



## A devised módszer paramuzikológiai vetületeiről avagy: egy muzikológus elmélete a devised theatre zenei analógiájáról

**MAKKAI Gyöngyvér, PhD**

University of Arts, Târgu-Mureș

makkai\_gyongyi@yahoo.com

**Abstract:** About the Paramusicological Aspects of the Devised Method or: a Musicologist's Meditation on the Musical Analogy of the Devised Theater

*If the artistic creation's text will be no longer a priori, - than should the authors be judged by the wealth of their ideas, not by the voluminosity of their works, placed in real or virtual libraries? The writer of these lines is engaged in researching, mainly through the composer's eyeglasses, the traceable outcomes of the devised method in music, and seeks answers to the question: „what does exactly show the musical text written by the composer”, „how does the author perceive the receiver (music listener) and the performer- up to the „right of interfering” even. And if one can tell about the devise method that it makes the structure of the performance improvisational and playful, here as well the author tries to outline his observations and ideas in the way that she does not only speak about the essence of the method, but also to initiate his readers into.*

**Key words:** *devised method; composer; receiver; Baroque music; playfulness.*

Képzeljük el, hogy egy „Meglépetés hangversenyre” vagyunk hivatalosak, és az elvárásnak eleget téve, egy meghatározott időben belépünk a koncertterembe, helyet foglalunk, és kíváncsian a színpad felé tekintünk. Az viszont üresen tátong felénk. Aztán a színpadra tolnak egy zongorát. Ennek kapcsán, egy képzettársítás feleleveníti bennünk a kortárs színházművészet egyik jelentős rendezőjének, Peter Brooknak a teóriáját: „Vehe-tek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék ” (Brook 1999, 5). A mi esetünkben, aki *keresztül megy az üres téren* nem egyéb, mint a zongora és a *valaki más* az pedig maga a közönség (ez esetben mi).

Feltevődik a kérdés: - analóg a helyzet? Peter Brookot parafrázálva, mi is kijelenthetjük, a csupasz színpad, majd a beérkező zongora, illetve a kíváncsiskodó szemlélő jelenlétében, hogy *mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház, jobban mondva ZENEI előadás keletkezzék?*



A válasz még várat magára. De addig, amíg megfogalmazódik, felkérem tisztelt olvasóimat (hallgatóimat), hogy ne csak látnoki tekintetükkel érintsék meg ezt a hangszert.....(10 másodpercnyi szünetet tart a felolvasó)...

Érzékelik irányomból a kottámba bejegyzett szünetjelet?

Tulajdonképpen most is *Az üres tér* című könyv írójának rendezői bravúráját példázom, azzal a szándékkal, hogy ellenőrizzük le állításának valóságát: „A színházban az üresség lehetővé teszi, hogy a képzelőerő kitöltse a lyukakat.” (Brook 1998b) És amíg önök ezeket a lyukakat töltögetik, foltoztatják, addig az én képzeletemben is megannyi vallomás fogalmazódik meg arról, hogy miféle kapcsolatba kerültek ezzel a színpadra tolt zongorával:

- Van, aki tárgyilagosan gondolkodik, és azt mondja magában: mivel ezt a hangszert a színpad közepére tolták és nem oldalára vagy előterébe, a *Meglepetés hangverseny* műsorából a kórus-zene és a zenekari muzsika lehetőségét eleve kiiktatom.
- Van, akit az ismeret és a megismerés vágya hajt. Az ilyennek hallom szinte a sóhaját, amint arra gondol, hogy micsoda meglepetés lett volna, ha az imént nem egy *Steinwayt, Yamahát* (- vagy mit is toltak ide?), hanem egy Bogányi-féle zongorát állítottak volna elénk, hadd érzékelje előben a zenerajongó, hogy, mitől forradalmi<sup>1</sup> ez az új típusú hangversenyzongora. Milyen nagyszerű lenne, ha kijönne a színpadra a Kossuth-díjas zongoraművész, vagy ha nem is ő, akkor Bolega Attila, a hangszer főkonstruktöre, és elmondaná, hogy ennek „a zongorának a lelke, maga a rezonáns (soundboard) nem fából, hanem úgynevezett karbon-kompozitból, az űrtechnológiában is használt összetett anyagból készült, – s aztán párhuzamot vonna, elmondván azt, hogy - a fának sok előnye, de hátránya is van. Sérülékeny, változik, reagál minden külső behatásra. A kompozit azonban nincs kitéve ilyen változásnak.” (Kling 2015)

Képzeletemben, mivelhogy az emberek érdeklődési köre is változó, már nem a beszélőre figyelek, hanem egy folyamatosan íródó műsorfüzetet lapozgatok. D. Scarlatti, Bach, Mozart Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Liszt, Debussy, Prokofjev, Enescu, Bartók, Orbán stb. – nevét olvasom – és e felsorolásnak megfelelően a megidézett komponisták egy-egy mesterműve csendül fel. Innen is onnan is árad a zene, persze, más és más stílusban, mivelhogy van, akinek ez tetszik, és van, akinek meg amaz. Amott Emil Giles előadásában Scarlatti f-moll szonátáját hallgatja valaki, a közelben Lang Lang zongorázza Bach Olasz koncertóját, Radu Lupu Schumann Humoreszkjét adja elő, egy zeneiskolás Mozart Facile szonátáját-, egy szőke

<sup>1</sup> „A legtöbb zongora ütősszerű, kopogós hangzást produkál. Ami itt plusz, az a hangzás, a hangzás minősége. A Bogányi-zongora énekel, mert az energiát úgy viszi át a rendszeren keresztül a membránra, hogy közben megmaradnak a felhangok.” (Kling 2018)



kislány Beethoven Für Elisét próbálgatja. Bartók zenéjére én is megkönnyezem Kocsis Zoltánt, hiába, nagyon megható,... már este van...*Este a székelyeknél...*

Immár nem követem, nem kutatom a körülöttem lévők zenés élményeit, mert úgy érzem, teret kell adnom bizonyos belső folyamatoknak, érzéseknek. Elcsendesednék. De ekkor megjelenik képzeletemben egy zongorista. Mintha Peter Brook rendelte volna ide „Azt írtam: *Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék...* ma hozzátenném, hogy kell egy harmadik személy. Ha van egy személy, aki föláll, egy másik személy, aki figyel, akkor már van cselekmény”. (Brook 1998a) Lesz tehát taps is, mert megjelent az a bizonyos harmadik, az *előadó* személyében és John Cage<sup>1</sup> egy igen híressé lett szerzeményét, a *4'33''* (Négy perc, harminchárom másodperc) című darabját tűzte műsorra.

Előljáróban azonban olvassuk el képzeletbeli *műsorfűzetünk*ből Eric Salzmannek a bemutatandó műre vonatkozó ismertetőjét:

A zenei előadás olyan egzisztencialista tevékenységgé válik, amelyben a *komponálás, előadás, kommunikáció* és maga a *műalkotás* fogalma is megsemmisül, vagy drasztikusan megváltozik: a határozott, való világ összeolvad benne a *művészet* irreális, esetleges világával. A hallgató itt közvetlenül bekapcsolódik egy olyan tevékenységbe, - mint ahogy itt most ez esetben mi is - amelyben a régi megkülönböztetések és összefüggések elvesztik jelentésüket. Végül már magára a tevékenységre sincs szükség, csak egy nyitott zongorára és *4'33''* elmélkedésre a semmiről...

Salzman 1980, 194

- Emlékeznek rá, hogy az imént, azt mondtam: *elcsendesednék*, mert kívánnék teret adni bizonyos belső folyamatoknak, érzéseknek? Magyarán, – a középkori zeneteoretikus, Boetius, szaknyelvével<sup>2</sup> élve – a *Musica humana* zenéjére esne a választásom. Az

---

<sup>1</sup> John Cage *4'33''* című darabjának három tétele mindössze egy oldalnyi kottaképet jelöl: az egyes tételeket megjelenítő római számok alatt minden alkalommal a TACET szó szerepel. Tehát az előadó feladata a hallgatás, a csendben maradás. Ez viszont szigorú időkeretben történik.

<sup>2</sup> „Az ókor és a középkor eszméi találkoztak Boetius (480k.-524) munkásságában. Boetius nagy művét (*De institutione Musica*) az egész középkorban a zeneélet általános érvényű tankönyvének tartották, s ennek alapján oktatták a zenét az egyetemeken is. Boetius, a görög hagyományt követve, a zenében az alábbi három fokozatot (réteget) állapította meg:

1. *Musica mundana*: az a zene, amely a világmindenségnek (makrokozmosz) és szféráinak jelenségeiben létezik, s az egyes mozgások (csillagok) vagy szabályos változások (évszakok) kereteiben valósul meg.
2. *Musica humana*: a mikrokozmosz zenéje, amely az emberben létezik, s annak szerveiben, a lelket és testet irányító rendezett életműködés viszonyaiban valósul meg.



egyéb műfajokat – gondolok itt a *Musica mundana* és a *Musica instrumentalis* zenei fogalmakra - néhány percig nélkülözném, valahogy úgy, mint nagyszüleink a *heavy metal*. - De mennyi az *egy perc* az Einstein –féle relativitáselmélet szerint?

Igen, minden relatív. Így hát különféleképpen viszonyulhatunk John Cage úgynevezett 4'33' című zenéjéhez is. Kérem, keressenek hozzá egy találó alcímet, s aztán vessük össze azokat. (Néhányat már olvasnék is: *Nyugalom, Passzív-agresszió...*). De amíg keresgélük a legmegfelelőbbet, egy más felhangú zenei írásból is idézek. Az alábbi sorok szerzője is, akárcsak mint Eric Salzman, akitől az imént idéztünk, a 20. század második felének azon vezető zeneszerzői közé tartozik, akik szóban és írásban megnyilatkoznak a saját és mások alkotásairól, valamint a művészeti élet kérdéseiről. Ligeti Györgyről van szó. De előbb ismét Peter Brook állítását mérleghelhetik, majd *ugyanarra a témára*, Ligeti György *hangszerezésében* következik egy hasonló, prózai gondolatvariáció.:

- „A színésznek és a rendezőnek ugyanazt az utat kell végigjárnia, mint a szerzőnek; tehát számot kell vetni azzal, hogy – még ha annak is tűnik – egyik szó sem ártatlan. Magába és az őt megelőző, illetve követő csendbe foglal egy egész jelenetet, a szereplők közti töltés összetettségét. Ha sikerül ezt megtalálnunk, és ráadásul megkeressük a szükséges művészetet ahhoz, hogy ezt elrejtjük, akkor sikerül kimondanunk ezeket az egyszerű, az igazi élet benyomását keltő szavakat” (Brook 1998a).
- „Számunkra a zene - legyen bár a leghaladóbb és a legmerészebb – hangokból és a hangok egymáshoz fűződő viszonyából áll. Aligha jutna eszünkbe, hogy a hangokat másodrendűnek, a hangok közt megbúvó szüneteket ellenben elsődleges elemeknek tekintsük. Ahhoz, hogy igazán értsük Cage zenéjét, szakítanunk kell régi, hagyományos hallgatási szokásainkkal, és nemcsak arra kell koncentrálnunk, ami megszólal, hanem a közte levő cezúrákra is. *Mert végül is a tér, az üresség az, ami a történelemnek ezen a pontján oly égetően szükségessé válik (nem a benne zajló hangfolyamatok – vagy azok viszonyai) nem a kövek – gondoljunk a japán sziklakertekre – vagy azok viszonyai, hanem a homok üressége, amelynek a tér bármely helyén szüksége van a köveknek, hogy üres lehessen)* Cage számára tehát a hangok és a hangzások pusztán a csend keretei. Ez azonban nem azt jelenti, hogy csak a szünetek volnának fontosak. Ellenkezőleg, ahhoz, hogy a csend terét artikulálni lehessen, egészen szokatlan hangzásokra van szükség. Ezt a szükségességet akkor értjük meg, ha belegondolunk, hogy itt a hangok és a hangzások nem alkotnak kontextust, magasabb zenei szervezethez, vagyis nem egy forma alkotórészei, hanem pusztán hangok és hangzások. Ahogy Christian Wolff fogalmazott: „A hangzás önmagához érkezik” (Ligeti 2010, 280).

---

3. *Musica instrumentalis*: az előbbiekkal szemben ez valóságosan hangzó zene. Az ember hozta létre saját hangja által vagy hangszerek segítségével” (Kelemen 1991, 64-65)



Egy újabb feladattal szeretném megbízni a „Meglépetés hangverseny” tisztelt közönségét. Amíg Ligeti György - *John Cage és az amerikai experimentális zene* című írásából felolvasok egy részletet, - kérem - képzeljenek el hozzá egy filmjelenetet, s majd arra gondoljanak, hogy ezt követően írniuk kell egy frappáns cikket –vagy akár egy zenekritikát - róla. (Személy szerint, én már adtam is egy címet: *Egy merengő - hangszernélküli rapszódia*. De önökön a sor, hogy menet közben eldöntsék – találó? – vagy ha nem, keressenek egy megfelelőbbet...)

Abban az időben, amikor Cage a New York-i kikötőben lakott egy félig a vízre épült házban, meghívta a barátait, hogy eljátssza nekik saját zenéjét. Vendégei megdöbbenésére Cage szobájában nem volt semmilyen hangszer, ellenben tökéletes csend uralkodott, ugyanis minden ablak (ezek különböző irányba néztek) zárva volt. Minthogy bútor sem volt, a padlóra ültek. Így telt el valamennyi idő. Majd Cage felállt és az összes ablakot kinyitotta. Beáramlott a kikötő zaja, a gőzhajók jelzései, az elevátorok csikorgása, a munkások kiáltásai. Ezután becsukta az ablakot és ismét csend lett.”

Ligeti 2010, 282

Valóságos és virtuális hangterünkben is időnként disszonanciát érzékelünk, máskor meg Arvo Pärthez hasonlóan tintinnabuli<sup>1</sup> szerű muzsikát hallunk, s aztán kíváncsian kutatjuk: jól fülelünk, érvényes ránk is Jézus példázata: „Akinek van füle a hallásra, hallja!” ? (Máté evangéliuma 13:9)

Mert vannak hangok, amelyeknek a felfogásához, vételezéséhez, nem elegendő a külső fül. Kell egy *belső fül*, más szóval egy *belső hallás* is. A hallást – ha ép hallószervvel születünk, készen kapjuk. A *belső hallás* kialakulása egy folyamat eredménye. Egy idevágó zenei írásból idézek gondolatokat –kollázsszerűen,- arra vonatkozólag, hogy ez a belső hallás miként érzékeli a hang egyik alapvető fizikai tulajdonságát, a hangerőt:

Fiatal zeneszerzőként harsogó hangzásokra vágyunk. Ritka az a fiatal alkotó, aki sok *piano-zenét* írna. A halk zenei gesztusok az öregkori zeneszerzés ismertető jegyei. Beethoven utolsó zongorasonátája lassú tétellel fejeződik be, a piano-jelzések valósággal elárasztják a partitúrát. [...] A modernek sem voltak kivételek. Bartók utolsó műveiben

<sup>1</sup> „Felfedeztem, hogy elég, ha csupán egyetlen hangot szólaltatnak meg gyönyörűen. Ez az egyetlen hang, vagy egy csendes ütés, vagy egy pillanatnyi csend megvigasztal. Nagyon kevés elemmel dolgozom: egy hanggal, két hanggal... Egyszerű anyagokból építkezem – egy hármashangzattal, egy bizonyos tonalitásban. A hármashangzat három hangja harangokhoz hasonlít, ezért hívom [ezt a kompozíciós eljárást] tintinnabuli-nak.” (A latin eredetű „tintinnabuli” szó harangocskákra utal.) Az új stílusban született legfontosabb művek közé tartozik a *Fratres*, a *Cantus In Memoriam Benjamin Britten* és a *Tabula Rasa* (valamennyi 1977-ben keletkezett). <https://fidelio.hu/klasszikus/arvo-part-124027.html> Ellenőrizve 2017-12-08)



valóságos PIANO-LÁTOMÁSOK sora követi egymást. [...] Mindezekre csak az utóbbi években jöttem rá, *a hetvenedik életévemhez* közeledve. [...] Most érttettem meg először, hogy a *piano* a zene energiatöltetének a mérőegysége. A *fortéval* megnövelt energiadózis nem sokat segít olyankor, ha a zenében nincs meg már előzőleg a kívánt energiamennyiség. [...]

Fiatalon óvakodunk a halk befejezésektől. Mi lesz a hatással az elvesző halk hangok végső csendjében? [...] Ligeti *Lontano* című zenekari műve is egy ilyen *piano-hangszákoszmoszt* jár be. Megírása idején szélsőig fokozott effektus volt: *a piano monumentalizálása*. Azóta nemzedéke és a mi nemzedékünk is elérkezett a mindent megértő beethoveni pianóhoz. Ez a dolgok rendje.

Terényi 2004, 300-301

A mindent megértő beethoveni pianó! Brávó! Köszönöm, az ötletet, a belső hallás apoteózisának példázatát, hiszen egy süket embertől származik ez a piano! És ez a piano elvezethet akár a devised módszer lényegének a megértéséhez is. Szóval annyit jelent, mint ott lenni, jelen lenni az alkotási folyamatban, de mint ahogy Terényi Ede írja, a piano a zene energiatöltetének a mérőegysége - csak mérőegysége! A *fortéval* megnövelt energiadózis nem sokat segít. - Igaz is: „Nem erővel, sem hatalommal, hanem az én lelkemmel! - azt mondja a Seregeknek Ura” (Zakariás 4, 6).

Csak veled együtt! - mondja egymásnak a művész-társ és a társművészet. Most válik érthetővé előttem – hogy miért hagyta faképnél a riportert Presser Gábor, amikor egy Dusánnal és vele készítendő kettős portréfilm során az megkérdezte tőle: „Mi születik előbb? A dal vagy a szöveg?” És abban a pillanatban már nem voltam a helységben... így lett vége a kettős portrénak<sup>1</sup>

Ha már nem lesz *a priori* a művészi alkotás szövege, mert – miként a gubóból kibújt selyemlepké -, úgy bontakozik ki csupán egyetlen témából vagy ötletből, - a drámaíró, színész, rendező, zenész, díszlet- és világitástervező művészi együttműködésén kereszt-

---

<sup>1</sup> „Volt egyszer egy tévéfelvétel. Ez is a Zorán lemez, meg az első LGT-lemez után lehetett. Ugye, nagyon-nagyon berobbantunk, mint egyfajta régi-új szerzőpár, és akartak rólunk készíteni egy portréfilmet. Hát nem voltunk nagyon lelkesek, de végül is jó, legyen. És följött a tévés stáb a Zorán szüleinek lakására. A szoba közepére „természetes pozitúrába” betolták a pianínót, ami ott állt egészen absztrakt módon, és beállították mellé a Dusánt. Le kellett ülnöm a zongorához, tehát én néztem a billentyűk felé, a Dusánt meg beállították, hogy könyököljön a pianínóra, a fejét tesseme az egyik kezébe, a másik kezében legyen egy ceruza, papír legyen a pianínón, és nézzen rá. Tehát beállították mindent úgy, ahogyan ők az ilyesmit elképzelték. És jelt adtak, hogy kezdhetek komponálni. Már éppen ott tartottam, hogy valami állatságot fogok játszani a zongorán, hogy föloldjam ezt az örületet, amikor odalibbent a riportert, és azt mondta, hogy „Mi születik előbb? A dal vagy a szöveg?” És abban a pillanatban már nem voltam a helységben... így lett vége a kettős portrénak” (Juhász 2001, 85)



tül - az előadás, akkor a szerzők nagyságát ötletgazdagságuk szerint kell majd megítélni, nem pedig a virtuális vagy valós könyvtárakban elhelyezett volumenes írásaik alapján?

Nincs ok az aggodalomra. Remélhetőleg, a jövőben is létezni fognak hagyományos vagy digitális adattárak, amelyeken keresztül kulturális és tudományos örökségünk kontinuitásáról számot vehetünk. És az *előadóra bízott hangok ötlete* nem új keletű. Gondoljunk például a barokk kori számozott basszus vagy a szabad ornamentáció gyakorlatára.<sup>1</sup> Azonban ha már nem lesz *a priori* a művészi alkotás szövege, akkor a túlélés érdekében tudomásul kell venni azt, hogy a korszaknak is van egy „belső hallása”. Aki arra ráhangolódik, az tudja, hogy mit, és hogyan kell tovább mondani, zengeni, játszani. És ebben nagyon jártas a marosvásárhelyi születésű Terényi Ede kolozsvári zeneszerző és zenetudós.<sup>2</sup> Paramuzikológiai kutatásai, a 2004-ben megjelentetett „ZENE TEGNAP MA HOLNAP” című könyvében kerültek napvilágra. Például már maga az előszó is, a szerző által egy Prelúdiummá avatott zenei műfajban eldanolt gondolat:

---

<sup>1</sup> - Nemde az előadónak kellett kidolgoznia azt? Händel például néhány vázlatosan lejegyzett részletet tartalmazó kottából játszotta orgonaversenyeinek lassú tételait, minden alkalommal másként. Nekünk sem marad más, mint hogy ugyanazt tegyük – úgy, ahogy tudjuk. Mozart, Beethoven, Chopin és mások ugyanígy variálták a figurációt minden egyes előadáson, különösen a lassú tételekben, és csupán véglegesítették a legjobbat a kiadásra kerülő kottaszövegben. A barokk előadótól azt várták el, hogy éppígy üsse rá a bélyegét a zenére, még akkor is, ha nem ő a zeneszerző (Donington, 1978, 29).

<sup>2</sup> „Néhány művem lemezfelvételét ajándékoztam egyik vendégemnek. Mielőtt átadtam volna a lemezeket, behallgattam a zenébe, nehogy hibás legyen a felvétel. De furcsán szól a művem! – nyilallt belém a rosszérzés, vajon jó felvételt választottam? Máris újabb lemezre váltottam: a hatás ezúttal is ugyanaz volt: idegenül csendült fel jól ismert, szeretett zeném”....

«Hallgass zenét, de jól válaszd meg, kivel» – jutott eszembe a sokszor elismételt jótanács. De az illető nincs is jelen, hogy lehet, hogy mégis hatással van rám? Azt hiszem, elég rágondolnunk valakire zenehallgatás közben, és máris beáll a pályamódosítás a zenéhez való viszonyulásunkban. Ebben az esetben még azt is tetőzte a dolog, hogy, tudtam: továbbajándékoz egy-két lemezt. Bár csak felületesen ismertem a leendő megajándékozottakat, mégis rávittem az ő zenehallgatásukat műveimre. Miközben pusztán fizikailag ellenőriztem a lemezeket, kettős áttétellel egészen mást hallottam ki a zenéből. Ez a kettős hallgatás most tűnt fel számomra először, bár ki tudja hányszor életem át már előzőleg is ezt a különös élményt. A zene ártatlan ebben a folyamatban, mindig ugyanazt az energiát sugározza – feltéve, ha kifogástalanok a hangvisszadási körülményei. Mi bennünk jön létre, a zenemű fény-árnyék játéka, sugártörése: a gondolati tényező eleve befolyásolja a zenei élmény felvételét, befogadását, különösen akkor, ha az már több síkon mozog. Nagyon kell vigyázni a zene befogadásának abszolút tiszta, minden gondolati zajtól mentes pillanatainak a megválasztására. Nem lehet akármikor találkozni a zenei élménnyel, de a megfelelő pillanat csodákra képes. Ezért érdemes élni” (Terényi 2004, 298)



A soron következő rövid írások a zene múltjából, jelenéből, jövőjéből villantanak fel ötlet-szikrákat, gondolatláncokat, eszméket. Betűk, szavak, kerültek papírra hangjegyek helyett.

Terényi 2004, 5

Lehet-e a zene jövőjéből a jelenben ötletszikrát felvillantani? Bizarr? De hát gondoljunk arra, hogy kivehetjük majd holnap is a zsebünkől ugyanazt a hangvillát a kar behangolásához, amellyel már 1711 óta hangolják a zenekarokat,... igaz, hol egy picit fennebb, hol egy picit lennebb...

## BIBLIOGRÁFIA

- BROOK, Peter, 1998a. *Az unalom a vég (1. rész)* [http://epa.oszk.hu/03100/03124/00019/pdf/EPA03124\\_dpm\\_1998\\_2\\_004-008.pdf](http://epa.oszk.hu/03100/03124/00019/pdf/EPA03124_dpm_1998_2_004-008.pdf) [Letöltés időpontja: 2018. november 8.]
- BROOK, Peter, 1998b. *Az unalom a vég (2. rész)* [http://epa.oszk.hu/03100/03124/00021/pdf/EPA03124\\_dpm\\_1999\\_1\\_001-005.pdf](http://epa.oszk.hu/03100/03124/00021/pdf/EPA03124_dpm_1999_1_001-005.pdf) [Letöltés időpontja: 2018. november 8.]
- BROOK, Peter, 1999. *Az üres tér*, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- DONINGTON, Robert, 1978. *A barokk zene előadásmódja*, Budapest, Zeneműkiadó
- JUHÁSZ, Előd, 2001. *Villanófényben a Zenebutik*, Budapest, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma.
- KELEMEN, Imre, 1991. *A zene története 1750-ig*, Budapest, Tankönyvkiadó.
- KLING, József, 2015. *Bemutatták a magyar csodazongorát*, <http://www.origo.hu/kultura/20150120-bemutattak-a-magyar-csodazongorát.html> [Letöltés időpontja: 2018. november 8.]
- LIGETI, György, 2010. *Ligeti György válogatott írásai*. Közr. Kerékfy Márton, Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- SALZMAN, Eric, 1980. *A 20. század zenéje*, Budapest, Zeneműkiadó.
- TERÉNYI, Ede, 2004. *ZENE Tegnep Ma Holnap*, Kolozsvár, Stúdió Könyvkiadó.