönyve 1906/1907* (Budapest: Athenaeum, 1907).

Müller Ildikó, „Vélemények a nők felsőfokú képzéséről a dualizmus időszakában" in Gyáni Gábor – Nagy Beáta (szerk.), *Nők a modernizálódó magyar társadalomban* (Debrecen: Csokonai Kiadó, [é. n.]), 223–239.

Müller, Hedwig, „Genesis – Duncanskolan i Tyskland. The story of the Duncan School in Germany" in Kathleen Quinlan–Erik Näslund (szerk.), *Anna Duncan: I Isadoras fotspår. In the footsteps of Isadora* (Stockholm: Dansmuseet, 2010), 29–55.

Nádler Róbert (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve [1916–1917]* ([Budapest]: [k. n.], [1917]), 21.

Nádler Róbert (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve, 1915–1916* ([Budapest]: [k. n.], [1916]), 36.

Nagy Ferenc (szerk.), *Magyar Tudóslexikon A-tól Zs-ig* ([h. n.]: Better Kiadó – MTESZ – OMIKK, 1997).

Nagy Gabriella (szerk.), *A pápai államilag segélyezett Községi Polgári Leányiskola értesítője az 1894–95. tanévről* (Pápa: [k. n.], 1895).

Nagy Gabriella, „Geiger Gyuláné Benczelits Erzsébet" in Vajda Márta (szerk.), *A pápai M. Kir. Áll. Leányiskola évkönyve az 1941–42. tanévről* (Pápa: Keresztény Nemzeti Nyomdavállalat Rt., 1942), 3.

Nagy Mariann, „Nők a magyar gazdaságban a dualizmus korában" in Gyáni Gábor – Nagy Beáta (szerk.), *Nők a modernizálódó magyar társadalomban* (Debrecen: Csokonai Kiadó, [é. n.]), 205–223.

Nagyné Szegvári Katalin – Ladányi Andor, *Nők az egyetemeken I. Küzdelem a nők egyetemi tanulmányaiért,* Felsőoktatástörténeti Kiadványok 4. (Budapest: FPK, 1976).

Näslund, Erik, „The ballet avant-garde I: the Ballets Suédois and its modernist concept" in Marion Kant (szerk.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2007), 201–211.

Nave-Herz, Rosemarie, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland* (Opladen: Leske + Budrich, 1994).

Nemes Lipót, „Az »Uj Iskola« s egyéb gyermektanulmányi intézmények." in Nemes Lipót – Ballai Károly, *Beszámoló a Magyar Gyermektanulmányi Társaság X. (1915) egyesületi évéről* (Budapest: Fritz Ármin, 1916, melléklet a „A Gyermek" 1916. évi 5–6. számához), 7–9.

Nemes Lipót, „Újabb lélektani kutatások", *A Gyermek* 8/2 (1914), 127.

Neumann Hilda, „Amikor a kicsinyek iskolába készülnek", *A Gyermek* 9/4 (1915), 273–277.

Neumann Hilda, „Kapcsolat az óvoda és iskola között", *A Gyermek* 10/7–8 (1916), 435–438.

Nilsson, Malin előadása: Lund, Stadshallen, „Fakta och fiktion om kvinnors arbete i historien" [A nők munkavállalása a történelem során – fikció és valóság], 2025. augusztus 1.

Nilsson, Malin, *Taking work home: labour dynamics of women industrial homeworkers in Sweden during the second industrial revolution* (Göteborg: University of Gothenburg, 2015).

Nógrády László, „A gyermek és a mese", *A Gyermek* 8/5 (1914), 337–356.

Nógrády László, „A gyermek és a mese", *A Gyermek* 8/6 (1914), 417–448.

Nógrády László, *A mese* (Budapest: Magyar Gyermektanulmányi Társaság, 1917).

Nyitray Aladár, „Egy magyar művésznő", *Magyar Szalon* 36. kötet, 19. évfolyam (1901–1902/1), 610–615.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild, „Wiesenthal, Grete" in Selma Jeanne Cohen – George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 6. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 386–388.

Odom, Maggie, „Mary Wigman: The Early Years 1913- 1925", *The Drama Review: TDR* 24/4, Dance/Movement Issue (Dec., 1980), 81–92.

Offen, Karen, „Defining Feminism: A Comparative Historical Approach", *Signs* 14/1 (1988 ősz), 119–157.

Olsson, Cecilia, *Dansförestellningar: Dansestetiska problem i historisk belysning och speglade i två dansverk* (Lund: Bokbox Förlag, 1993).

Opera Digitár (a Magyar Állami Operaház Emléktárának digitális adatbázisa): https://digitar.opera.hu

Ozsvárt Viktória, „Tánctételek Lajtha László zenéjében" in Kim Katalin (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2029–2020* (Budapest: BTK Zenetudományi Intézet, 2021), 339–362.

p. a., „Svéd ballet [sic]", *Az Ujság* 20/69 (1922. március 24.), 6.

Paksa Katalin, „Egy »hajdútánc-ungaresca« dallamtípus kapcsolata a magyar népi tánczenével”, *Magyar Zene* 49/1 (2011), 89–96.

Pálfy György gépelt levele Geiger Edithez, 1931. november 28., OSZK Kézirattár, Dienes Valéria hagyaték, Fond 223, 53. doboz.

Pan, „M. Duncan, a zeneprófféta (A hellén zene.)”, *Pesti Hírlap* 34/44 (1912. február 21.), 33–34.

Papp Géza, „A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben”, *Magyar Zene* 17/3 (1976. szeptember 1.), 227–247.

Parakilas, James – Bomberger, E. Douglas, et al., „The Piano Lesson” in James Parakilas (szerk.), *Piano Roles – A New History of the Piano* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 110–149.

Parakilas, James, *Ballads without words: Chopin and the tradition of the instrumental ballade* (Portland, Or.: Amadeus Press, 1992).

Péczeli Barbara, „Bújócska. Györgyfalvay Katalin koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése”, *Tánctudományi Tanulmányok* 21. (2000–2001), 101–124.

Peirce, Charles Sanders, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893–1913)* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1998), II/5.

Peregrini János (szerk.), *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1884/1885-diki tanévről* (Budapest: Athenaeum, 1885).

Perkins-Gilman, Charlotte, „Házasság és válás” (ford. P. P.), *A Nő és a Társadalom* 1/4 (1907. április 1.), 53–54.

Péter László, „Azonosíthatatlan személy. Dienes Barna idézése”, *Kortárs* 43/11 (1999), [online, oldalszámozás nélkül]: https://epa.oszk.hu/00300/00381/00030/peterl.htm (Utolsó elérés dátuma: 2026. április 7.)

Péterfi Jenő, „Az orosz ballet az Operában”, *Színházi Hét* 3/45 (1912. december 29.), 4–8.

Peuker Ilona, „A Gimnasztika Vonzásában”, 1968, kéziratos visszaemlékezés, MOHA MGY, jelzet nélkül, 2.; Az interneten is elérhető: www.ilonapeuker.com.br/hungaro/perseguida_hun.pdf (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 30.)

Pikler Blanka, „A Feministák Egyesületének évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 1/4 (1907. április 1.), 64–65.

Pintér Csilla, „Keringőritmusok és valse-allúziók Bartók zenéjében” in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2008* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet: 2008), 203–229.

Pléh Csaba, „A katolikus hagyomány a magyar pszichológia korai szakaszában: Harkai, Dienes, Schütz”, *Mentálhigiéné és Pszichoszomatika* 6/1 (2005), 5–16.

Pléh Csaba, „A pszichológus Dienes Valéria”, *Pszichológia* 7/3 (1987), 431–433.

Pléh Csaba, „Dienes Valéria és a modern pszichológia Bergson-alapú megújítása”, *Kellék* 60 (2018), 127–135.

Pogány Paula, „A kongresszus költségeihez ujabban hozzájárultak […]”, *A Nő és a Társadalom* 6/9 (1912. szeptember 1.), 169.

Pogány Paula, „A Nők Választójogi Világszövetségének VII. kongresszusa [előkészítő munkálatairól készült beszámoló]”, *A Nő és a Társadalom* 6/3 (1912. március 1.), 49.

Pomogáts Béla, „Mese és elbeszélés”, *Liretatura* 14/4 (1987–1988), 391–396.

Preston-Dunlop, Valerie, „Laban, Rudolf” in Selma Jeanne Cohen, George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 4. kötet (New York–Oxford: Oxford University Press, 1998), 89–95.

Prevots, Naima, „Zurich Dada and Dance: Formative Ferment”, *Dance Research Journal* 17/1 (1985. tavasz–nyár), 3–8.

Pritchard, Jane, „Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part 1: 1909–1921”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27/1 (2009 nyár), 108–198.

Pritchard, Jane, „Serge Diaghilev's Ballets Russes – An Itinerary. Part 2: 1922–9”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 27/2 (2009 tél), 254–360.

Pruett, Diane Milhan, *A Study of the Relationship of Isadora Duncan to the Musical Composers and Mentors Who Influenced Her Musical Selections for Choreography* (disszertáció, University of Wisconsin-Madison, Department of Physical Education and Dance, 1978).

Psachos, Konstantinos, Ασίας λύρα, ήτοι συλλογή διαφόρων μελών της Ασιατικής μουσικής (Asian lyre, or a collection of various melodies of Asiatic music) ([h. n.]: Spyridon Kousolinos, 1908).

Puhr Ferenc (szerk.), *A győri állami Apponyi Albert leánygimnázium évkönyve az 1946–47. tanévről* (Győr: Széchenyi Könyvnyomda, 1946).

R. L, „Uránia. Dr. Dienes Valéria vezetése alatt […]”, *Világ* 8/89 (1917. április 3.), 10.

R. Szentpál Olga, „Jaques-Dalcroze táncművészete”, *Auróra* 1/17 (1920. június 1.), 40–41.

r., „Aristophanes: A nőuralom”, *Nemzeti Ujság* 2/14 (1920. január 16.), 6.

Rajner Ferencz (szerk.), *A Budapesti VI. Kerületi Állami Főreáliskola tizenharmadik évi értesítője az 1902–1903. évről* (Budapest: Krammer és Erhardt Könyvnyomdája, 1903).

Ráskai Ferenc, „Alkusznak egy színházra”, *Szinházi Világ* 1/3 (1920. február 15.), 34–35.

Rawsthorne, Alan, „Ballades, Fantasy and Scherzos”, in Alan Walker (szerk.), *Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1973), 42–72.

Réti Tamás, „Czövek Erna (1899-1983) Az alkotó zenepedagógus. Az életpálya vizsgálata az újító zenepedagógus, a vezető és a szakírói szerepek megközelítésében” (doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, „Oktatás és Társadalom” Neveléstudományi Doktori Iskola, 2024).

Révay Mór János (főszerk.), *Révai Nagy Lexikona*, 10. kötet (Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., 1914).

Révész Ilona portréja 1917-ből. Forrása: [sz. n.], „Hírek mindenfelől […] Orchesztikai tánc”, *Színház és Divat* 2/19 (1917. május 13.), 41–42., a hírhez tartozó hat illusztrációból kettő, köztük Révész Ilona portréja a 32. oldalon.

Reynolds, Nancy – McCormick, Malcolm, *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century* (New Haven, London: Yale University Press, 2003).

Rigler, Edith, *Frauenleitbild und Frauenarbeit in Österreich* (Oldenbourg: De Gruyter, 1976).

Rink, John, „Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective”, *Music Analysis* 13/1 (1994. március), 99–115.

Riskó Kata, „»Eredeti magyar nemzeti táncok« a 19. század elejéről”, *Magyar Zene* 55/2 (2017), 140–156.

Roatcap, Adela Spindler, *Raymond Duncan. Printer… Expatriate… Eccentric Artist* ([h. n.]: The Book Club of California, 1991).

Roberts, Elisabeth, *Women's Work 1840–1940. Studies in Economic and Social History* (Houndmills, etc.: Macmillan Education LTD, 1988).

Romhányi Sándor, „Dr. E. Jaques-Dalcroze”, *Néptanítók lapja* 45/43 (1912. október 24.), 6–7.

Rosen, Charles, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 305–308, 316.

Röckel fényképfelvétele, „Harsányi Rezső és az orchesztikai iskola növendékei”, forrása: Lakatos László, „Dandin György”, *Színházi Élet* 9/52 (1920. december 26.), 12–13.

Samson, Jim, „Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies” in Jim Samson (szerk.), *The Cambridge Companion to Chopin* (Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1992), 99–123.

Sándorné Papp Edit, *Bárdos kísérőzenéi Dienes Valéria misztériumjátékaihoz és az Alexius szvit* (LFZE, doktori disszertáció, 2011).

Schaffgotsch, Maria Josefa, „ Wiesenthal Technique” in Selma Jeanne Cohen – George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 6. kötet (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 388.

Schaser, Angelika, *Frauenbewegung in Deutschland 1848–1933* (Darmstadt: WGB Academic, 2020).

Schneider, Herbert, „Music for Dance: Western Music, 1650–1800” in Selma Jeanne Cohen – George Dorris, et al. (szerk.), *International Encyclopedia of Dance* 4. kötet (New York–Oxford: Oxford University Press, 1998), 510.

Schöpflin Aladár (szerk.), *Magyar Színművészeti Lexikon* 1. (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929), 348–349.

Schuler Dezső, *Hatósági és társadalmi embervédelem Budapesten,* 2. kötet, Budapesti Statisztikai Közlemények 90/1 (Budapest: Budapest Székesfőváros Statisztikai Hivatala, 1937).

Schultes, Elsa levele Dienes Valériához, 1928. április 27., OSZK Kézirattár Fond 223.

Schumann, Robert, *Kinderszenen für Klavier* op. 15, No. 6 (*Wichtige Begebenheit*) (Edition Breitkopf, EB 8447, Clara Schumann kiadását revideálta Susanne Hoy-Draheim).

Schwartz-Bishir, Rebecca, „Musical expression in the Bournonville-Løvenskjold La Sylphide Variation” in Melanie Bales – Karen Eliot (szerk.), *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (Oxford–New York, etc.: Oxford University Press, 2013), 341–362.

Schwimmer Róza, „Mit olvassunk?”, *A Nő és Társadalom* 4/9 (1910. szeptember 1.), 153.

Schwimmer Rózsa, „A deákleányok sorsa”, *A Nő és a Társadalom* 5/1 (1911. január 1.), 3.

Searle, Humphrey, *Ballet Music. An Introduction* (New York: Dover Publications, Inc., 1973).

s. e., dr., „Orchesztikai előadás a Zeneakadémián”, *Alkotmány* 23/35 (1918. február 10.), 13.

Shelton, Suzanne, *Divine dancer: a biography of Ruth St. Denis* (Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., 1981).

Siegel, Marcia B., „Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance and Design for Jeux by Millicent Hodson”, *Dance Research Journal* 42/1 (2010 nyár), 94–96.

Simándi Irén, *Küzdelem a nők parlamenti választójogáért Magyarországon. 1848–1938* (Budapest: Gondolat, 2009).

Simonson, Mary. „Dancing the Future, Performing the Past: Isadora Duncan and Wagnerism in the American Imagination”, *Journal of the American Musicological Society* 65/2 (2012 nyár), 511–555.

Smissen, Andrea van der, [Andrea Oláh], „Kósa György Hat zenekari darabja Dienes Valéria zene-koncepciója és Kósa György mimikai tanulmányai jegyében”, online publikáció, megjelenés helye: BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, 2022, https://zti.hu/files/mza/publikaciok/konferenciakozlemenyek/Smissen_Kosa_Hat_zenekari_darab.pdf. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 16.)

Smith, Marian E., „»Poésie lyrique« and »Chorégraphie« at the Opéra in the July Monarchy”, *Cambridge Opera Journal* 4/1 (1992. március), 1–19.

Smith, Marian E., „Borrowings and Original Music: A Dilemma for the Ballet-Pantomime Composer”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 6/2 (1988 ősz), 3–29.

Smith, Marian E., „The orchestra as translator: French nineteenth-century ballet” in Marion Kant (szerk.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press, 2007), 138–150.

Smith, Marian, *Ballet and Opera in the Age of Giselle* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000).

Solymosi Tari Emőke, „Lajtha és a menüett”, *Magyar Zene* 47/2 (2009), 181–191.

Sós Aladár, „Emlékeim a Galilei Körről”, *Budapest* 5/8 (1967. augusztus), 12.

s. ő., „Az orvosnők képzése Angliában”, *Medikus* [évf. n.]/3 (1894. szeptember 16.), a *Gyógyászat* 34/37 számának melléklete, 2.

Souritz, Elizabeth, „Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers”, in Lynn Garafola – Nancy Van Norman Baer (szerk.), *The Ballets Russes and its World* (New Haven, London: Yale University Press, 1999), 97–115.

Souritz, Elizabeth, „Isadora Duncan's influence on dance in Russia”, *Dance Chronicle* 18/2 (1995), 281–291.

Spector, Irwin, *Rhythm and Life. The Work of Emile Jaques-Dalcroze.* Dance and Music Series No. 3 (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990).

St. Denis, Ruth *An unfinished life; an autobiography* (New York – London: Harper & Brothers, 1939).

St. Denis, Ruth, „A zenei vizualizáció” (ford. Galamb Zoltán) in Fuchs Lívia (szerk.), *Táncpoétikák: szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (Budapest: L’Harmattan, 2008), 145–149.

St. Denis, Ruth, „Music Visualization”, *The Denishawn Magazine* 1/3 (1925 tavasz), 1–7.

Stepanov, Vladimir Ivanovich, *Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain* (Paris: M. Zouckermann, 1892). A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/alphabet-des-mouvements-du-corps-humain/mode/2up (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.).

Stepputat, Kendra – Seye, Elina, „Introduction: Choreomusical Perspectives” in *The World of Music* (új sorozat) 9/1 (2020), [a tematikus szám címe:] Choreomusicology I, Corporeality, 7–24.

Stilwell, Robynn Jeananne, *Stravinsky and Balanchine: A musico-choreographic analysis of Agon* (The University of Michigan, 1994, zenetudományi disszertáció).

Strasser Sándor (szerk.), *A győri m. kir. állami felsőbb leányiskola értesítője az 1909–1910. iskolai évről* (Győr: Pannonia Könyvnyomda, 1910).

Sutton, Julia, „Dance” in Stanley Sadie (szerk.), *The New Grove Dictonary of Music and Musicians* 5. kötet (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), 177.

Szabó Anna Viola (szerk.), *Mirkovszky Géza és Greguss Gizella levelezése* (Budapest: L’Harmattan, 2023).

Szabó Ferenc SJ (szerk.), *Dienes Valéria önmagáról* (Szeged: Agapé, 2001).

Szabolcsi Bence, „A XVI. század magyar tánczenéje” in *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok a középkortól a XVII. századig* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959), 184–207.

Szacsvai [Kim] Katalin, „Dalok, dalciklusok” in Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György. 1897–1984* ([Budapest]: Akkord Zenei Kiadó, 2003), 45–77.

Szenthegyi István, „Egy »magyar pantomima« a reformkorból”, in Vályi Rózsi (szerk.), *A magyar balett történetéből* (Budapest: Művelt Nép, 1956), 77–91.

Szentpál Mária, „A magyar néptáncelemzés néhány problémája”, *Tánctudományi Tanulmányok* 11. (1980–1981), 198.

Szentpál Olga – Rabinovszky Márius, *Tánc: a mozgásművészet könyve* ([Budapest]: Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó, 1928).

Szentpál Olga, „Emil Jaques-Dalcroze”, *Muzsika* 8/7 (1965. július 1.), 37–39.

Szép Ernő, *Lila ákác* (Budapest: Athenaeum, 1920 [3. kiadás]).

[sz. n.], „Dr. Dienes Valéria előadása”, 4/7 (1917. július 15.) 117.

[sz. n.], „A „KONCERT r.-t. Közleményei. [...] Claire Bauroff [...]”, *Az Ujság* 22/227 (1924. október 26.), 14.

[sz. n.], „A »győri áll. tanítónőképző intézet«-ében…”, *Zenelap* 11/16–17 (1897. június 10.), 7–8.

[sz. n.], „A »Koncert« közleményei […] Török Emita [...]”, *Színházi Élet* 14/4 (1924. január 27.), 82.

[sz. n.], „A »Tisztviselők Bankotthona«”, *Pesti Napló* 70/29 (1919. február 2.), 9.

[sz. n.], „A Budapesti Női Kamarazenekar bemutatkozása”, *Magyarság* 17/108 (1936. május 10.), 21.

[sz. n.], „A Feministák Egyesülete hivatalos közleményei”, *A Nő és Társadalom* 2/11 (1908. november 1.), 184.

[sz. n.], „A feminizmus Eldorádója”, *Pesti Napló* 50/246, (1899. szeptember 5), 15.

[sz. n.], „A feminizmus kiskátéja. Feleletek apró ellenvetésekre.”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/2 (1914. január 20.), 39.

[sz. n.], „A fenimizmus Eldorádója”, *Pesti Napló* 50/246 (1899. szeptember 5.), 15.

[sz. n.], „A Galilei Kör szeptember havi működése”, *Népszava* 43/339 (1915. október 4), 5.

[sz. n.], „A Galilei Körben [...]”, *Az Ujság* 8/29 (1910. február 2.), 15.

[sz. n.], „A hivatalos ünnep”, *Pápai Lapok* 27/42 (1900. október 21.), 4.

[sz. n.], „A kézimunka tervekre kiírt pályázatot […]”, *Iparművészet* 13/1 (1910), 33.

[sz. n.], „A kommunizmus 3000 év előtt”, *Budapesti Hírlap* 40/13 (1920. január 15.), 6.

[sz. n.], „A Magyar Gyermektanulmányi Társaság uj tagjainak névsora”, *A Gyermek* 8/5 (1914), 399.

[sz. n.], „A magyar nő jogi állása”, *Budapesti Hírlap* 26/292 (1906. október 24.), 15.

[sz. n.], „A májusi nagy ünnep látványosságai”, *Pesti Napló* 70/100 (1919. április 27.), 5.

[sz. n.], „A nemek közös nevelése”, *Népszava* 34/121 (1906. május 23.), 7–8.

[sz. n.], „A Nemzeti Tornaegylet kebelében [...] létesített Tornatanítóképző-Intézet tornatanításra képesítő oklevele”, 1915. május 27., OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.

[sz. n.], „A norvég storthing […]”, *A Nő és a Társadalom* 1/7 (1907. július 1.), 115.

[sz. n.], „A női kamarazenekar hangversenye Bartók közreműködésével”, *Pesti Napló* 89/35 (1938. február 13.), 20.

[sz. n.], „A nők szellemi képességei”, *Világ* 2/278 (1911. november 23.), 16.

[sz. n.], „A Nőtisztviselők Országos Egyesülete […] Hangversenyünk”, *A Nő. Feminista folyóirat* 1/19 (1914), 219.

[sz. n.], „A Nőtisztviselők Országos Egyesülete választmányának évi jelentése”, *A Nő és a Társadalom* 5/7 (1911. július 1), 121.

[sz. n.], „A Nőtisztviselők Országos Egyesületében […]”, *Az Ujság* 13/361 (1915. december 29.), 10.

[sz. n.], „A nőuralom”, *Népszava* 48/14 (1920. január 16.), 5.

[sz. n.], „A svéd ballet”, *Magyar Hirlap* 32/70 (1922. március 25.), 7.

[sz. n.], „A szegedi feministák választójogi gyűlése”, *Délmagyarország* 6/263 (1917. november 13), 3.

[sz. n.], „A táncművészet […]”, *Világ* 11/6 (1920. január 7.), 7.

[sz. n.], „A tanítónők házassága.”, *Kisdednevelés* 42/7 (1913. április 1.), 169.

[sz. n.], „A tisztviselőtelepi gimnázium”, *Budapesti Hírlap* 27/188 (1907. augusztus 8.), 10.

[sz. n.], „Anyák lélektani képzése – a gyermekért”, *Világ* 8/253 (1917. október 12.), 10.

[sz. n.], „Az abszolut tánc Budapesten”, *Színházi Élet* 12/3 (1923. január 14.), 32.

[sz. n.], „Az emberi test művészi fejlesztése”, Világ 8/ 138 (1917. május 31.), 14.

[sz. n.], „Az orchesztikai iskola előadása”, *Az Ujság* 15/148 (1917. június 12.), 10.

[sz. n.], „Az orchesztikai tanfolyam vizsgaelőadása”, *Pesti Napló* 68/89 (1917. április 3.), 8.

[sz. n.], „Az óvónők szervezkedése az új világrendben. Jegyzőkönyv”, *Kisdednevelés* 48/5 (1919. május 1.), 135.

[sz. n.], „Az uj tisztviselők és választmányi tagok névsora”, *A Gyermek* 9/3 (1915), 215.

[sz. n.], „Bartók-bemutató”, *Magyarság* 23/52 (1942. március 5.), 8.

[sz. n.], „Chopin-estély az Urániában.”, *Az Ujság* 2/132 (1904. május 12.), 13.

[sz. n.], „Claire Bauroff – Budapesten”, *Világ* 15/247 (1924. november 20.), 12.

[sz. n.], „Dalcroze-estély”, *Az Ujság* 10/242 (1912. október 12.), 16.

[sz. n.], „Dalest”, *Az Ujság* 15/21 (1917. január 21.), 18.

[sz. n.], „Dienes Valéria előadása”, *Az Ujság* 13/45 (1915. február 14.), 20.

[sz. n.], „Dienes Valéria előadása”, *Világ* 10/21 (1919. január 24.), 7.

[sz. n.], „Dr. Geiger Valéria”, *Tolnavármegye* 15/27 (1905. július 2.), 5.

[sz. n.], „Dr. Láng Margit”, *Tolnavármegye* 11/49 (1901. december 8.), 3.

[sz. n.], „Ellen Tels estéi”, *Magyar Szinpad* 23/108 (1920. április 20.), 1.

[sz. n.], „Ellen Tels”, *Pesti Hírlap* 42/2 (1920. január 2.), 5.

[sz. n.], „Előadások”, *Pesti Napló* 65/70 (1914. március 22.), 15.

[sz. n.], „Esküvők”, *Tolnavármegye* 15/47 (1905. november 19.), 4.

[sz. n.], „Fővárosi Vigadó. Előleges jelentés.” *A Hon* 13/208 (1875. szeptember 12.), [4].

[sz. n.], „Gyakorlati Tanácsadó. – Pályaválasztási értekezletek.” *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/12 (1917. december 15.), 202.

[sz. n.], „Gyakorlati tanácsok”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/5 (1914. március 5.), 94.

[sz. n.], „Ha nő tenné”, *A Nő és a Társadalom* 5/5 (1911. május 1.), 73.

[sz. n.], „Hangverseny a nőpreparandiában”, *Győri Közlöny* [évf. n./sz. n.] (1895. március 24.), 5.

[sz. n.], „Hírek”, *Pápai Független Ujság* 2/8 (1894. február 25.), 4.

[sz. n.], „Írásrendszer”, kézirat, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[sz. n.], „Irodalmi délután a Svábhegyen”, *Az Ujság* 15/202 (1917. augusztus 14.), 10.

[sz. n.], „Irodalmi propaganda”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 4/12 (1917. december 15.), 202.

[sz. n.], „Januári krónika”, *A Nő és a Társadalom* 6/2 (1912. február 1.), 88.

[sz. n.], „Jaques-Dalcroze Emil”, *Világ* 5/62 (1914. március 13.), 13.

[sz. n.], „Jelentés a Társadalomtudományi Társaságnak 1912–1913. évi működéséről”, *Huszadik Század* (1913/2), 169.

[sz. n.], „Jelentés a Társadalomtudományok Szabad Iskolájának 1906–1907. évi működéséről”, *Huszadik Század* (1907/2), IX.

[sz. n.], „Jelentés a Társadalomtudományok Szabad Iskolájának 1907–1908-ik évi működéséről”, (Budapest: Márkus Samu Könyvnyomdája, 1908), VIII., XIII.

[sz. n.], „Jótékonycélu hangverseny” *Pesti Napló* 69/78 (1918. április 2.), 8.

[sz. n.], „Június krónika”, *A Nő és Társadalom* 3/7 (1909. július l.), 122.

[sz. n.], „Készül a főváros a proletár-ünnepre”, *Friss Ujság* 24/100 (1919. április 27.), 2.

[sz. n.], „Külföldi nevelőintézetek [hirdetmények]”, *A Reggel* 10/10 (1931. március 9.), 20.

[sz. n.], „Külföldi nevelőintézetek és iskolák [hirdetmények]”, *Budapesti Hírlap* 50/294 (1930. december 25.), 52.

[sz. n.], „L. Perczel Sári hangversenye.”, *Dunántúl* 7/25 (1917. január 31.), 7.

[sz. n.], „Lady Violoncellists and One in Particular”, *The Musical Times* 48/771 (1907. május 1.), 307–308.

[sz. n.], „Lerne leiden, ohne zu klagen!” feliratú karikatúra, *Jugend* [évf. n.]/13 (1904. március 16.), 257.

[sz. n.], „Magyar mükiállítás Belgrádban.”, *Világ* 9/204 (1918. szeptember 1.), 13.

[sz. n.], „Májusi krónika”, *A Nő és a Társadalom* 5/6 (1911. június 1.), 98.

[sz. n.], „Matinée”, *Szekszárd Vidéke* 11/12 (1891. március 19.), [4].

[sz. n.], „Megszűnt a pesti zenenélküli tánciskola”, *Pesti Napló* 77/54 (1926. március 7.), 19.

[sz. n.], „Memorandum”, gépirat, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2., 4–7.

[sz. n.], „Memorandum”, OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[sz. n.], „Miss Maud Allan Kolozsvárt. Hadd lássuk mi is? Mi igaz a mende-mondákból?”, *Ellenzék* 28/90 (1907. április 19.), 4.

[sz. n.], „Munkaközvetítő irodánk útján…”, *A Nő. Feminista Folyóirat* 1/17 (1914. szeptember 20.), 2.

[sz. n.], „Nagy sikere volt az Uj Magyar Játékszín orkesztikai bemutatójának.”, *Magyar Újság* 2/43 (1940. február 24.), 4.

[sz. n.], „Novemberi munkaterv”, *A Nő és a Társadalom* 5/11 (1911. november 1.), 190.

[sz. n.], „Nők a magyar egyetemi katedrán. Tárgyalások és tervezgetések a magántanári szabályzat megváltoztatásáról”, *Pesti Napló* 79/51 (1928. március 2.), 9.

[sz. n.], „Nők a művészetben”, *Pesti Napló* 49/168 (1898. június 19.), 21.

[sz. n.], „Nők a választójogért”, *Pesti Napló* 68/227 (1917. szeptember 12.), 8.

[sz. n.], „Ó-görög torna”, *Ujság* 13/99 (1915. április 10.), 16.

[sz. n.], „Orchestikai Iskola”, *Az Est* 8/151 (1917. június 15.), 5.

[sz. n.], „Orchesztika” [Mirkovszky, Markos és Révész műtermi felvételen a *Ballada* egy jelenetében], *Színházi Élet* 7/16 (1918. április 14.), 23.

[sz. n.], „Orchesztika”, *Színházi Élet* 7/16 (1918. április 14.), 23.

[sz. n.], „Orchesztika”, *Színházi Élet* 7/16 (1918. április 14.), 23.

[sz. n.], „Orchesztikai előadás”, *Az Ujság* 16/71 (1918. március 24.), 11.

[sz. n.], „Orchesztikai Iskola”, *Színházi Élet* 7/37 (1918. szeptember 15.), 18.

[sz. n.], „Pantomim és táncest […] Claire Bauroff [...]”, *Pesti Napló* 75/227 (1924. október 26.), 19.

[sz. n.], „Premier a Dunaparti Színházban”, *Pesti Hírlap* 42/11 (1920. január 13.), 6.

[sz. n.], „Rendes évi közgyűlés”, *Huszadik Század* (1910/2), 76.

[sz. n.], „Souvenir Program”, *The Denishawn Magazine* 1/1 ([1924 ősz]), [oldalszámozás nélkül, a 8. és 9. oldalak közé illesztett programleírások 2. oldala].

[sz. n.], „Souvenir Program”, *The Denishawn Magazine* 1/1 ([1924 ősz]), [oldalszámozás nélkül, a 8. és 9. oldalak közé illesztett programleírások 2. oldala].

[sz. n.], „Szeretném, ha Mária néni elmesélné…” incipitű, gépelt interjú, 1977–1978 körül, MOHA MGY, mmh-d-00012.

[sz. n.], „Táncbemutató A Dolgozó Nők Clubjában” *Esti Kurir* 11/286 (1933. december 17.), 8.

[sz. n.], „Táncest”, *Világ* 16/117 (1925. május 26), 11.

[sz. n.], „Táncestek.”, *Nemzeti Ujság* 5/61 (1923. március 16.), 6.

[sz. n.], „Társulati ügyek”, *Huszadik Század* (1910/2), 446.

[sz. n.], „Társulati ügyek”, *Huszadik Század* (1912/1), 542.

[sz. n.], „Tématika napló az 1936-37. tanévben és Zene- és szövegértelmezés naplója az 1937-38. tanévben”, MOHA MGY, DVH-feldolgozni doboz.

[sz. n.], „Török Emita Lábán-féle mozgásművészeti iskoláját […]”, *Ujság* 1/58 (1925. szeptember 20.), 15.

[sz. n.], „Török Emita tánca önálló művészet”, *Magyarország* 31/34 (1924. február 10.), 14.

[sz. n.], „Török Emita tanítványai [képaláírásként megjelenő hirdetmény]”, *Színházi Élet* 14/42 (1924. október 19.), 78.

[sz. n.], „Török Emita testnevelő iskolájának és koreografiai bemutatásai [sic]”, *Magyarország* 32/114 (1925. május 21.), 14.

[sz. n.], „Török Emita”, *Budapesti Hírlap* 42/271 (1922. november 26.), 9.

[sz. n.], „Uj táncművészet apostolai…”, *Világ* 11/27 (1920. január 31.), 7.

[sz. n.], „Új táncművészet”, *Magyarország* 24/90 (1917. április 4.), 9.

[sz. n.], „Új táncművészet”, *Világ* 8/90 (1917. április 4.), 10.

[sz. n.], „Would Live Like Ancient Greeks; Raymond Duncan and His Hellenic Wife Create a Sensation in Berlin.”, *New York Times* [évf. n./szám n.] (1907. július 14.), C1.

[sz. n.], „Zárünnepély”, *Szekszárd Vidéke* 11/27 (1891. július 2.), [3].

[sz. n.], „Zenei Hirek […] Claire Bauroff […]”, *Színházi Élet* 14/44 (1924. november 2), 80.

[sz. n.], [Beszámoló a Társadalomtudományi Társaság 1907. március 7-i üléséről], *Huszadik Század* (1907/1), 394.

[sz. n.], 1893. augusztus 31-i kézírásos jegyzőkönyv a „tandíj felének fizetési kötelezettsége mellet” felvett diákok között Geiger Valéria nevével, Széchenyi István Egyetem Egyetemi Könyvtár és Levéltár, Győr.

[sz. n.], A tanképesítő vizsgálat kézírásos jegyzőkönyve, 1897 – Széchenyi István Egyetem Egyetemi Könyvtár és Levéltár, Győr.

[sz. n.], *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve az 1882/1883-diki tanévről* (Budapest: Athenaeum, 1883).

[sz. n.], gépelt meghívó [é. n.], és nyomtatott meghívó a Budapesti Soroptimista Club Garden-party-jára [é. n.], OSZMI TA, MMHGY, 2023.7.3.

[sz. n.], Kiegészítő érettségi bizonyítvány, kiállította a budapesti VI. kerületi állami leánygimnázium, OSZMI TA, MMHGY, 2023.3.1.

[sz. n.], *L’art et instruction de bien danser* (Párizs: Michel Tholoze, [1495]), 14v. A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/RCP00001/page/n25/mode/2up (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)

[sz. n.], Mirkovszky hagyatékában fennmaradt „Értesítés”, 1920 [nyár–ősz], OSZMI TA, MMHGY, 2023.4.2.

[sz. n.], *Official Catalogue of Exhibitors. Universal Exposition St Louis, U.S.A. 1904, Division of Exhibits, Department D Manufactures* (Saint Louis: The Official Catalogue Company, 1904).

Tamás Erzsébet (szerk.), *Mirkovszky Mária emlékkönyv. Egy mozdulatművész, koreográfus, táncpedagógus alkotó élete* (Budapest: [magánkiadás], 2024).

Terry, Walter, *Isadora Duncan. Her Life, Her Art, Her Legacy* (New York: Dodd, Mead & Co., 1963).

Tészabó Júlia, *„Detre Szilárd (1891–1945) bábos, festő, író, rendező – Egy magyar művész a századelő művészeti törekvéseinek vonzásában”* in Németh András – Pukánszky Béla – Pirka Veronika (szerk.), *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. század első felében* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2014), 130–153.

Timbrell, Charles, „Isadoras pianister. Isadoras pianists” in Kathleen Quinlan–Erik Näslund (szerk.), *Anna Duncan: I Isadoras fotspår. In the footsteps of Isadora* (Stockholm: Dansmuseet, 2010), 77–81.

Vajjhala, Rachana, „Mixed Doubles”, *19th-Century Music* 41/1 (2017 nyár), 75–92.

Varga István, „Törvénytelen gyermekek tartása, mint szociális védelmi mechanizmus a két világháború közötti Magyarországon”, *Esély* 29/2 (2018), 61.

Varga Károly, „100 éve létesítették az Istvántelki MÁV főműhelyt”, *Közlekedéstudományi Szemle* 55/4 (2005. április 1.), 149–150, 154.

Vikárius László, „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjének keletkezéstörténetében, *Magyar Zene* 51/4 (2013), 410–443.

Vincze Gabriella, „»A tánc az ember testbeszéde«. Dienes Valéria mozdulatművész és táncfilozófus iskolája”, *Enigma* 20/76 (2013), 68–72.

Vincze Gabriella, „Adalékok a magyar mozdulatművészek párizsi korszakához”, *Enigma* 20/76 (2013), 25–37.

Vincze Gabriella, „Harc a széthullás ellen. Az Orkesztikai Intézet 1944-es zártkörű háziversenyeiről”, *Tánctudományi Közlemények* 4/1 (2012), 67–71.

Vincze Gabriella, „Klasszicizáló tendenciák és gótikus reminiszcenciák a magyar mozdulatművészetben. Koreográfiák, elméletek és azok helye a korszak táncművészetében”, *Ars Hungarica*, Mozdulatművészeti tematikus szám 40/1 (2014), 19–43.

Vincze Gabriella, *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama* (művészettörténeti doktori disszertáció, Budapest, 2015).

Vitányi Iván, „Beszélgetés Dienes Valériával”, *Valóság* 18/8 (1975. augusztus 1.), 83–101.

Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Otto Wigand, 1850), 90.

Wardle, Mary, „Dancing Symbols. Movement Notation as a Form of Translation” in Helen Julia Minors (szerk.), *Music, Dance and Translation* (London, New York, etc.: Bloomsbury Academic, 2023), 163–195.

Weiner Leó, *A zenei formák vázlatos ismertetése. Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia melléktanszakosai és a középiskolai énektanító képző tanfolyam hallgatói részére* (Budapest: Rozsnyai Károly, 1911), OSZMI TA, MMHGY, 2023.10.

Weissenbock, Jarmila, „Choreochronicle” in Bettina Vernon-Warren – Charles Warren (szerk.), *Gertrud Bodenwieser and Vienna's contribution to Ausdruckstanz* (Australia, Canada, etc.: Harwood Academic Publishers, 1999), 177–185.

White, Barbara, „»As if they didn't hear the music,« or: How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse”, *The Opera Quarterly* 22/1 (2006) [a tematikus szám címe:] „Sound Moves”, 73–74.

Wikander, Ulla, *Kvinnoarbete i Europa 1789–1950* [Női munka Európában 1789–1950] (Uddevalla: Atlas Akademi, 2002).

Wiley, Roland John, „The Symphonic Element in Nutcracker”, *The Musical Times* 125/1702 (1984. december), 693–695.

Wiley, Roland John, *Tchaikovsky's Ballets* (Oxford: Clarendon Press, 1985), 69.

Wiley, Roland, „Tchaikovsky, Pyotr Il'yich”, *Grove Music Online* (2001), https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766. (Utolsó letöltés dátuma: 2026. május 10.)

Wlassics Tibor, „A harmonisták”, *Világ* 4/277 (1913. november 23.), 39.

Zalta, Arnaud – Large, Edward W., et al., „Neural dynamics of predictive timing and motor engagement in music listening”, *Science Advances* 10/10 (2024. március 6.).

Zbikowski, Lawrence M., „Ways of Knowing. Social dance, music and grounded cognition” in Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco, *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018), 57–75.

Zeidler Miklós, „Szépség – egészség – sport. A testgyakorlás szerepe az egészségtudat és a szépségeszmény alakulásában Magyarországon a 18–20. században” in Gyimesi Emese – Lénárt András – Takács Erzsébet (szerk.), *A test a társadalomban. (Rendi társadalom – polgári társadalom 27. A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület 2013. évi, sümegi konferenciájának kötete)* (Budapest: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 2015), 107–130.

Zorn, Friedrich Albert, *Grammar of the Art of Dancing* (Boston, Massachusetts: [k. n.], 1905), 269. A digitalizált forrás elérése: https://archive.org/details/grammarofartofda00zornrich/mode/2up (Utolsó letöltés dátuma: 2024. november 26.)

20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Koncertadatbázis, budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig: https://db.zti.hu/koncert/koncert_Talalatok.asp