

BÁRDOS SZIMPÓZIUMOK

16 ZENEI ÍRÁS

BÁRDOS SZIMPÓZIUMOK

16 ZENEI ÍRÁS

Szerkesztette:
S. SZABÓ MÁRTA



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

2021

Lektorálta és a szerkesztésben közreműködött:
KÖTELES GYÖRGY

Informatikus:
SZENES TAMÁS

A kottarészleteket a Kontrapunkt Zeneműkiadó KFT, valamint
© A Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó
szíves engedélyével közöljük.

A kiadvány
a „HANGRÓL HANGRA... Az ifjúsági kóruséneklésért” program keretében tervezett
2020. évi Bárdos Szimpóziumra készült előadásokat,
valamint egyéb zenei írásokat tartalmaz.

ISBN 978 963 490 298 0

Kiadta a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar és
a Magyar Kórusok, Zenekarok és Népzenei Együttesek Szövetsége – KÓTA

Tartalom

Előszó (S. Szabó Márta)	7
-------------------------------	---

I. ZENESZERZŐK FÓRUMA 2012

Zeneszerzők fóruma a Bárdos Szimpóziumon – Beszélgetés Ittzés Mihály kérdései nyomán.....	11
--	----

II. EMLÉKEZÉSEK

MINDSZENTY ZSUZSÁNNA: Szőnyi Erzsébetre emlékezünk.....	29
BRÜCKNER HUBA: A zenében élt – Daróci Bárdos Tamás élete és munkássága....	39
S. SZABÓ MÁRTA: Ittzés Mihály szellemi hagyatéka	49
SPIEGEL MARIANNA: Szabó Miklós emlékére	65

III. ZENETÖRTÉNET, MŰELEMZÉS

KOVÁCS SZILÁRD FERENC: Egy Bach-korálrekonstrukció története	77
KISSNÉ MOGYORÓSI PÁLMA: A Faust-téma áttünései Liszt Ferenc életművében	91
NAGY MÁTÉ: Puccini, a nagy varázsló – avagy semmi sem az, aminek hallatszik.....	103
ARANY JÁNOS: Kodály Zoltán: Angyalok és pásztorok	119
FÓGEL-VERES ANETT: Kodály Zoltán és az Éneklő Ifjúság.....	129
SZABÓ SOMA: Nyomozás egy alkotó elme labirintusában – Kocsár Miklós kései művéről	139
ZOMBOLA PÉTER: A kórus szerepe a Passio című oratóriumomban	155

IV. ZENEPEDAGÓGIA

MIKE ÁDÁM: Az elméleti tárgyak oktatása a Debreceni Zenedében	167
TÓTH LILLA: Az éneklés mint magatartásforma.....	179

SZESZTAY ZSUZSA: A mondókától Bartókon át Kurtágig – Egy bemutatóóra analízise	191
VÉGH MÓNKA: Készségfejlesztő gyakorlatok a középfokú zenei képzésben	199

V. FÜGGELÉK

A Bárdos Szimpóziumok programjai 2010–2018	213
A kötet szerzői	231
Névmutató	235

Előszó

A debreceni Bárdos Szimpóziumok története 1985 novemberéig nyúlik vissza. Ekkor rendezte meg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Tagozata azt a szakmai találkozót, mely az intézmény Leánykarának 10 éves jubileumi hangversenye köré szerveződött. A rendező tanszék vezetője, a Leánykar alapító karnagya, Szesztay Zsolt javaslatára meghívták a Leánykar egykori tagjait is a háromnapos rendezvényre. S mivel a régi tagok időközben többnyire tanárok lettek, a közös énekléseket és hangversenyeket egy olyan szakmai tanácskozással egészítették ki, amelynek központi témája a zenetanár- és karvezetőképzés helyzetének értékelése volt. A találkozó sikere arra ösztönözte a Szolfézs-Zeneelmélet, Karvezetés Tanszék és az intézmény vezetését, hogy a következő évben is rendezzenek hasonló találkozót, melyben az előadások, hangversenyek sora bemutató tanításokkal egészült ki. Ezzel kialakult az a szerkezet, amely azóta is működik: eddig 32 alkalommal rendeztük meg a szakmai találkozót, 1988 óta Bárdos Szimpózium név alatt.

2010-ben adódott először lehetőség arra, hogy a 25. szimpózium alkalmából egy tanulmánykötetet jelentessünk meg, melyben 25 év 25 elhangzott előadását adtuk közre. Ezt követően 2015-ben egy nagyszabású továbbképzést társítottunk a szimpóziumhoz, melynek 30 előadásnyi anyagát szintén közzétettük a Debreceni Egyetemi Kiadó gondozásában.

Mostani kiadványunk alcíme ez is lehetne: *Bárdos Szimpózium helyett...* A 2020. március utolsó hétvégéjére tervezett, minden részletében előkészített rendezvényt a világjárvány miatt le kellett mondanunk, s így történt ez a pótlásként meghirdetett novemberi, majd a 2021. márciusi alkalommal is. Megadatott viszont az a lehetőség, hogy az elmaradt előadásokat – kiegészítve néhány újjal – ismét kötetbe gyűjtve közreadhassuk, mintegy folytatva a már megkezdett könyvsorozatot.

A zenei írásokat tartalmazó kötetünket egy korábbi fórum-beszélgetés lejegyzett-szerkesztett változatával indítjuk, melyben négy zeneszerző kóruszenével kapcsolatos gondolatait olvashatják. Közülük kettő, Szőnyi Erzsébet és Daróci Bárdos Tamás, valamint a beszélgetést vezető Ittész Mihály – akik évtizedeken át a szimpóziumok állandó közreműködői voltak – időközben eltávoztak közülünk.

A következő fejezet négy írása rájuk, s a kiváló karnagy-tanára, Szabó Miklósról emlékezik. Azután hét dolgozat az egyetemes és a magyar zenetörténet különböző

korszakaiból választott témákkal foglalkozik, más-más megközelítésben, a barokktól napjainkig. Végül zenepedagógiai témák feldolgozása zárja a kötetet.

A függelékben közreadjuk a 2010-es *Bárdos Szimpóziumok* kötet megjelenése óta lezajlott nyolc szimpózium teljes programját: az előadások címét és előadóit, a bemutató-tanítások iskoláit és tanárait, valamint a kórushangversenyek és a matinékonzertek fellépőit.

Könyvünk valamennyi tanulmány szerzője kapcsolódik intézményünkhöz, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karához, vagy a Bárdos Szimpóziumokhoz. A tanulmányírók fele ebben az intézményben szerezte első vagy második diplomáját, kétharmada a kar oktatója volt vagy jelenleg is az, egynegyede pedig a szimpóziumok rendszeres előadója, közreműködője. Különösen öröndetes, hogy írásokkal jelentkeztek ifjú kollégáink, volt hallgatóink, akik jelenleg doktori tanulmányokat folytatnak.

Köszönet illeti a szerzőket, akik gyors és áldozatos munkával teljesítették vállalt feladatukat. Köszönjük a szakmai lektor, Kőteles György gondos munkáját. Kötetünk megjelenését a „HANGRÓL HANGRA... Az ifjúsági kóruséneklését” program támogatta és a KÓTA munkatársai segítették – amiért ezen a helyen mondunk köszönetet!

Reméljük, hogy a közzétett írások valamennyire pótolják az elmaradt szimpóziumot, de még inkább azt, hogy a járvány hamarosan véget ér, és a következő tavaszon már a megszokott módon folytatódhat a szimpóziumok sora!

2021. április 10.

S. Szabó Márta

I.

ZENESZERZŐK FÓRUMA

2012

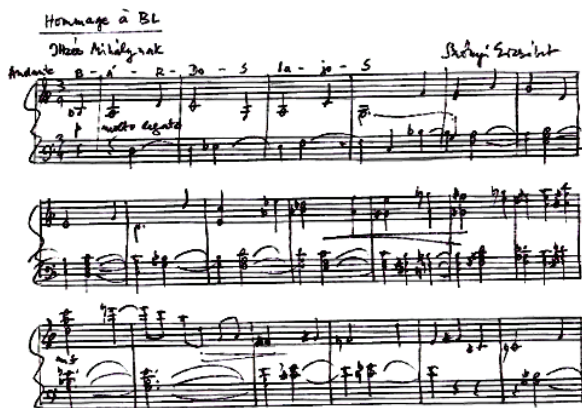
Zeneszerzők fóruma a Bárdos Szimpóziumon

Beszélgetés ITTÉS MIHÁLY kérdései nyomán*

Debrecen, 2012. március 25.

ITTÉS MIHÁLY: Jó reggelt kívánok, kedves Kolleginák, Kollégák! Kodály Zoltán *Bartók és a magyar ifjúság* című beszédében (1946) a mai dátummal kapcsolatban azt mondta, hogy Bartók születésnapja, március 25-e – Gyümölcsoltó Boldogasszony napja –, mint Bartók életműve is, a tavaszt, az újjászületést jelenti. Ami az időjárást illeti, most nekünk is tavaszt mutat, és reméljük, hogy majd az itt elhangzók is a tavaszról – a művészi megújulásról, az új termés kezdeményeiről – adnak valami módon hírt.

Ennek jegyében muzsikával, még pedig valóban új terméssel kezdjük. A műsorban láthatta már mindenki, hogy Szőnyi Erzsébet tanárnő Bárdos Lajos emlékeztére írt egy kis kompozíciót, amelyet Sárosi Dániel fog orgonán előadni.



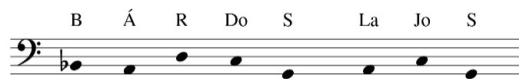
Hommage à Bárdos Lajos – Szőnyi Erzsébet kéziratának első ütemei

A kotta-hasonmásról leolvasható, hogy hogyan lett Bárdos-hommage ez a kompozíció: a téma – ábécés és szolmizációs hangnevek alapján – Bárdos Lajos nevét adja ki. (A -jo- szótag Heino Kaljuste észti relativ rendszerében a *dó* megfelelője.)

* A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Liszt-termében folytatott eszmecsere résztvevői: Daróci Bárdos Tamás, Horváth Márton Levente, Szőnyi Erzsébet és Tóth Péter, moderátor Ittész Mihály. A beszélgetést hangfelvételtől lejegyezte Veres Anett egyetemi hallgató (2012), Ittész Mihály által szerkesztett változata megjelent: *Parlando* 2015/4. szám (<https://www.parlando.hu/2015/2015-4/Ittész-Bardos.htm>), jelen kötetben közreadja Ittészné Kövendi Kata (2021). Az értelemszerű kiegészítéseket szögletes zárójelbe foglaltuk.

Most megkérem Szőnyi Tanárnőt, hogy csatlakozzon hozzám itt a mikrofonnál, és mondja el, [hogyan született az orgonamű].

SZŐNYI ERZSÉBET: Egy évvel ezelőtt, talán még régebben, kaptam ezt a témát, mindig rágtam-rágtam, hogy mit lehet ebből csinálni. Hogy $\frac{3}{4}$, ezt is én találtam ki hozzá, mert Ittész Mihálytól a névre vonatkozóan a hangokat kaptam meg.



Bárdos Lajos nevének betű-hang képe (Ittész Mihály javaslata)

Addig gondolkoztam, míg az emberben támad egy olyan érzés, hogy hát azért az nem lehet, hogy ezt ne tudjam megcsinálni, és végül megszületett belőle egy orgonadarabnak mondható kompozíció, ami csekély mása a B-A-C-H-nak, ami bolyong a zeneirodalomban a különféle nagy szerzőknél. De ez Bárdos Lajosról szól, úgyhogy szeretettel ajánlom a Bárdos Szimpóziumnak, a debreceni rendezőknek és a résztvevőknek a figyelmébe.

I. M.: Köszönjük Szőnyi tanárnőnek az új darabot, Sárosi Dánielnek a bemutató előadást.



Szőnyi Erzsébet, Sárosi Dániel, Ittész Mihály a bemutató után

I. M.: Beszélgetőtársnak – a szimpózium rendezőségének felkérése alapján – a következő zeneszerzőket hívom az asztalhoz: *Szőnyi Erzsébet* tanárnőt, *Daróci Bárdos Tamás* tanár urat, *Tóth Péter* tanár urat és *Horváth Márton Levente* tanár urat.

Bizonyára sokan vannak a jelenlévők közül, akik emlékeznek arra, hogy 2001-ben egy hasonló beszélgetésre itt már sor került. A 11 év hallatlanul gyorsan elszelelt! Akkor

zeneszerzőkön kívül karvezető kolleginák és kollégák is részt vettek az eszmecsere-ben. Az akkori beszélgetést nagy-nagy nekigyürkőzés után leírtam a hangfelvételtől, és 2005-ben (végre!) egy kis füzetben megjelent. Megnéztem, hogy miről is beszélgettünk akkor. Bizony elég sokféle kérdés vetődött föl. Óhatatlan, hogy egyik-másik vissza ne köszönjön ma is, vissza ne térjünk rá, de megpróbálom azért egy kicsit másfelé is irányítani a gondolatokat.

Talán kissé szokatlan módon azzal szeretném kezdeni, hogy beszélgetőtársaimat, a zeneszerzőket kérem meg, néhány mondatban mutassák be magukat. Lehet, hogy udvariasabb lenne, ha én mondanám el, amit fontosnak tartok, s talán tudnám is, de biztosan hitelesebb lesz, hogyha saját maguk sorolják el mindazt, amit fontosnak találnak eddigi pályafutásukkal kapcsolatban. Egy szempontot azonban mindenképpen szeretnék adni. Lévén, hogy a Bárdos Szimpózium fókuszában műfaji szempontból mindig a kórusirodalom állt, azt kérem, beszéljenek arról, hogy *tanulmányaik során kaptak-e kész-tetést kórusművek írására*; netán kötelező feladat volt zeneszerzői stúdiumaik során kórusművek, elsősorban természetesen a *cappella* művek komponálása.

Szőnyi tanárnőt kérem szépen, kezdje el.

Sz. E. Úgy gondolom, hogy mindenki számára ismert, hogy én általában minden ilyen beszélgetést a gimnáziumi tanulmányaimmal szoktam kezdeni, merthogy a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumba jártam, ahol Sztojanovits Adrienne volt az énektanárunk. Így nyolc évig az ő híres kórusának a tagja voltam. Az indíttatás, hogy kórusművekkel foglalkozzak, természetesen már középiskolás koromban megkezdődött. Kórusműveket komponálni akkor kezdtem, amikor saját kórusom lett ugyanabban az iskolában, még zeneakadémiai tanulmányaim idején. Tehát a kóruskomponálás ilyenformán egyszerre nőtt ki bennem a zeneszerzési ambícióval. Az is fontos volt, hogy a Zeneakadémián Bárdos Lajos tanítványa (is) voltam, s rajta keresztül szintén nagyon sok inspirációt kaptam a kórusművek írására. Emlékszem arra a nagyon jelentős pillanatra életemnek, amikor még zeneakadémiai növendék voltam és megírtam a *Canticum sponsae* című kórusművet bibliai szövegre, az Énekek énekéből, és zeneakadémiai évfolyamtársaimmal elénekeltük Bárdos Lajos lakásán. Ezen az előadáson Bartha Dénes is jelen volt, aki akkor nekem zenetörténetből tanárom volt az Akadémián. Ilyen módon aztán a kórusirodalom, a kórusra komponálás, egész pályámon nagyon közel állt hozzám.

I. M.: Köszönjük szépen. Bárdos tanár úr következik.

DARÓCI BÁRDOS TAMÁS: Azt hiszem, hogy nem lesz köztünk senki, aki felülmúlhatja azt az adottságot, hogy én úgy négy-öt éves korom óta énekelek. Apám a nyaralásokon, Balatonmárián, tábortűz mellett tanított nekünk népdalokat, esetleg könnyű kis kánonokat. Ahogy szaporodtunk, végül tizenegyen lettünk, akkor már kis családi kórusként tudtunk működni. A kóruséneklés tehát nagyon kicsi koromtól életem egy részét képezte. Tanulmányaim során, a Zeneakadémián azonban olyan feladatunk nem volt, hogy kórusművet kellett volna írni, de én mindig énekeltem. Énekeltem a Mátyás-templomban apám keze alatt húsz évig, énekeltem a Budapesti Kórusban Forrai Miklós keze alatt mintegy tíz évig. Egy időben volt kis saját kórusom: a Vasúti Pályafenntartó Technikum vegyeskarát volt szerencsém vezetni két-három évig. Nekik írtam azt az *Üszküdárá* című

darabot, amely talán a legelterjedtebb művem lett az összes közül. Úgyhogy sok kapcsolat volt mindig a kórusirodalommal.

Aztán zeneszerzőként – körülbelül 30 évre – lekötött a táncmozgalom, közelebbről a színpadi néptánc. Részen együtteseket dirigáltam, részen komponáltam. Ha összeraknánk a nekik – professzionista együtteseknek, amatőr együtteseknek – írott műveket, együttvéve tán 30 estét is betöltenének. Rengeteget dolgoztam nekik, s így viszonylag kevés másra tellett az energiámból. Jött aztán egy nagy szerencse: Dargay Attila engem kért meg két rajzfilmje, a *Lúdas Matyi* és a *Szaffi* zenéjének a megkomponálására. Nagy-nagy szerencséje volt életemnek. Aztán jött később más szerencsés feladat is: a székesfehérvári Prohászka Együttesnek a vezéralakja Kremnitzky Gábor megkért, hogy írjak darabot március 15-e megünneplésére, pontosabban március 16-áról készültek megemlékezni, mert Fehérváron 16-án tört ki a forradalom. Minden évben akarnak e napon ünnepséget rendezni, írjak erre a célra *Te Deumot*. A következő évben azt kérte, hogy 1100 éves ittlétünk alkalmára írjak egy *Missa Gratiae*-t – egy hálaadó misét –, ez is megtörtént. Aztán a *Magyar Requiemre* került sor. Magyar szövegekkel végigírt Requiem akkor még nem volt. Nagyon szerettem ezeket a munkákat, ez három komoly oratorikus mű volt. Közben a Magyar Állami Népi Együttes részére Ady-oratóriumot írhattam. Tánckar is szerepelt ebben a műben, a kórus és zenekar mellett. Tulajdonképpen így négy oratóriumot írtam az idők folyamán, és három és fél szentmisét. Három és felet – ugyanis egy alkalommal Zsongor Kálmán, a németországi Kastlban működő Magyar Gimnázium énektanára¹ itthon járva, azt kérte Szokolay Sándortól és tőlem, hogy írjunk egy misét (ketten együtt) a temesvári forradalom emlékére. Így írtuk meg a *Temesvári misét*: én a *Kyrie-Gloriát*, Sándor a *Sanctus-Benedictus-Agnust*. Így lett a műjegyzékemben egy fél mise. Majd Béres György tanár úr (a Gregorián Társaság alapító elnöke) kért, hogy valamelyik gregorián misét „négyyszólamúsítsam”, vagyis írjam át vegyeskarra. Ekkor született meg a *Missa Mixta* a *De Angelis* gregorián mise dallamaira. A legnagyobb dicséretet egy rokon fiatalembertől kaptam. Azt mondta: „Nem rontottad el a gregoriánt, nagyon gratulálok.” Ezt valóban dicséretnek vettem, mert a gregoriánt, ha valaki négyyszólamúsítja, vagy bármilyen kíséretet ír hozzá zeneszerzői füllel, szívvel, nagyon könnyű elvinni valami más műfajba. Hál’ Istennek, úgy látszik, sikerült meghagynom a gregorián szellemét.

Továbbá megírtam egy szlovákiai magyar falunak, Ipolybalognak a *Szent Korona misét*. A templomukon ugyanis a kereszt helyett be van építve egy magyar korona-utánzat. Volt idő, amikor a csehszlovák állam törvénybe adta, hogy azt onnan le kell szedni, le kell verni, mert „mit keres a magyar korona egy csehszlovákiai templomon”... Jött is egy brigád, akik majd leszedik. A falusiak elterjesztették, hogy természetesen le lehet szedni, csak élve nem fog senki kimenni a faluból, aki leszedi. Úgyhogy szépen hazamentek a munkások, és azóta is ott van a helyén a szent korona. Tehát ezért kértek tőlem *Szent Korona misét*, s azóta minden évben rendeznek egy olyasféle szlovákiai magyar

¹ Zsongor Kálmán (1933–1991) karnagy, Pécsen szerzett diplomát, pályája első szakaszában énektanár és karnagy Komlón, majd elhagyta az országot, és 1972-től megszakításokkal haláláig a Kastl bei Amberg-i emigráns Magyar Gimnázium tanáraként működött. (*A Szerk.*)

összejövotelt, mint ami Csíksomlyón van Erdélyben. Mindenhonnan zárandokolnak oda magyarok, és mindig elhangzik a *Szent Korona Mise*.

Amióta eljöttem az Állami Népi Együttestől – ezt finoman mondom, mert nem én akartam eljönni, de eljöttem, ugyanis akkor már az autentikus folklór mozgalom kezdte az összes bástyát elfoglalni. Ez ugyan nem tragédia, mert tényleg nagyon szépen adják vissza a folklórt a maga ízeivel és stílusával. Csak egy baj azért mégis van: ott nagyon sok jó mű született. Kodály *Kállai kettőse* a legfényesebb csillag, de írt oda Maros Rudolf, Szervánszky Endre, Gulyás László, Vujicsics Tihamér, Vavrincz Béla, és magam is igyekeztem. Úgyhogy nagyon sok jó mű most mintegy szemétdombra kerül. Kivéve a *Kállai kettőt*, amit néha hangfelvételtől bejátszott zenére eltáncolnak. Nos, amióta eljöttem onnan, mintegy 25 éve, azóta a kórusirodalom van munkásságom középpontjában, és azt hiszem, hogy most már maradok is ennél, ez a legfontosabb nekem, és mindig is vágytam rá. Néha-néha hangszeres műveket is írok közben, mert ha a kollégák megkérnek valamire, akkor megírom, de azért a legfontosabbnak a kórusirodalmat érzem.

I. M.: Köszönöm szépen a gazdag beszámolót. Menjünk életkor szerint tovább. Tóth Péter azok közé tartozik, akik 11 évvel ezelőtt is beszélgetőtársak voltak.

TÓTH PÉTER: Én Kocsár Miklóshoz jártam a Zeneművészeti Szakközépiskolába. A negyedik évben többek között vokális mű komponálása volt a feladat. Tanár úr azt mondta, hogy lehet dalt, dalciklust vagy kórusművet írni. Én nagyon nem szerettem azokat a dalokat, amiket akkoriban – ez ugye a '80-as évek első felében volt – sokan írtak, és arra gondoltam, hogy akkor inkább mégiscsak kórusra írok: ha már a két rossz közül kell választani, akkor legyen a kórus. Javasolta, nézzek valami Weöres Sándor szöveget. Megtaláltam a *Rongyszőnyeget*, amit gondolom sok száz más magyar zeneszerző is, és beleszerettem a kórus-írásba. Elég jól sikerült ez a darab, ezzel felvételiztem a Zeneakadémiára, aztán – a Zeneakadémia után két évvel – ezzel nyertem is egy díjat Kecskeméten a Kodály Zoltán és Katona József emlékére rendezett Zeneszerző Versenyen. Talán ennek hatására kértek fel több fiatal zeneszerzővel együtt engem is, hogy a debreceni Bartók Kórusversenyre komponáljunk új művet. Így kerültem Debrecenhez közel, meg a Tamási László-féle Kölcsy Kórushoz, akiknek aztán – most már nem is merem kimondani – több tucatnyi művet írtam.

I. M.: Ezek szerint házi szerző vagy.

T. P.: Igen, házi szerző lettem. Ez nekik lehet, hogy kellemetlen, de nekem nagy dicsőség mindenesetre. Tulajdonképpen annyira beleszerettem a kóruszenélésbe, hogy időnként előfordul: kórusművet csak a saját szórakozásomra is írok. Egyéb művet az ember akkor ír, hogyha konkrét megrendelése van.

I. M.: Következzék a legfiatalabb kolléga, akiről hadd mondjak annyit előljáróban, hogy a nevével először a Kodály alkotói ösztöndíj pályázói között találkoztam. Történetesen éppen kórusműveket, vagy kórusműveket is nyújtott be a pályázatra. De a többit inkább mondd el Te, légy szíves.

HORVÁTH MÁRTON LEVENTE: Zeneszerzés tanulmányaimat a budapesti Bartók konziban kezdtem Fekete Győr István tanár úrnál, és a Zeneakadémián Vajda János volt a tanárom. Amit fontosnak tartok megemlíteni az az, hogy én a zeneszerzés mellett orgonálok is,

és orgonaművész diplomát is szereztem a Zeneakadémián. Ez a kettősség, hogy egy nagyon templomi hangszeren játszom, tulajdonképpen a zeneszerzési érdeklődési körömbe a liturgiát is bevonta. E kettő összeadódásából következik, hogy állandóan foglalkoztat kifejezetten használati célú vokális kompozíciók írása. Tényleg nagyon fontosnak tartom, hogy olyan műveket próbáljak írni, amik aztán nem egyszer használatosak, hanem kifejezetten szolgálati zenék. Egyébként érdekes, hogy a konziba kórusművel vettek föl, bár Kocsár tanár úr, aki ott ült a bizottságban, azt kérdezte a darabot nézve: „biztos, hogy ezt el lehet énekelni?” Tizenhárom éves korom „rutinja” nem tette lehetővé, hogy tényleg jól énekelhető legyen ez a nőikari *Ave Maria*. Az érdeklődés azonban folyton megvolt. Negyven valahány darabom van, amit most számon tartok. Ennek jó fele kamaramű, a következő csoport, amiből a legtöbb kompozíció született, a vokális művek, általában kórusok – motették. Ezeken kívül, hogy én is ezt a kifejezést használjam: van két és fél misém, két teljes és egy töredékes. És természetesen orgonaművek, meg egy-két nagyobb apparátusra írt darab is. Az eddigi kórustermésemnek a csúcsa talán a *Missa omni tempore* névvel jelzett vegyeskari misém, ami egyébként az akadémiai évek alatt keletkezett. Nagy öröm számomra, hogy idén még egyszer jöhetnek Debrecenbe, mert júliusban a Bartók Béla Nemzetközi Kórusversenyen el fog hangzani az a darab, amelynek komponálására a verseny szervezői kértek föl.

Sz. E.: Szeretnék még visszatérni a zeneakadémiai kompozíciós feladatokra. A kollégák megnyilatkozásait hallgatva jutott eszembe, hogy egy tapasztalatomat megosztom a hallgatósággal. Az én időmben a Zeneakadémián a zeneszerzés tanulmányánál a vokális komponálás nagyon fontos volt. De ezt nem zeneszerzés tanárom, Viski János, aki Kodály-növendék volt, kezdeményezte, hanem az én érdeklődésem vitt oda, hogy külön meghallgattam Harmat Artúrnak az ellenponttan-óráit, amelyek Palestrináról szóltak. Ezek az órák tulajdonképpen nem zeneszerzéssel kapcsolatos tevékenységek voltak, inkább elemzések, mégis fölvetette a végén Harmat Artúr, hogy az igazi az lenne, ha valaki megírna egy „Palestrina-misét”. Vagyis az összes misetételt Palestrina stílusában. Nem kötelező, hanem szorgalmi feladatként én meg is csináltam. Úgy érzem, hogy rengeteget tanultam azzal, hogy magamat rászorítottam arra, hogy a Palestrina-stílust úgy elsajátítsam, hogy a saját variációmban, saját hangvételemben tudjam alkalmazni. Azért akartam ezt elmondani, mert úgy vélem ez ma már teljesen a múltba vészett: ma az nem feladat, hogy tanulmányképpen Palestrina-stílusban írjon valaki valamit. A zenetörténetből tudjuk, hogy nagy zeneszerzők másolták elődeik műveit, hogy abból tanuljanak. Mára nagyon átalakult a tanításnak és a tanulásnak a formája. A régi példa mégis érdekes lehet ma is.

H. M. L.: Örülök, hogy felvetette Erzsébet néni ezt az ellenpont-tanulmányos kérdést. Ellent is kell mondanom: hál’ Istennek a Palestrina-stílus a mai zeneszerzés-oktatásnak is része. Sőt sokkal inkább, mert nekünk nem fakultatív feladat volt. Ha nem is volt akkora kedvünk a munkához, mint Szőnyi tanárnőnek annak idején, de a misetétel-írás nagyon szorgalmazott feladat volt. Így talán nem kell félni, hogy ez a hagyomány kihal. Ma is kell Palestrina-ellenpontot írni, négy szólamban, és misetételeket. Ez a zeneszerzés-oktatást illetően jó hír.

Sz. E.: Hadd térjek vissza még egyszer Palestrinára. Mégpedig azért, mert fontos tudni, hogy az 1920-as, ’30-as években került a kórusmuzsika egészen előtérbe Magyar-

országon, a magyar zeneszerzésben még Kodály révén. Akkoriban jelent meg a dán zene-tudósnak Knud Jeppesennek a könyve Palestrina stílusáról, amely Kodálynál kézben volt dán nyelven. A tanítványait ösztönözte, hogy tanuljanak meg dánul, mert nincs meg fordításban az a könyv. Aztán persze megjelent német nyelven is. A lényeg tehát: az egész Palestrina-stílusnak a magyar kórusokba való behatolása, ennek a könyvnek, és elsősorban annak köszönhető, hogy Kodály Zoltán szorgalmazta a Palestrina-stílus megismerését.

I. M.: Köszönöm szépen a bemutatkozásokat. Egy közös vonást figyeltem meg a beszámolókbán: úgy látom, többé-kevésbé használati céllal komponálnak a szerzők. Tehát nemcsak, hogy úgy mondjam, a belső kényszer hajtja őket, hanem valami külső ok is.

Az „árukapcsolás” kérdése felé szeretném továbbvinni a beszélgetést. Ennek egyik lehetőségéről beszélt Bárdos Tamás, amikor arra utalt, hogy munkájának nagyon nagy része kötődött a Népi Együttes színpadi produkcióihoz. Manapság nagyon gyakran látjuk azt külföldi együtteseknél, és most már egyre többször hazaiaknál is, hogy valami látványelemmel próbálják a kórusprodukciókat gazdagítani; vagy legalábbis úgy gondolják, hogy ez gazdagítja. Tudjuk jól, hogy Szőnyi tanárnő korai kompozíciói között van egy bájos sorozat, a *21 énekes játék*, amely voltaképpen ezt az „összművészeti” jelleget viseli magán.

Erre vonatkozik tehát a következő, mindenkire szóló kérdéscsoport: Hogyan látják ma a kórusok létének, működésének műfaji kérdéseit a nemzetközileg megmutakozó tendenciák fényében? Elegendőnek érzik-e, ha „csak úgy” odaáll egy kórus, és előadja az adott kórusművet? Van-e esetleg olyan tervük, hogy eleve úgy komponáljanak kórusra, hogy ahhoz valamilyen akciót, valamilyen látványelemet hozzágondolnak, s a partitúrába beírt instrukcióval meg is határozzák.

A kérdés elvi részét nem feltétlenül a saját kompozícióikkal összefüggésben kérdezem. Tapasztalatok alapján lehet szó saját műről vagy más szerzőéről, kortárséről vagy régi szerzőéről is. Kérem, kezdje a választ, akinek máris van e kérdésről gondolata.

Sz. E.: Ami a színpadon való mozgást illeti, a magam részéről én teljesen szeparáltan, csak operában, esetleg oratóriumban tudom elképzelni. Hogy egy kórusművet úgy írjak meg, hogy elhangzása alatt bizonyos akciót kelljen teljesíteni? Nem gondolom most. Ennek lehetőségét az előbb említett *21 énekes játékban* a gyerekek számára, a gyerekjátékok szintjén megpróbáltam kialakítani annak idején. Ott helye van.

H. M. L.: Csatlakozom Erzsi nénihez, hogy az oratórium ennek a műfaj-kapcsolódásnak egyik remek lehetősége. Kórusműben azonban, ha divatos is, a mindenféle médiumokkal való keveredést én is nagyon nehezen tudom elképzelni.

Eszembe jutott egy élmény. Párkai tanár úr vezényelte a Zeneakadémia vegyeskarának egy nagyszerű venezuelai zeneszerző *Stabat Materét*. Maga a zene csodálatos volt, de az volt az instrukció, hogy közben mi így-úgy billegjünk, merthogy az – amint Párkai tanár úr hosszasan ecsetelte nekünk – a drámaiságot fogja növelni. Ezzel szemben komikussá tette az eseményt. Ez a 80 tagú együttes nem tudta komolyan megcsinálni, és nagyon rosszul sült el végeredményben egy csodálatos darabnak az előadása. Érdekes, hogy a latin embernek, nem csak Venezuelában, mennyire a mozgás az alapélménye; valahogy nem elég neki, hogy csak énekel, hanem valami mozgást, majdnem táncot még hozzá kell tenni, még a misében is. Ez tőlünk például teljesen idegen volt.

I. M.: Nagyon jó példa, és azt hiszem, hogy ez részben a kultúrák különbözőségét mutatja. Talán ez az egész divat együtt jár azzal is, hogy olyan területekről kerültek a zenei életnek a fő folyamába énekkarok, ahol ez élő hagyomány. Fülöp-szigeteki kórus például, amelyek itt is nyert versenyeket. Más kulturális háttérrel rendelkeznek: a mozgás, ami nekik természetes, akár rituális eredettel, akár más módon, nekünk lehet, hogy egy kicsit komikus. Általánosságban elmondhatjuk: ma a vizualitás, a látvány-élmény nagyon fontos az embereknek.

Mielőtt tovább adnám a szót, hadd említsem meg, hogy Kodály egy 1960-as évek elején adott interjúban megjegyezte, hogy korunk a tánc kora, már a IX. szimfóniát is megtáncolják. Ezt tudhatta saját műve kapcsán is, csak szerényen elhallgatta: ha jól tudom '61-ben, egy akkoriban alakult New York-i táncegyüttes az '56-os forradalom emlékére Kodály *Missa brevis*ére csinált tánckompozíciót. Fontos lehetett nekik e darab, mert amikor 40 éves volt az együttes, felújították a produkciót. Sajnos nem láttam, csak egy képet egy régi folyóiratban. Úgy látszik tehát, hogy itt mégiscsak valami szélesebb kulturális mozgás mutatkozik meg, ami nekünk ugyanakkor furcsa, vagy akár komikus is lehet.

D. B. T.: A mozgás-témához. Úgy jártam, hogy az *Üszküdará* című művet több helyütt megscenírozták, megjátszották. Két olyan feldolgozást láttam, amely nagyon tetszett, mert ragyogó humorral csinálták, és a siker csak növelte a megjátszás. De láttam olyat is, amely levett a sikerből, mert nem volt elég szellemes: egy másik művet, amit szintén *nem* mozgáshoz írtam *Fogócska* címmel. Egy cica és egy egér kergetőzéséről szól a zene, és Lukin László nagyon jó szöveget írt hozzá. Ezt szintén láttam szcenírozva. Sajnos nem sikerült elég jól, a játék elfedte a zenét. Lehet ezt nagyon ügyetlenül csinálni, és lehet nagyon jól is. Néhány éve láttam itt, Debrecenben a nemzetközi fesztivál-nyertesek versengését, és majdnem mindenki mozgott a zenéhez szellemesen, ügyesen, és csak azok nyertek helyezést, akik mozogtak. Úgyhogy lehetséges, hogy egy ilyen „összművészeti” irányba megy el a kóruséneklés. Mégis az az érzésem, hogyha kóruskoncertet rendeznek akárhol Magyarországon, akkor azért nagyon ritka, hogy mozgás is társul hozzá; valahogy a meghittsége a kórus-műfajnak, belső értékeinek a felvillantása teljesebb, hogyha nem nyúlunk más eszközökhöz, mint hogy nagyon jól, nagyon szépen éneklük el a kórusműveket. Persze nagyon könnyen lehet, ha egy fesztivál számára írnék kórusművet, akkor már számítanék rá, hogy erre mozogni kell, mert különben semmi szerepe nem lesz a díjazásban. Úgyhogy talán így kicsit kettéválik a dolog, hogy a nemzetközi szinten már a mozgás szinte kötelező. Lehet, hogy még más is fog hozzá járulni: esetleg filmet vetítenek, amíg a kórus ott mozog. Szóval mindenféle lehetséges: az összművészeti irányba való elmozdulás könnyen lehet, hogy tovább fog menni. De én azt hiszem, mindig lesz meghitt és gyönyörűséges kóruskoncert, ahol nem nyúlunk más eszközökhöz, hanem egyszerűen elénekelik a kórusműveket.

I. M.: Lépjünk tovább új témára. A közelmúltban a MŰPA lapjában volt egy interjú Tóth Péterrel *Petrarca*-versekre írott zenekari dalciklusának bemutatója alkalmából. (*Canzonieri*. Előadók: Francesca Provvisionato, Savaria Szimfonikus Zenekar, Marczi-bányi téri Kodály Iskola Leánykara – karigazgató: Uhreczky Eszter, vezényelt Kocsár Balázs.) Tóth Péter azt mondta az interjúban, az a problémája, hogy nincs elég jó szöveg.

Legyen ez a következő témánk: *hogyan látják a zeneszerző oldaláról a szövegek kérdését*. Most tekintsünk el attól, hogy esetleg jogdíj és egyéb problémák is adódhatnak. Most meghirdették megint a Kodály Zoltán Zeneszerzői Versenyt. Gyermekkari, és vegyeskari kategóriában lehet pályázni. A pályaművekhez, ha kortárs költő szövegét használja fel valaki, akkor írásbeli nyilatkozatot kell mellékelni a beadott pályázati műhöz arról, hogy a jogtulajdonos – a költő vagy jogutódja – hozzájárul a megzenésítéshez. Szőnyi tanárnő biztosan tudna erről történeteket mesélni, de talán mások is.

T. P.: Én is tudok rossz történeteket, már úgy értem, hogy kellemetlen történeteket, de most tényleg eltekintek a jogi résztől.

A szövegválasztásnak az a legnagyobb problematikája, hogy megfelelően jó, de nem túl jó verset találunk. Ha nagyon jó a vers, akkor nem érdemes megzenésíteni, ha rossz a vers, akkor meg azért nem érdemes, mert abból nem lesz igazán jó kórusmű. Tehát olyan műveket kell találni, amelyek – túl azon, hogy megfelelnek ennek a két kritériumnak –, még izgatják is a szerző fantáziáját valamilyen módon, és találkozzon a szöveg tartalma azzal a gondolatisággal, ami az ember fejében éppen abban a pillanatban van, amikor zeneművet akar írni. Van egy másik vonulata is a kérdésnek. Azt gondolom, hogy azért írnak, írunk sokan latin nyelvű műveket is, mert a latin nyelvnek a távolságtartása bizonyos szempontból segítség lehet egy szerzőnek, amikor csak a zenei gondolatait akarja kifejezni, és nem feltétlen a szöveg mondanivalóját erősíteni. Ez ügyben már elég sok zeneszerzővel beszélgettem, akik ezt a nézetet vallják. Megerősítették: ők is félnek attól, hogy egy erős érzelmi töltöttségű magyar szöveg, az ő zenéjükkel már-már esetleg a giccs határát súrolja. Így aztán a túlságosan érzelemdús szöveg helyett inkább a latin szöveget választják. Itt jobban megvan a szabadsága annak például, hogy bármilyen melizmát írhatnak. A latin nyelvnek van még egy „nagy előnye”, hogy szabadabban lehet polifon zenét írni rá, hiszen a szövegértés nem elsőrangú kérdés ebben az esetben. A magyar nyelvnel legalábbis számomra mindig fontos, hogy értsük, hogy mit énekelnek a színpadon, [és] azért ez bizonyos polifóniákat mégiscsak gátol. De lehet, hogy csak én nem vagyok elég ügyes...

Sz. E.: A latin szövegnek a választása – amellet, amit Tóth Péter elmondott – azért is előnyös, mert külföldön könnyebben elterjedhet a kórusmű. A latin szövegű darabokat minden további fordítási nehézség nélkül jól át tudják venni, vagy ha fordítani akarják, akkor van egy sémájuk arra, hogy azokat a zsoltár- vagy miseszövegeket azon a nyelven hogyan fordítják le, akár csak a műsorfüzetben való közreadás céljából. Tehát a magyar szerzőnek nincs gondja azzal, hogy le kell fordítani a szöveget. Míg viszont ha akár egy Petőfi, akár egy Arany versre gondolok, annak a megzenésítése elsősorban hazai kórusoknak szól, mert a mondanivalója is valószínűleg olyan, hogy kevésbé megy át egy fordításban a külföldi kórus felé.

D. B. T.: Annyit fűzhetek hozzá, hogy általában az a szokás, hogy a szerző talál valami verset, és megzenésíti. Az én életemben azonban elég gyakran történt, hogy én írtam valami zenét, dallamot legalább, és odaadtam egy költőnek, hogy írjon rá szöveget. Megmondtam, hogy körülbelül milyen történetű, milyen stílusú, vagy milyen mondanivalójú szöveg lenne jó. Lukin László is írt egy-két ilyen nekem utólag, és most nagyon szerencsés vagyok, mert van egy fiatal vőm, Lackfi János, aki nagyszerű költő, műfor-

ditó, és ha neki bármit adok, bármilyen dallamot, és bármilyen jellegű szöveget kérek, nagyszerűen megírja gyorsan és jól. Úgyhogy az utóbbi időben jó néhány kórusművem így született. De hát ez egy szerencsés dolog.

Viszont pórul jártam azzal, hogy Szedő Dénes néhai ferences páternek három versét összerakván megzenésítettem a szegedi Bárdos Lajos Kórusnak. Be akartam jegyeztetni az Artisjusnál. Beadtam, de kaptam egy „házi feladatot”: derítsem ki, ki a jogutód. Szedő Dénesnek, mint ferences atyának ugye utódja nincs, de ki a jogutódja? Ezt nem tudják az Artisjusnál. Szedő Dénes-szövegekre írott művek jogdíjai torlódnak ott, és nem tudják kifizetni. Most tehát a művet is csak akkor tudják nekem beszámítani jogdíj szempontjából, ha én kinyomozom, hogy ki a jogutódja Szedő Dénesnek. Fordulhatok a Ferences Rendhez, bár nem tudom, hogy ott ki a legfőbb ember, ki tud ebben választ adni. Fordulhatok a Magyar Államhoz, mert a Magyar Állam is lehet jogutód, azt mondják, hogy jogutód nélkül nincs senki. A zeneszerző vagy költő halála után 70 évig jogdíj jár a jogutódoknak. Úgyhogy el kell kezdenem a nyomozást, elsősorban a Ferences Rendnél, és fogalmam sincs, hogy ki tudom-e nyomozni, hogy Szedő Dénes jogdíja kinek jár. És Szedő Dénes nevében ki fog nekem nyilatkozatot aláírni, hogy megzenésíthetem a már átadott művet, amit hamarosan bemutatnak Szegeden. Szóval egy abszurd helyzet alakul ki.

Kemény házi feladatnak tekintettem különben.

Sz. E.: Ehhez a házi feladathoz szeretnék segítséget nyújtani. Több Sík Sándor-verset megzenésítettem dálnak és kórusnak is, így tudom, hogy az ő esetében a Piarista Rend örökölte a jogot.

D. B. T.: Akkor valószínű, hogy Szedő Dénes esetében a Ferences Rend a jogörökös, ott lehet az én problémámra a megoldás.

H. M. L.: Nagyon irigylem Daróci Bárdos tanár urat ezért a szerencséért, hogy neki a készre komponált zenét szövegezik meg otthon! Egyébként mindenben csatlakozom az előttem szólókhoz.

Egyrészt, gyakran úgy vagyok, hogy nekem is van távolságtartásom a magyar nyelvvel szemben. Szükségtelen megismételni, amiket Tóth Péter felsorolt. Másrészt nagyon gyakran úgy érzem, hogy szinte célravezetőbb nekem a prózában keresgélnem magyar nyelvű szöveget, hiszen a versek annyira diktálják, hogy mit szeretnének maguk mellé kíséretnek – azok már félig zenék. Ott a megoldás fele készen áll, amit nekem el kell fogadnom, ha azt a verset választom, és ez gyakran nagyon nehéz feladatot ad. Úgyhogy egy absztraktabb vers a zenei gondolkodáshoz nagyobb segítséget nyújt; ha pedig próza, akkor is igyekszem, hogy egészen absztrakt szöveget válasszak. Ha ilyenre rátalálok, az még külön szerencse. Sokat gondolkodtam a nekem legjobb megoldáson. Lehet például, hogy a korai Kassáknál kell keresgélni, hogy lehetőleg ne jelentsen „semmit”, s hogy az ember a zenéjével lehessen elfoglalva.

T. P.: A Kassák-jogdíjakat sem könnyű megszerezni...

I. M.: Stilisztikai kérdés felé szeretném irányítani a beszélgetést. Nyilván minden szerző úgy ír, ahogy jónak látja, ahogy a zene benne megszületik. Lehet azonban, hogy ha egy meghatározott célra kell komponálnia, akkor kaméleonnak kell lenni, alkalmazkodnia kell a feladat-környezethez, vagy másnak a bőrébe bújni, szerepet játszani; vagyis a feladathoz bizonyos fokú stilizálási készség szükségeltetik a zeneszerző részéről.

A konkrét kérdésem az, hogy a mai zeneszerzők hogyan tudnak a magyar kórus-hagyományhoz kapcsolódni. Azt hiszem, hogy jelenlévő zeneszerzők közül van, aki iskolázottságánál, korai tapasztalatainál fogva, vagy éppen családi hagyománynál fogva erősebben kötődik hagyományos műfajokhoz, a népdalfeldolgozásoktól kezdve a különböző használati zenéig. Ezekben belül azonban nagyon sokféle stílust, nagyon sokféle megoldást lehet találni. A magyar kórusirodalom is átment egy bizonyos avantgárdnak nevezhető korszakon, az 1960-as évektől a '80-as évekig. Miben érzik beszélgetőtársaim *a magyar kórusirodalom stíluskérdéseit* általában, és hogyan a maguk személyes törekvéseire vonatkoztatva? Tudják-e folytatni egyik vagy másik irányzatot, vagy éppen átalakítani a maguk stílusát? Talán túl nyitott a kérdéscsoport, vagy túl szerteágazó, mégis kérem szépen a vélemények kifejtését.

Sz. E.: Azt hiszem, világos a kérdés. Egyszerű a magyarázat, ha abból a szempontból közelítem meg a problémát, hogy alapvetően kétféle kórustípust kell figyelembe venni. Az egyik, hogy vannak jó amatőr kórusok, és vannak hivatásos együttesek. Tehát, ha kapok egy felkérést, hogy a Rádiókórusnak írjak, amint volt rá példa annak idején, akkor teljesen más hangvételben és más technikai eszközöket figyelembe véve tudok megírni egy művet, mintha arra kapok felkérést, hogy amatőr kórusoknak komponáljak. Mondok egy konkrét példát: a Monteverdi kórusok nemzetközi találkozója lesz, a különböző országokból érkező résztvevők együtt akarnak valami új művet énekelni. Tudom, hogy ezek nyilván jó minőségű, de mégiscsak amatőr kórusok. Tehát akkor nem olyan hangvételű darabot írok, mint amilyent a Debreceni Nemzetközi Bartók Kórusverseny felkérésére írtam, amit a hivatásos Debreceni Kodály Kórus mutatott be a megnyitó hangversenyen. Hozzáteszem, bár egy kicsit keményen hangzik: azóta se énekelték ezt a művet, mert nehéz ahhoz, hogy amatőr kórusok is elő tudják adni. Egy zeneszerzőnek azért kell, hogy annyi önkritikája legyen: tudja, hogyha egy ilyen kórusnak ír valamit, akkor az esetleg a bemutatón – ahogy Maros Rudolf kollégám mondta – „kétszer hangzik el: először és utoljára”. Ebben az esetben tehát vállalni kell azt az ódiomot, hogy „jó, kifejeztem magam, úgy ahogy akartam, maximális szinten, elő is adták maximális szinten”, de annyi volt – többet nem adják elő. Ha azonban olyan művet írok, amelyet egy jó amatőr kórus (nem gyenge, hanem jó! amatőr kórus) elő tud adni, akkor számíthatok arra, hogy Magyarországon, hála Istennek, még van annyi amatőr kórus, amelyek mind műsorra tudják tűzni azt a kortárs művet. Vagyis, ha a szerző úgy írta meg művét, hogy az elég igényes legyen, de ne legyen túl nehéz. Tehát legyen rajta dolgoznivaló, de jusson öröme is idő, amikor az előadásra kerül a sor.

D. B. T.: Az én kezemet részben megköti az, hogy rengeteget énekeltem kórusban, és tudom, hogy egész más érzés olyan szólamot énekelni, ami kellemesen, dallamosan van megírva, és nincsenek benne őrzítően nehéz ugrálások. Úgyhogy egy picikét ez le-horgonyoz engem egy ilyen szelídebb stílus mellé. A Népi Együttesnél eltöltött mintegy 30 évem meg megtölt azzal, hogy tudom, hogy a közönségnek mi tetszik, és hogy nem olcsón, de mégis úgy lehet kihasználni ezt a tetszést, ezt az igényt, a siker lehetőségét, hogy minősége legyen azért a darabnak, de ne menjen el messzire a közízléstől. Szóval egy picikét én le vagyok horgonyozva ott, hogy nem lépek ki az avantgárd irányba, de elhatároztam már, hogy egyszer dühből írok egy avantgárd darabot. Nagyon nekigyürkő-

zők majd, és azt úgy fogom megírni, hogy először csak álmodozom, és papíron rajzolok irányokat, meg dinamikát esetleg, és aztán a papírról megkomponálom. Szóval azért meg akarom próbálni valamikor, hogy mit is tudok avantgárd vonalon produkálni, de ez még eddig nem történt meg. Ha pechem van, nem is fog megtörténni...

T. P.: Én úgy látom, hogy az elmúlt, mondjuk 25 évben, a magyar kóruszenének a fő iránya azért nagyon egységes, még akkor is, hogyha van benne a népdalfeldolgozástól [kezdve], mondjuk „modernebb hangzásvilágú” kórusműig sok minden. De az a gondolkodás, ami nagyjából a Kodály–Bárdos világból jön, tehát a terc alapú gondolkodás, az énekelhetőség felé való elkötelezettség, nagyon erős ezekben a művekben. Az, hogy ki mennyire feszegeti a határait a harmóniavilágnak, a speciális effektusoknak, az mindenkinek persze a saját habitusától, vagy az életkorától, pillanatnyi gondolkodásától függ. Én azonban érzek egyfajta egységességet is ezekben a művekben, például az éneklés iránti tiszteletet, a valóban énekszerűség iránti vágyat. Vegyük azokat a műveket, amelyeket az elmúlt napokban hallottunk. De még a kórusversenyen is: hogyha bármilyen magyar művet meghallgatunk, akkor tulajdonképpen nyugodtan mondhatjuk azt, hogy ez egyfajta nagy tömbnek a szelete, amibe kevésbé tudnak ezek a Daróci Bárdos tanár úr által említett, valószínűleg soha, hál’ Istennek soha meg nem írt avantgárd művek, az általuk képviselt világ becsatlakozni. Úgyhogy én optimista vagyok ezen a téren.

H. M. L.: Igen, így van. Annyit azonban hozzá kell tennem, hogy viszont nem szabad egyenruhában járnunk! Én is úgy érzem, hogy a magyar kóruszene nagyon egységes, és nagyon lehet rajta hallani azt a rendkívül erős tradíciót, amit a Kodály–Bárdos vonaltól örököltünk. Én mégis azt hiszem – legalábbis az én korosztályomban mindenképpen azt érzem az egyik legfontosabb feladatnak –, hogy mindent gondoljunk újra. Tehát egy zeneszerzőnek a maga korában mindig az a feladata, hogy a saját korának a zenéjét hozzátegye az elődökéhez. Úgy kell csatlakozni, hogy a tradíció az világos, és nem is kell elfordulnunk tőle, de végig kell gondolni azt, hogy mi az, amiben mi még tudunk mást csinálni, mint ők. Ez az egyik fontos szempont.

Egyetértően csatlakozom ahhoz a ponthoz is, hogy az „éneklés tisztelete”. Ez az egyik legfontosabb itt elhangzott mondat, szerintem. Egyszerűen fogalmazva: az egyik része az, hogy attól, hogy valami énekelhető, nem feltétlenül kell, hogy blattolható legyen. A másik, amiről magam is gondolkodom nagyon sokat, hogy a diatóniának meddig tartanak a lehetőségei. Tehát az a tény, hogy egy szólam önmagában rendkívül jól énekelhető, lehet, hogy a másik szólam ugyanolyan jól énekelhető, és hogyha mondjuk, ezek nem zavarják meg nagyon egymást, akkor elképesztő új hangzásokra is lehet szert tenni. Én mindig ámuldozom azon, hogy mikor jutunk el oda, hogy olyan bámulatos hangzásokat érzünk el, mint Európa első zeneszerzői. Például Magnus Perotinusra gondolok. Ha van modernség a kóruszenében, azt az 1200-as években már produkálták. Nagy rajongója vagyok a gótika zenéjének. Ismételni fogom magamat: a magam és korosztályom számára azt tartom fő feladatnak, hogy az énekelhetőség szem előtt tartásával lehetőleg próbáljunk meg újat mondani, mert nem ismétlésre van szükség.

I. M.: Talán nem is annyira a kóruszenével kapcsolatban, hanem a szólóénekekre írott művekre vonatkozóan sokszor kapták meg a zeneszerzők azt a kritikát, hogy túlságosan hangszereszerű, amit írnak. Ha például meghallgatunk egy Vivaldi áriát, meg egy Vivaldi

hegedűversenyt, akkor ugyanazt halljuk énekhangra írva, mint a hegedűre írt kompozícióban. Szinte ugyanazokat a díszítő figurákat, ugyanazokat a skálákat és szekvenciákat és ugrásokat kell produkálnia az előadónak. Úgy látszik, hogy ennek a konfliktusnak, hogy mi vokális, és mi hangszeres, valahogy megvan a több évszázados „hagyománya”, gyökere, csak mindig különböző stílusokba transzformálódva jelenik meg. A kórusoknak nyilván ilyen szempontból egy kicsit korlátozottabb a mozgástere, hiszen még a legkiválóbb kórusnak a hangterjedelme sem éri el azért azt, amit egy vonósnégyes, vagy egy fúvósötös tud produkálni, nem is beszélve egy komplett nagyzenekarról. De térjünk vissza e kis közjáték után az énekkarokhoz.

Beszélgetésünk végén egy, már a 11 évvel ezelőtti beszélgetésen is felvetett kérdést, lehetséges problémát vetek fel: *Mi a viszonya a kórusmozgalomnak, a kóruskompozícióknak a hivatalos zenei élethez?* Nem érzik-e úgy, különösen azok a szerzők, akik sokat, vagy főleg kórusra komponálnak, hogy az úgynevezett hivatalos zenei életből egy kicsit kirekesztődnek, hiszen más az előadói médiumuk, más a keretük. Megnéz az ember valami régi-régi XIX. századi műsort, akkor azokon a koncertműsorokon bizony néha előfordul, hogy a dalárda is közreműködött valamivel, aztán operaáriát is előadtak, meg zenekaros mű is volt, tehát a legvegyesebb műsorok szólaltak meg. Ma még egy olyan rendezvényen is, mint a Mini-Fesztivál, Tavaszi Fesztivál, vagy Őszi Fesztivál azt látja az ember, hogy ha van kórusprodukció, akkor az elkülönül. Természetes, hogy más az előadógárdája, de a közönsége is más. Vajon a kórusművek szerzők a saját oldalukról nem érzik azt, hogy műfajukkal-műveikkel kirekesztődnek ebből a nagybetűs Zenei Életből? Én ennek jelét látom abban is, hogy a kevés számú zenei szaklapban alig-alig írnak kórusművekről, kóruskoncertekről. Kamarakoncertről, ötöd rangú külföldi énekes, vagy hangszeres szólista koncertjéről jelenik meg kritika. Annak, ha a legkiválóbb amatőr kórusok adnak hangversenyt, legkiválóbb kórusművek műveiből, semmi visszhangja. Hogy viszonyulnak ehhez a kedves szerzők? Sértve érzik magukat, vagy elviselik ezt a helyzetet?

Sz. E.: Én most azt csinálom, mint a bridszjátékos, hogy azt mondom, hogy passz. Nekem nincsenek ilyen észrevételeim, én azzal vagyok megelégedve, ami van, úgyhogy hol kamarazenével vagyok jelen, hol meg... ezt már nehéz folytatni: zenekari művek nem, opera nem... az már más dolog. A kritika az meg pláne más dolog! Azt hiszem, abba most nem érdemes belemenni, hogy egyáltalán a zenekritika nagyon rossz helyen van pillanatnyilag nálunk. Napilapokban? Mondhatnám: semmi. Azelőtt pedig rendszeresen jelentek meg zenekritikák, és most ez teljesen elmúlt. A szaklapokat elsősorban a szakemberek számára készítik, és kevés olyan lap van, például a *ZeneSzó*, amely a kórustársadalom széles tömegeinek szól. Említhetem még *A Magyar Kodály Társaság Híreit*, vagy a Liszt Társaságnak az értesítőit, de ezek is egy szűkebb körhöz szólnak. Ami volt azelőtt, visszatérve egész Tóth Aladárig, meg Szabolcsi Bencéig, vagy később Pernye Andrásig és Kroó Györgyig – mindig voltak zenekritikák a napilapokban, manapság ez egyáltalán nincs, és ez elég nagy baj, mégis úgy gondolom, ebbe nem érdemes most belemenni. Ami a műfaji elkülönülést illeti, a magam részéről nem érzek ebben semmiféle olyan megkülönböztetést, amit érdemes lenne megjegyezni.

T. P.: Nem tudom, csak engem ért-e olyan élmény, amiben néhány évvel ezelőtt volt részem. Egy prominens zenész szájából hangzott el az a mondat, hogy ami Kodály óta

a magyar kóruszenében történt, az vagy nem érdekes, vagy szégyenteljes. Tehát tényleg van a zenei életnek egy olyan „vonulata”, ahol mélyen megvetik ezt a műfajt, amit mi üzünk. Ezt tudomásul kell venni, le kell nyelni, és nem kell vele foglalkozni, én is azt mondom. Valóban, a kóruszene besorolása elég speciális dolog, már csak pénzügyi szempontból is. Nem tudom, tudják-e, hogy a kóruszene az úgynevezett „bejelentésre nem kötelezett” kategóriába tartozik, tehát mondjuk, Daróci Bárdos tanár úrnak évente 200 művét éneklik, erről nagyjából senki nem tud, már olyan helyen, ahol a pénzt osztják. Ezzel szemben, hogyha Gipsz Jakabnak elhangzik egy műve a MŰPA-ban, akkor azzal komoly pénzeket lehetne keresni – de ez egy másik dolog. Én is azt gondolom, hogy nem kell nekünk ezzel foglalkozni, írni kell a hangokat, és ha szerencsénk van, akkor jelen tudunk lenni egyszerre a kóruszene világában és mondjuk a hangszeres zene világában is, én legalábbis próbálok valamifajta egyensúlyt teremteni ebben.

H. M. L.: Tulajdonképpen az elkülönülésnek van hátránya és előnye is. Egyrészt sajnálatosan igaz, másrészt rengeteg előnnyel jár, hiszen egy kórusban mindig sokan vannak. Míg az ember egy rendkívül jó triót írt, akkor azt 3 ember megismerte. Ha írt egy kórus kedvére való darabot, akkor azt máris 30 ember tudja továbbadni másoknak... Tehát hogy hatványozottan nagyobb a sebessége a kórusművek terjedésének. Ez a nagy szerencse. Azt vettem észre, hogy amennyiben el is vagyunk különülve, mint kórusszerzők, annyiban ez előnyt is jelent: a kórusok sokkal jobban terjesztik a kincseiket egymás között.

I. M.: Talán nincs azzal sem probléma, hogy az a fajta átjárás a vokális világ és a hangszeres világ között, amit pedagógiai oldalról Kodály elképzelt – vagyis hogy hogyan érvényesül az elv: a zenehallgató-nevelésnek is iskolája az iskolai énekóra és a kórus –, [tehát] az én tapasztalatom szerint ez az átjárás nem igazán működik. Az elkülönülés tulajdonképpen így mindkét oldalról megtalálható, ugyanúgy, mint ahogy a gyökerén nőtt népzenei mozgalom, és a műzenébe emelt népzene alapú kompozícióknak a hallgató-sága, „használói köre” is eléggé elkülönül. Ami sajnálatos, de hát nem biztos, hogy leküzdhetetlen.

H. M. L.: Még annyit hadd fűzzek hozzá: egy zeneszerző amúgy is törekszik általában arra, hogy minél szélesebb legyen a repertoárja, tehát amennyiben a műveinkben meg tudjuk valósítani a változatosságot, azt, hogy írunk kórusra, írunk hangszerekre, akkor ez a feszültség nincs annyira bennünk talán. És akkor talán nem is akasztják rá az emberre a címkét, hogy „ja, az a kórus szerző...”.

D. B. T.: Nyilván az a mi választásunk kérdése, hogy mit írunk, és hogyha valaki főleg kórusműveket ír, mint én is az utóbbi 20-30 évben, akkor azzal számolnia kell, hogy valóban perifériára szorul bizonyos szempontból. Viszont soha nem adatik meg az az élmény egy olyan szerzőnek, aki avantgárd zenét ír, amit én megéltam: 700 gyereknek dirigálhattam Nyíregyházán *Ünnepi kánonomat!* 700 énekes – külföldi és hazai kórusok vegyesen énekelték Lukin László szövegével, és tombolt a kórustársaság is és a közönség is. Ismételni kellett, és még azután is tomboltak, és nem akarták abbahagyni. Szóval ezek a nagy élmények, hogy nagy tömeg szeretettel van az ember irányában. Ezek azért kicsit kárpótolják azt, hogy mondjuk, a pénzosztásnál hátrább szorulunk. Idén, a 80. születésnapom évében is több ilyen jellegű, óriási élményem volt. Azt hiszem, hogy ez

bőségesen kárpótolja az embert. Amikor egy ismétlés után is még tombol a közönség, és föllálva tapsol, ezt nagyon nehéz más műfajban elérni.

I. M.: Befejezésül hadd mondjam azt, hogy itt a reklám helye. Itt fekszik előttem néhány kotta. A jelenlévő szerzők műveinek a kiadása. Szőnyi Erzsébet, Daróci Bárdos Tamás, Tóth Péter, Horváth Márton Levente művei két kiadótól. A Kontrapunkt Music, a „Kontrapunktikus Zene” kiadójától, amely – talán tudott – Tóth Péter „érdekeltségi körébe” tartozik. A másik pedig a Vinczeffly Adrienne kolléganőnk aktivitását jelző Jada Kiadó. Ez is azt mutatja, hogy mindenféle nehézség ellenére gondoskodnak a kiadók a szerzőkről és az énekkarokról: legyenek hozzáférhetőek az új kompozíciók, frissíthetők kellő tavasziassággal a repertoárunkat. Ennek jegyében köszönöm meg a zeneszerzőknek a beszélgetést, a rendezőknek a meghívást, a közönségnek a figyelmet.



A beszélgetés résztvevői:

Daróci Bárdos Tamás, Szőnyi Erzsébet, Ittész Mihály, Tóth Péter, Horváth Márton Levente

II.

EMLÉKEZÜNK

Szőnyi Erzsébetre emlékezünk*



Szőnyi Erzsébet (1924–2019)

*S mert hosszú volt és meredek az út,
S magányos, sötét tájon vitt keresztül,
Ím: dalt fakasztott ajkamon
És lámpást adott kezembe az Úr!*
(Joyce Kilmer)

Ez az idézet jutott eszembe, amikor 2019. december végén elért bennünket a szomorú hír, hogy Szőnyi Tanárnő már nincs közöttünk. Egy korábbi beszélgetésünkben került szóba Aldrich: *És lámpást adott kezembe az Úr* című regénye¹. Elmesélte, hogy ifjúkora egyik kedvenc olvasmánya volt ez a könyv, melynek első oldalán ajánlásoként olvasható a néhány verssor, amely számára amellet, hogy szép emlékeket idéz, a mondanivalóját tekintve meghatározó. Megtiszteltetés számomra, hogy a debreceni Bárdos Szimpózium kapcsán megemlékezhetek Szőnyi Erzsébetről és felidézhetem – a teljesség igénye nélkül – az életének néhány fontos állomását. Azért választottam ezt az idézetet a megemlékezés mottójául, mert úgy érzem, az ő életére is nagyon illik ez a néhány sor.

Sokat töprengtem, hogy hogyan emlékezzünk. Hiszen az életrajzot, a műlistát, a tevékenységét, a díjait mindenki elolvashatja, rengeteg szócikk van róla az interneten, ezért úgy gondoltam, hogy azt kellene felidézni, amit tanultunk tőle. Amit átadott a környezetének, a következő generációknak, amit tett az országért, a magyar zeneoktatásért, a kodályi elképzelésekért, amit adott gyönyörű kompozícióival, amit emberként, művészként ránk hagyott, akik abban a szerencsében részesülhettünk, hogy kortársai voltunk.

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

¹ Bess Streeter Aldrich: *[A Lantern in Her Hand. (New York: D. Appleton & Co., 1928.)]* *És lámpást adott kezembe az Úr.* Fordította Ruzitska Mária. (Budapest: [Singer és Wolfner, 1928.] Szent István Társulat, 1994.)

A megemlékezésünk kezdetén fontosnak érzem, hogy lássuk, kik azok a nagy személyiségek, akik hatást gyakoroltak rá, akiknek köszönhetjük, hogy a tehetségét ki tudta bontakoztatni. Ezzel kapcsolatos az a gondolat, hogy egyáltalán nem mindegy, milyen emberekkel vesszük körül magunkat. Nem mindegy, kitől tanulunk, kikkel barátkozunk, hova fordulunk azért, hogy a legjobbat kihozzuk magunkból.

Ezután személyes élményeim alapján írok Szőnyi Erzsébetről, mint tanárról, egykori zeneakadémiai tanáromról, aki sokunkat indított el a pályán, és valamennyiünknek életre szóló példát adott abból, hogy milyen tanári magatartással lehet eredményes, szigorú, kemény munkával teli, de mégis maradandó élményt adó, örömteli órákat tartani.

Majd felidézem, hogy minden egyéb munkája mellett a bel- és külföldi zenei, illetve a zenei nevelési körzetben hogyan vett részt, mert kötelességnek, és küldetésének érezte Kodály zenepedagógiai elveinek hirdetését. Közéleti tevékenységével közös ügyeinket segítette, és utat mutatott az őt követő generációnak, hogy merre vigyük tovább a fáklyát.

Végül, de egyáltalán nem utolsósorban zeneszerzői pályafutásáról kell szót ejteni. Hihetetlenül nagy számú darabot hagyott ránk, egy csodálatos, szuverén zeneszerzői stílussal, amely senki másra, csak rá jellemző. Zeneszerzői munkájában pedagógiai műveivel gondolt a gyerekekre, a kicsit idősebb fiatalokra is, és persze a kórusokra, hiszen úgy, ahogyan Kodály is, tudta, hogy bennük van a közönség, az utánpótlás kulcsa. A számos változatos műfaj, a zeneszerzői mélységek, igényesség, sokszor meglepő ötletesség és humor mind azt mutatja, hogy minden egyéb elfoglaltsága mellett a komponálás nagyon fontos részét képezte az életének, és erre mindig teremtett megfelelő elmélyülésre lehetőségét adó időt.

Kezdjük tehát az ifjúkorát meghatározó személyiségekkel.

Szőnyi Erzsébetnek megadatott, hogy gondos, zeneszerető, zeneértő szülei révén a gyermekkori zenei nevelése, a Szilágyi Erzsébet Leánygimnáziumban eltöltött évek, a Sztójánovits Adrienne vezetése alatt álló kórus élményei mind előkészítették, és egyenes utat biztosítottak a további felsőfokú zenei tanulmányokhoz.

Akkoriban (1942–47 közötti időszak) a Zeneakadémián legendás nagy egyéniségek tanítottak – akik részben maguk is akkor bontakozhattak ki, de ma már legnagyobb csodálattal tekinthetünk mindegyikre, hiszen nevüket a zenetörténet őrzi. Tudjuk, hogy Kodály Zoltán személye adta a legmélyebb benyomást, az egész életre szóló útmutatást. De Ádám Jenő, Bárdos Lajos személyisége szintén meghatározó volt számára. Nagy élmény lehetett olyan rendkívüli emberek közelében tanulni, mint Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, akik zenetörténetet, Weiner Leó, aki kamarazenét, Viski János, aki zeneszerzést tanított Szőnyi Erzsébetnek, vagy éppen az akkoriban a negyvenes éveikhez közeledő, egyre népszerűbb karmester, Ferencsik János, akitől vezénylést tanulhatott.

Szőnyi Erzsébet kiemelkedő tehetsége számos területen megmutatkozott. Zongoratanára, Szegedi Ernő szerette volna, ha zongoraművészként koncertezik, Csóka Béla, aki éneket és beszédgyakorlatot tanított, azt akarta, hogy Szőnyi minél többször lépjen föl énekesként, amit örömmel meg is tett. Viski volt az, aki végül döntésre kényszerítette a sokoldalú, tehetséges tanítványt.

Így nyilatkozik erről Szőnyi Erzsébet:

Döntennem kellett, mert nem lehetett egyszerre ennyi mindent csinálni. Úgy alakult, hogy az életem tanításra és zeneszerzésre oszlott. [...] Muszáj volt választanom [...] Ha ennyifélével akar foglalkozni az ember, tényleg nem tud rendesen csinálni semmit sem.²

Az új és váratlanul mély benyomások akkor érték, amikor azután, hogy középiskolai énektanári és két évvel később, 1947-ben zeneszerzés diplomáját is megszerezte, lehetősége nyílt arra, hogy a párizsi konzervatóriumban folytassa a tanulmányait. Jerry L. Jaccard professzor könyvében, amelyet néhány éve írt Szőnyi Erzsébettel folytatott nagyszámú személyes beszélgetései alapján, ezt olvashatjuk:

Szőnyi Erzsébet franciaországi útja a bátorság és határozottság klasszikus példája. A lehetőség abban a két évben merült fel, amikor a háború utáni zűrzavarban a szovjet hatalom [már] korlátozta a nyugatra utazást.³

Gondoljunk bele, hogy egy fiatal lány 1947-ben nekiindul egyedül, minimális anyagi támogatással Budapestről, a „fény városába”, Párizsba. De ő mindenképp menni akart, tanulni akart, és ettől semmi el nem téríthette. Ezt is megtanulhatjuk tőle: Ha az ember igazán el akarja érni a célt, akkor minden nehézség leküzdéséhez erőt tud meríteni.

Az akkor 23 éves Szőnyi Erzsébetnek három dolga volt Párizsban. Először is zeneszerzést tanulni Tony Aubin-nél, aki 1944–77-ig a párizsi Conservatoire zeneszerzéstanára volt. Kompozíciói az impresszionizmus vonásait mutatják, erősen hatott rá Ravel és Dukas, számos filmhez írt zenét. A világ minden tájáról voltak tanítványai, így Szőnyi Erzsébet is.

Másodszor, Kodály kívánságára a francia szolfézsitanítást kellett tanulmányozza, amelynek előnyeit szerették volna beleépíteni a magyar oktatásba. Részben ezeknek a tanulmányoknak köszönhető az ötvenes évektől *A zenei írás-olvasás módszertana* három kötetének és gyakorló füzetének kidolgozása.⁴ Érdekes megjegyezni, hogy később Szőnyi Erzsébet hangsúlyozta: a francia szolfézsoktatást csodálni lehet, de nem feltétlenül átvenni, mert alapvetően technikai feladatokból áll. Ezzel szemben ő fontosnak tartotta, hogy mindig a zeneiség, a muzikalitás, az élményszerűség legyen a tanítás középpontjában.

A harmadik cél az volt, hogy kifejezetten Nadia Boulanger-nál⁵ és Olivier Messiaen-nél⁶ tanuljon. Az ő hatásuk mind a későbbi tanítási stílusára, mind pedig zeneszerzői

² Jerry-Louis Jaccard: [*A Tear in the Curtain*. New York: Peter Lang Publishing, 2014.] *Dallamok és disszonanciák*. Fordította Terts István. (Budapest: Nap Kiadó, 2016.) 34. o.

³ I. m. 54. o.

⁴ Ezeket a kiadványokat negyedszázaddal később követte *A zenei írás-olvasás módszertana* „befejező kötete”. (Budapest: Editio Musica, 1979.)

⁵ Nadia Boulanger (1887–1979) francia zeneszerző, karmester és zenepedagógus, a 20. század egyik legnagyobb hatású zeneszerzéstanára.

⁶ Olivier Messiaen (1908–1992) francia zeneszerző, orgonaművész, tanár, ornitológus. Rendkívül egyéni zenéjének félreismerhetetlen jellemzője a misztikum és szakralitás.

munkásságára nagy hatással volt. Messiaen és Boulanger is aktív zenélés közben elemezte a műveket, és ezt a módszert Szőnyi Erzsébet is követte és népszerűsítette a magyar zenepedagógiában. Zeneszerzésében pedig a franciás hatás mindig is ott lapult, a csak rá jellemző személyes stíluson belül mindig érezhető ez a franciás íz.

És akkor máris itt vagyunk egy következő témánál, a pedagógiai munkásságnál. Szőnyi *tanárnő* – ahogyan a Zeneakadémián a diákjai nevezték – főként a 4-es teremben tartotta a szolfézsórákat. Persze kivéve, ha épp egy külföldi delegáció érkezett, és ez gyakran előfordult például abban az időben, amikor a hetvenes években én is az ő tanítványa voltam. Ilyenkor a 4-es terem ajtaján egy cédula várt bennünket, amin az állt, hogy a Tanácsteremben lesz a szolfézsóra. Ebből tudtuk, hogy vendégek vannak. Esetenként magyar énektanárok, de legtöbbször külföldi delegációk érkeztek – Amerikából, Japánból, és a világ számos olyan pontjáról, ahol a Kodály-koncepciót tisztelték, és szeretnék volna megismerni. Ilyenkor persze nagyon izgultunk, mert nem mindegy, hogy a Bertalotti-*solfeggiót* vagy a Kodály-*triciniumokat* transzponálva, ének-zongorával egymás között, vagy a vendégek előtt kell előadjuk. Nem is beszélve a Szőnyi gyakorló füzetek⁷ fífikásan kigondolt, „középkori kínzó eszközökre” emlékeztető módon megnehezített példáiról. Az egykori tanítványok közül biztosan sokan vannak, akik még emlékeznek ezekre a beéneklő gyakorlatokra.

Hangképző gyakorlatunk az előző leckéhez hasonlóan a skálákat összefoglaló módosítással jár:

Szőnyi Erzsébet: A zenei írás-olvasás módszertana, 62. lecke

Számomra a Lavignac-példák⁸, melyeknél néha ütemenként két kulcsváltás is található, a legemlékezetesebbek. De az biztos, hogy aki ezeken a példákon átküzdötte magát, annak a későbbiekben nem volt probléma bármilyen kulcsban kottát olvasni.

⁷ Szőnyi Erzsébet: *A zenei írás-olvasás gyakorló füzetei*. (Budapest: Editio Musica.)

⁸ Alexandre Jean Albert Lavignac (1846–1916) francia zeneszerző, zeneelmélet-tanár.

Allegretto (Lavignac)

7.)

Szőnyi Erzsébet: A zenei írás-olvasás módszertana, 98. lecke

Természetesen az órák ilyenkor angolul vagy franciául folytak. Szőnyi Tanárnő kiválóan beszélt idegen nyelveken, gyönyörűen fogalmazott, és a hétköznapi, valamint a szaknyelv szókincsét is magas szinten tudta. És számomra az volt a legemlékezetesebb, hogy pontosan az történt a vendégek előtt is, mint a 4-es teremben, amikor csak egymás közt voltunk. Ő soha nem csinált kirakatot. Diktandó mindig volt, az utolsó időkben már sokszor teljesen atonális példákkal. Gyakran zártuk az órát blattolással. Ilyenkor behozott komplett zongorakivonatokat, vagy akár partitúrát, odaült a zongorához, és ő játszotta a zenekari anyagot – Bach *János-passió*t, Honegger *Jeanne d'Arc*ot, vagy Bartók *Cantata profanát*, mi meg minden erőnket összeszedve kapaszkodtunk, és próbáltuk követni őt, énekelni a kórustételeket, vagy akár a szólókat is. Fantasztikus empátiával segített bennünket a lapról olvasásban, a bonyolultabb fordulatoknál a kíséret mellé bejátszotta az énekszólamokat is. Életre szóló élmény volt a találkozás ezekkel a nagy művekkel. És aztán jött az értékelés. A mi évfolyamunkban mindenki kapott félévente egy kis cédulát az eredményével és egy mondatnyi indoklással:

Mindszenty Zsuzsanna jeles
Oszátlyszata tükrözi szorgalmát, munkáját; jó lenne, ha ezt a tempót tanulmányai végéig tartani tudná – meg azután is!

Mindszenty Zsuzsanna JELES Gondos, szorgalmas. Csak éppen meg kell jegyeznem, hogy tavalyi feleleteiben bizony sokkal kevesebb volt a hibapont. Legyen biztosabb.

Mindszenty Zsuzsanna JELES A jeles ármylatain belül a második félév jobban sikerült, mint az első. Ürülök neki!

Szőnyi Erzsébet félévi értékelő cédulái

Nem is tudom így utólag, honnan volt ideje minderre, hiszen igazi, személyre szabott vélemények voltak ezek: nemcsak figyelmes tanári magatartásról, igazságos értékelésről, hanem érzékeny emberismeretről is tanúskodtak. Úgy tudom, hogy nem én vagyok az egyetlen a tanítványai közül, aki 45 év távlatából is őrzi ezeket a kis cédulákat.

Ő volt az, aki fölhívta a figyelmünket Kodály Zoltán *Visszatekintés* című köteteire. Elvárta tőlünk, hogy megvegyük, a szolfézsóra után azonnal el is mentünk az Erkel Zeneműboltba, hogy megvásároljuk. Ma is az 1974-es kiadást őrzőm, ezt veszem elő, ha szükséges. A 3. kötetet aztán később személyesen tőle kaptam, egy megtisztelő, kedves levél kíséretében, amelyet 2007-ben a Magyar Kodály Társaság elnökeként írt alá. És ő volt az is, aki először mesélt a mi Zeneakadémián töltött éveink alatt megalakult Nemzetközi, majd a Magyar Kodály Társaságról, céljairól, és biztatott bennünket, hogy csatlakozzunk.

Szőnyi Erzsébet természetesen nemcsak a diákjait buzdította, hanem szerteágazó közéleti tevékenységével példát mutatott abban, hogy nem elég csak a saját ügyeinkben tevékenykedni. Megtanulhattuk tőle, hogy az önzetlen, másokért végzett közösségi munka mennyire fontos. Magatartása a ma fiataljainak is példa lehet. Szőnyi Erzsébet minden olyan szervezetben megpróbált részt venni, ahol úgy érezhette, hogy a cél érdekében lehet valamit tenni. Ezek közül a teljesség igénye nélkül szeretnék felsorolni néhányat, amelyekben tagként, társelnökként vagy elnökként tette a dolgát, dolgozott a zenei nevelés, a magyar kultúra ügyeiért. A magyarországi szervezetek közül a legrangosabbak maguk mellett tudhatták Szőnyi Erzsébetet: a Magyar Kodály Társaság, a Bárdos Lajos Társaság, a Magyar Zenei Kamara, a Magyar Muzsikusz Fórum, a Magyar Rádió Felügyelő Bizottsága, a KÓTA, a Magyar Művészeti Akadémia. De számos külföldi szervezet is megtiszteltetésnek érezte, hogy számíthat rá, többek között az ISME – a Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága – elnökségi tagja, az IKS – Nemzetközi Kodály Társaság – tiszteletbeli tagja, a hartfordi (USA) Musical Training Institute tagja, a Francia Kodály Társaság tiszteletbeli elnöke, a varsói Chopin Társaság tiszteletbeli tagja, az amerikai Duquesne Egyetem díszdoktora volt.

És természetesen ennyi szerteágazó tevékenység a kitüntetések is hozta magával. Öröm látni, hogy külföldön és belföldön is egyaránt elismerték őt, és a lehető legmagasabb díjakat is megkaphatta! Álljon itt néhány rangos díj a sok közül:

- 1959. Erkel Ferenc-díj
- 1993. A Magyar Köztársasági Érdemrend Középkeresztje
- 1994. Apáczai Csere János-díj
- 1995. és 2004. Bartók Béla–Pásztory Ditta-díj
- 2000. Kiváló Művész
- 2001. Pro Renovanda Cultura Hungariae Kodály-díj
- 2004. Magyar Örökség Díj
- 2006. Kossuth-díj
- 2011. Prima-díj
- 2014. A Nemzet Művésze

A kitüntetések egy része a közéleti tevékenység révén jutott hozzá, de igazából azokat érezte a leglényegesebb díjaknak, amelyek a művészetét, a zeneszerzői tehetségét ismerték el – az Erkel Ferenc-díj, a Bartók–Pásztory-díj és persze a legmagasabb, a Kossuth-díj. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja volt, és nagyon fontos az a tény, hogy ő a Nemzet Művészeinek kis csoportjába is bekerülhetett.

Élete legfontosabb tevékenysége a tanítás mellett az alkotás, a zeneszerzés volt. Szépen és végtelen egyszerűséggel fogalmazta meg – ars poeticának ható szavakkal a saját élete célját:

Kodály tanítványa és szellemi örököse vagyok. Teszem, amit tennem kell... tanítom az ő módszerét és írom a saját zenéimet.⁹

Zeneszerzői életműve szinte minden műfajt felölel, a pedagógiai célú hangszeres és énekes daraboktól a kamarazeneig, a daloktól a zenekari és színpadi alkotásokig. Az MMA által közrebocsátott nekrológban olvashattuk a következőket:

Szőnyi Erzsébet alkotói stílusa nem sorolható a 20. századi magyar zene egyik irányzatához sem, egyszerre jellemzi a konzervativizmus és a nyitottság. Két fő forrása a magyar népzene, valamint a párizsi tanulmányai alatt őt ért hatások, elsősorban Nadia Boulanger és Olivier Messiaen zenei felfogása. Írt több operát (*Dalma, Firenzei tragédia, Adáshiba, Elfrida*) és oratóriumot (*Babilon, A hazug katona*), komponált kórusokat, gyermekdarabokat (*A makrancos királylány, Az igazmondó juhász, A didergő király, Az aranyszárnú méhecske*), műveket szólóhangszerre, dalokat, kórusműveket, színpadi darabokat (*Képzelt beteg*), kantátákat (Vörösmarty nyomán a *Néhány gondolat a könyvtárban* címűt), zenekari és kamaraműveket, versenyműveket, zongorára, orgonára. Szinte minden együttes, kórus rendelkezik „Szőnyi-művel”. Gyakran komponált felkérésre, rendszeresen zenésített meg irodalmi alkotásokat, szövegválogatása gazdag sokszínűséget mutat. Liturgikus, vagy régi népi műfajoktól kezdve a klasszikus költőkön át a kortárs költőig terjed feldolgozásainak sora.¹⁰

A saját, több mint négy évtizedes tanítási gyakorlatomat felidézve csodálattal emlékezem mindarra a számos Szőnyi-műre, amelyeket tanítottam az ELTE-n, mint karvezetéstanárr és mint kórusvezető. A világ szinte valamennyi tájának népzenejéből kiindulva, az európai mellett többek között amerikai, kanadai, ausztrál, japán, perui dallamokra briliáns feldolgozásokat írt a hat kötet Biciniumban. A 33 *Könnyű kórus*, vagy a 21 *Énekes játék* a legkisebbeknek szól, ez utóbbi nemcsak énekelnivalót, hanem a magyar népi játékdallamoknál szokásos mozgáshoz, tánchoz is eligazítást ad. Amióta kórusal foglalkozom,

⁹ *Hiszek a zene erejében... Szőnyi Erzsébet zeneszerzővel beszélget Mezei Károly.* (Budapest: Kairosz Kiadó, 2010. Magyarok lenni 60.) 53. o. Idézi Tóthpál József: Tanúvallomás. *A Magyar Kodály Társaság Hírei* 35. évf. Különszám, 2014. 6. o.

¹⁰ <https://www.mma.hu/muveszeti-hirek/-/event/10180/elhunyt-szonyi-erzsebet-zeneszerzo-a-nemzet-muvesze>, megtekintés: 2021. február 4.

mindig újra csodálom és élvezem azokat a műveit, amelyek amatőr kórusoknak íródtak. Tökéletesen érzi azt, hogy hangilag mit bír egy gyerekkar, vagy egy leánykar, vagy akár egy gimnáziumi vegyeskar. Ciklikus művei, mint például a *Három leánykar*, vagy a Hárs Ernő verseire írt gyerekkarok tételszerkezete kitűnő dramaturgiai érzékről, szellemességről, színes fantáziáról tanúskodnak. Bár ezeknek a műveknek egy része már jó néhány évtizeddel ezelőtt keletkezett, mégis mindig, amikor a tanítási gyakorlatok során előke-rülnek, a tanárképzésben tanuló legújabb generációnak is nagy élvezetére szolgálnak.

Évekkel a zeneakadémiai diploma megszerzése után, amikor már a saját kórusom-mal egyre komolyabban dolgoztunk, egy koncerten a *Canticum sponsae* című darabját énekeltük. Az Ószövetségi Szentírás Énekek éneke fejezetéből való meghatóan szép sze-relmes szöveg latinul hangzik el a darabban. Hónapokig tanultuk – hiszen elég hosszú –, és egyre nagyobb csodálat ébredt bennem a szerző iránt. Lenyűgözött, hogy az általam megismert szigorú, rendkívül fegyelmezett Szőnyi Erzsébet egy ilyen magas hőfokon égő, szenvedélyes, magával ragadó darabot komponált! És nem egy ilyen műve van, hiszen a magyar népi sirató világából kiinduló, 1967-ben Kodály emlékére komponált *Sirató (Lamentation)*, amely alt szólóra, nőikarra, fuvolára, brácsára és cimbalomra író-dott, megdöbbentő, lenyűgöző, felejthetetlen lelki élmény! És teljesen más: az *Anakreoni dalok* utolsó tétele duhaj, borozós jókedv, fergeteges multság hangulatát árasztja.

Az ELTE-n eltöltött időszakomban 12 évig szerveztem a Trefort kerti kortárs zenei este-eket, többnyire a szerzők jelenlétében, velük való beszélgetés során próbáltam a di-ákokhoz közelebb hozni napjaink zenéjét. 2012-ben volt vendégünk Szőnyi Erzsébet, a koncerten többek között elhangzott a *Sárkányfogak* című ciklus, amelyet Szepesi Attila versei és Gerzson Pál rajzai inspiráltak. Nagy Márta zongorázott, a képeket kivetítettük és Szőnyi tanárnő maga mondta el a verseket. A közönség, amely főképpen egyetemista fiatalokból tevődött össze, csodálattal hallgatta a művet, amely nemcsak érdekfeszítő és élményt adó volt, hanem lenyűgözte a hallgatóságot a modernsége; a több művészeti ág összekapcsolódásával egészen egyedit tudott alkotni a szerző.

Még egy szubjektív emlékemet hadd osszam meg. Szőnyi tanárnő a 90. születés-napja előtt fölhívott telefonon, és azt kérdezte, hogy terveztünk-e valamit a KÓTA-val az évfordulóra. Biztosítottam róla, hogy természetesen szeretnénk egy ünnepi koncertet rendezni. „Akkor gyere el hozzám, beszéljük meg, hogy mi hangozzon el!” – mondta. Pontos tervezete volt a hangversenyre, amelyet végül 2014. április 24-én, 90. szüle-tésnapjának előestéjén a Zeneakadémia Nagytermében tartottunk. Előzetesen részlete-sen átgondolt instrukciókat adott arra nézve, hogy milyen műveket szeretne hallani, és azt is megmondta, hogy kik legyenek az előadók. Egy nagy nemzetközi zenei nevelési szimpózium nyitókoncertje is volt ez egyben, és nagy örömünkre teltházas Zeneakadé-mián ünnepelhettük őt – gyerekkarral, nőikarral és vegyeskarral. Tőlem akkor azt kérte, hogy a *Hat középkori himnusz*¹¹ adjuk elő a Musica Nostra kórus-sal. Nagyon nagy

¹¹ Szőnyi Erzsébet: *Hat középkori himnusz* Sík Sándor fordításában (1990) 1. Himnusz kakasszóra – Szent Ambrus, 2. A múlandóságról – Grève-i Fülöp, 3. Ég városa Jeruzsálem – Ismeretlen szerző 4–6. század: 4. Szűz Mária dicsérete – Strassburgi Hugo, 5. Szamárének – Ismeretlen szerző 13. szá-zad: 6. Esti himnusz – Szent Ambrus.

megtiszteltetés volt ez számomra, kezembe adta a kéziratos kottát, ebből ismerkedtem meg a művel. A felkészülés során többször is kikértem a segítségét, és ő mindig nagy türelemmel és szeretettel irányított. Nagyon nagy örömmel tanultuk ezt a különleges, csodálatos darabot, amely kamaraegyüttesre: vonósokra, orgonára, hárfára és nőikarra íródott. Mindegyik tételnek más a hangszerelése, a hangulata, a karaktere, de mégis gyönyörű egységet alkot. Életem egyik legnagyobb szakmai élménye volt ezt a művet az ő kívánságára betanítani és a Zeneakadémián az ő jelenlétében előadni.

Ma már mindez történelem, Szőnyi Erzsébet zeneszerző, a magyar zene ikonikus alakja, a kodályi zenepedagógia nagyasszonya már nincs közöttünk. De különlegesen gazdag életműve, példamutató szellemisége, mindaz, amit megtanulhattunk tőle, itt él velünk. Kodály Zoltán írta:

Hisszük, hogy az emberiség boldogabb lesz, ha megtanul a zenével méltóképpen élni.
S aki csak valamit tesz ez irányban, már nem élt hiába.¹²

Szőnyi Erzsébet biztosan nem élt hiába – vitathatatlanul nyomot hagyott a 20-21. század kultúrájában, nélküle szegényebb lenne a világ. Emlékét őrizzük.



A Zeneakadémia tanári páholyában, 2014. április 24.

A háttérben dr. Kutnyánszky Csaba tanszékvezető

¹² Zenei nevelés Magyarországon (1966), in: Kodály Zoltán: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írárok, beszédek, nyilatkozatok*. Közreadja Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó 1989. és Argumentum 2007.) 152. o.

A zenében élt

Daróci Bárdos Tamás élete és munkássága



Daróci Bárdos Tamás (1931–2019)

Ha megemlékezésemet a Bárdos Szimpóziumon előszóval mondhattam volna el, sok hangzó anyaggal (zenékkal, beszélgetés- és vallomás-részletekkel) illusztráltam volna. Mert a mindig mosolygós, vidám zeneszerző, karmester, rajongott tanár a zenében élt és maga körül harmóniát teremtett. A szimpóziumok résztvevői közül nagyon sokan emlékezhetnek rá, hiszen amíg egészsége engedte, mindig részt vett e rangos találkozón, sokszor tartott előadást vagy vezényelt ünnepi hangversenyen. Kicsattanóan vidám lénye, gyermekien kedves mosolya, felejthetetlenül érdekes és értékes előadásai most már mindig hiányozni fognak.

Bárdos Tamás Bárdos Lajos népes családjának negyedik gyermekeként született 1931. szeptember 27-én. Ő a tanár úr tizenegy gyermekéből az egyetlen, aki hivatásos zenész lett és követte édesapja hagyományait a zeneszerzés, a karnagy, a tanári munka és ezek művészete területén. A harmonikus családi háttér, a pezsgő zenei környezet ideális feltételeket teremtett személyes fejlődéséhez. Egyedülálló vonzalommal szerette a humort, és amikor csak tehetett, maga is kihasználta a humorra alkalmat adó lehetőségeket.

Szüleit nagyon szerette. Ennek egyik korai megnyilvánulása volt, amikor négyéves korában egyszer kiszökve otthonról Budán, a Böszörményi úti villamossínekre feküdt lakóházuk előtt, hogy ott a villamos megálljon, és így a Zeneakadémiáról hazatérő édesapjának ne kelljen fél megállónyi távolságot se sétálnia, hogy hazaérjen. Szerencsére házmesterük észrevette, hogy mit csinál, és még időben talpra állította és hazaküldte Tamást, és az összesereglett járókelők előtt is megvédte, mert ő is kedvelte a mindig vidám kisgyermeket.

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

Egész élete során ő volt a családban is a mókamester. Testvéreivel kölcsönösen nagyon szerették egymást, a balatoni nyarak tábortüzeinél édesapja után később mindig ő vezette a közös éneklést. Bár a családban csak ő lett hivatásos zenész, a zene, a közös éneklés mindenki számára a mindennapi élet szerves része volt.

Tanulmányait az Attila utcai iskolában kezdte (4. elemi osztályig), majd az Érseki Gimnáziumban folytatta (1–6. osztály), a 7. és 8. tanévet a Zenei Gimnáziumban járta, itt is érettségizett. Gimnazista korában kezdett el csellózni, mesterei Zsámboki Miklós, a Zeneakadémia professzora, majd Friss Antal, utóbb szintén zeneakadémiai tanár voltak.

Egyszer Zsámboki meglátogatta Bárdos Lajost, és elpanaszolta neki, hogy kevés a tehetséges növendéke. Kérdezte, hogy nincs-e gyermeke, aki csellózni tanulhatna. Éppen ekkor lépett be a szobába Tamás, mire Bárdos megkérdezte Zsámbokit: „Ez jó lesz?” – így kezdődött Tamás zenei pályája.



Családi harmóniában

Érettségi után a Zeneakadémián folytatta tanulmányait, Szervánszky Endre növendékeként zeneszerzőnek készült. Akadémista korában rendszeresen eljárt néhány társával (például Katanics Máriával) Kodályhoz énekelni.

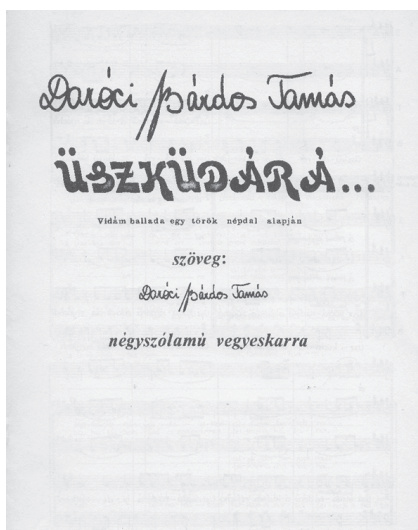
Abban az időben a felsőfokú tanulmányaikat folytatók nyaranta egy-egy hónapig katonai kiképzést kaptak. Ezeket Czigány Györggyel együtt csinálta végig, ami emlékezetes élményeket szerzett mindkettőjüknek. Ezeket később szívesen idézték fel maguk és mások öröme.

Kitüntetéses diplomáját 1958-ban kapta meg. A diploma után három évig a Fővárosi Zeneiskolai Szervezet tanáraként dolgozott a Medve, az Áldás és az Ady Endre utcai iskolákban, majd a Vasutas Pályafenntartó Technikum kórusát vezette. Kiváló tanár, növendékei lelkesednek érte, annál is inkább, mert ebben az időben nagyon szeretett motorozni, és minden nap végén a legjobban teljesítő tanítványát motorral hazavitte. A diákok között állandó verseny folyt e nagy kegy elnyeréséért.



Éneklés Kodálynál Katanics Máriával

A technikumi kórusnál töltött időben történt, hogy egy lemezen hallotta a török eredetű Üszküdará dal zenéjét, ami nagyon megtetszett neki. Megszerezte a dal török szövegét. Történetesen a kórus tagja volt a török nagykövet fia is, őt kérte, hogy fordítsák le a szöveget magyarra. Ez meg is történt, ennek birtokában kezdte el a később világsikernek örvendő *Üszküdará* feldolgozását. Végül a nyersfordításból kiindulva maga készítette el a nagyon népszerű mű humoros, fordulatokban gazdag végső szövegét is. (Az *Üszküdará* több kórus előadásában a világhálón is megtalálható.)



Az Üszküdará címlapja a zeneszerző hagyatékában

Már a Kodály-nál folytatott éneklések előtt is, a közös családi dalolások során egyre közelebb került a népdalok világához, és kapcsolata a népzenevel mind szorosabbá vált. 1961-től a Belügyminisztérium Duna Művészegyüttesének zenei vezetője, és munkája révén még szorosabb kapcsolatba kerül a népdallal és a népzenevel. Számos népdalfeldolgozást készít és állít színpadra. Ebben az időben történt, hogy már autót vezetve egy kisebb szabálytalanságért megállította a rendőr. Miután kiderült, hogy mit vétett, megkérdezte: „Most megbüntessem vagy jelentsem fel? De miután a személyiben meglátta, hogy belügyi alkalmazott, szalutált és hangnemet váltva így szólt: „Mért nem mondta, hogy egyiket sem, kedves kolléga. További jó utat!”

A Duna Művészegyüttesnél töltött közel tízéves időszak termése a mintegy 50 tánc-kép és 100 népdalkisérlet. A szolnoki és a zalaegerszegi néptáncfesztiválokön többször nyert zeneszerzői díjat.

A Bárdos Tamás László néven anyakönyvezett zeneszerző első műveit még Tamás László művésznéven jegyezte. Később felvette a Daróci Bárdos Tamás nevet, amely a család származási helyére (Lénárd-daróc) utal.

1971-től Rábai Miklós meghívására az Állami Népi Együttes zenei vezetője és karmestere. A Népi Együttessel húsz éven keresztül, 1990-ig dolgozott. Az Együttesnél harminc, egész estét betöltő programot készített. Zenészeivel kiváló kapcsolatban volt. Sokat utaztak az országon belül és világszerte. A rengeteg élmény és elismerés mellett előfordultak nagyon kihívó szituációk is. Tamás kedves lényé és jó humora sokszor az egész társaságot átsegítette a nehéz, fárasztó és feszült helyzeteken.



Az Állami Népi Együttes művészeti vezetője

Az Állami Népi Együttessel megvalósult világtúrák közül a legemlékezetesebb élményeket a több hónapig tartó amerikai (Egyesült Államok) és japán turnén szerezték. Tokióban egy sikeres előadás után nagy fogadást rendeztek az Együttes tiszteletére. Ezen Daróci Bárdos Tamás a japán népzene egy világszerte elismert professzorával népdalaik-

ról beszélgetett. A szakember egy nagyon ritka, speciális japán népdaltípust említett, mire Tamás elkezdte énekelni a „Himemacu komacu” kezdetű népdalt, mondván, talán ez is pont beleillik ebbe a csoportba. Amikor ezt a beszélgető partnere meghallotta, nem hitt a fülének. Karon ragadta a magyar zenei vezetőt, és örvendezve vitte körbe a vendégek között, és lelkendezve mesélte, hogy a kiváló magyar zenész mennyire ismeri a japán népdalvilágot. (Az igazsághoz tartozik, hogy pont ezt az egy népdalt tanulta édesapjától.) Megemlítjük még, hogy a világ számos országának népdalait ismerte, és gyönyörűen mutatta be tudományos értékű előadásain.

Az Állami Népi Együttes zenekarának (jórészt cigány származású) zenészeivel az Együttes keretein kívül is nagyon sokat dolgozott együtt például az általa komponált filmzenék felvétele kapcsán. Ebben az időben egyre sűrűsödtek a felkérések különböző művek komponálására. A Szegedi Szabadtéri Játékokon került bemutatásra a *Hegyen-völgyön lakodalom* és a *Májusjárás*; színházakban a *Luzitán szörny* és a *Telehold*, a Gyermekszínházban a *Koldus és királyfi*, a *Távolban egy fehér vitorla*, a TV Zenés Színházában a *Csodadoktor* és a *Mézes fazék* című alkotása.

Három rajzfilm kísérőzenéjét készítette el (*Lúdas Matyi*, *Szaffi*, *A tetovált nő*), és a zenei felvételeket is ő vezette. Minden művét nagy élvezettel írta, de különös élményt jelentettek számára a Dargay Attila rendezővel közösen végzett filmkészítési feladatok. Ezek hihetetlen pontos és koncentrált munkát kívántak mind a zeneszerző, mind a karmester (és együttes) részéről, hiszen a rajzfilmeknél hallatlanul pontosan kellett a rajzfilmbeli mozgásokkal szinkronban a zenét játszani. (Daróci Bárdos Tamás maga is sok filmet készített népes családjáról, így nagyon jó partnernek számított a professzionális filmkészítés világában is.) Számos ismert oratorikus műve is ebben az időben készült, például *Az Értől az Óceánig* című Ady-kantátája 1976-ban. Ennek egy tétele, a *Föl-földobott kő* később zongorakiséretes női kari átiratban önállósult, és számos hangversenyen elhangzott, például az Erkel Színházban vagy később a Fészek Művészklubban tartott 80. születésnapj szerzői esten.



Alkotás közben

1990-től a Weiner Leó Zeneművészeti Szakközépiskola zeneelmélet, zeneirodalom és népzene-tanára volt. A diákok nagyon szerették és értékelték nagy tudását, átélte műismeretéseit, hangulatos, vidám óráit. Pedagógiai adottságát édesapjától örökölte, és kapott talentumaival ő is kiválóan sáfárkodott. Tanári munkáját 2001-ben Apáczai Csere János-díjjal ismerték el.

Az iskolai oktatás mellett nagyon sokszor tartott előadásokat idegen nyelven, főleg angolul. A Budapesti Műszaki Egyetem nemzetközi hallgatóinak a zenetörténetről, zeneszerzőkről, és persze kitüntetett súllyal a magyar népdalgyűjtésről, annak eredményességéről beszélt. Az amerikai–magyar oktatási, kutatási csereprogram, a Fulbright ösztöndíjprogram keretében minden évben hazánkba érkező vezető kutatók, egyetemi oktatók és posztgraduális hallgatók számára a programot működtető iroda előadás-sorozatot tartott azért, hogy a hazánkba érkezett résztvevők többet tudjanak a befogadó országról, annak történetéről, társadalmi-politikai viszonyairól, gazdaságáról. Az előadások egyike a zenével foglalkozott, mint a kultúra egyik fontos komponensével, amely ráadásul „nemzetközi”, így a magyar nyelv ismerete nélkül is jól követhető és élvezhető. E témáról Daróci Bárdos Tamás tartott lenyűgözően érdekes és szép ismertetőket angol nyelven. Majd Liszt, Bartók és Kodály munkásságának, szellemének és néhány művének bemutatásával és elemzésével adott betekintést a magyar kultúra gyöngyszemeinek világába. Előadásait sokszor énekével vagy az elhangzó művek „vezénylésével”, egy-egy izgalmas hangszer belépésének eljátszásával tette változatossá és élményszerűvé.

Az előadásai végén hallgatói, a nagytekintélyű professzorok, sokszor állva, hosszan tapsolták. Az egész eseménysorozatnak ő volt a legnépszerűbb, legsikeresebb előadója. Élte a zenét, és még azt is, aki korábban csak ritkán hallgatott komolyzenét, annyira közel vitte a zene világához, hogy volt olyan professzor, aki magyarországi tartózkodásának fél éve során 30 alkalommal töltött felejthetetlen estét az Operaházban vagy valamely hangversenyterünkben.

Daróci Bárdos Tamás a Bárdos Lajos Társaság társelnökeként (a másik társelnök Szőnyi Erzsébet volt) nagyon sok társasági klubdelután előadója is volt. Előadásai során részben Bárdos Lajos munkásságának vagy egy-egy művének érdekességeiről beszélt, vagy más zeneszerzők életével és műveivel foglalkozott. Ezekre az alkalmakra is igen alaposan felkészült, könyvek, hanglemezek, CD-k sokaságát hozta magával és gazdagon illusztrálta mondanivalóját.

A Bárdos Szimpóziumok résztvevői is élvezhették remek előadói stílusát, követhették, mennyire átéli, amiről beszél. Egyik ilyen felejthetetlen alkalom volt, amikor Bárdos Lajos *A nyúl éneke* című kétkórusos művét elemezte. Többek között elmesélte, hogy milyen életveszélyes körülmények között komponálta Budapest ostroma alatt a megdöbbentő, 21. századi zenét, és betekintést nyújtott a felejthetetlen mű rejtelmeibe és szépségébe. Más alkalommal a Szimpózium keretében Nyíregyházán vezényelte nagy átéléssel Bárdos Lajos *Boldogasszony-kánonját* a nagy létszámú összkar élén. A megindító előadást megismételtette a közönség.¹

¹ A Bárdos Szimpóziumok két említett rendezvényének időpontja: 2003. március 22. *A nyúl éneke*, illetve 1999. március 20. *Boldogasszony-kánon* (Nyíregyháza). (A Szerk.)



A Bárdos Iskolák Mezőtúri Találkozásán az összkar élén

A szüleit nagyon szerető és tisztelő művész példájukat sok területen követte. Édesapjáról felnőtt korában is úgy beszélt, mint legjobb barátjáról. Mivel sokáig egy házban is laktak (ő egy emelettel feljebb), ha egy új kompozícióval elkészült, lement édesapjához, és a véleményét kérte alkotásáról. Édesanyjáról sokszor mesélte, hogy milyen csodálatos asszonynak tartja, hiszen ő szívbeteg volt, és amikor Tamást várta, már az orvosok azt tanácsolták, ne vállaljon több gyermeket. Mégis, végül tizenegy testvér nőhetett fel áldott közösségben.

Daróci Bárdos Tamás feleségével, Molnár Katalinnal, aki szintén zenész – énektanár és karvezető –, hét gyermeket neveltek fel ugyanolyan szerető családi légkörben, mint amilyenben maguk is felcseperedtek. A család szépen terebélyesedett, a beházasodott családtagok is új színeket vittek az összetartó közösség életébe. Daróci Bárdos Tamás több művet komponált veje, Lackfi János szövegeire. Együttműködésük nagyon rugalmas volt, hol Tamás dolgozta fel a meglévő szöveget, hol János írt utólag szöveget a már meglévő zenéhez. Ilyen közös alkotásuk például a *Madáretető*.

Daróci Bárdos Tamás elsősorban – de távolról sem kizárólagosan – vokális műveket írt. A teljes repertoárban

- táncjátékok, néptánc és táncdráma kíséreték,
- közel ötven tánckép,
- hat zenés játék,
- népdalfeldolgozások,
- TV játékok, filmzenék,
- színházi zenés játékok,
- versek megzenésítései,
- kórusművek,
- oratóriumok,
- misék szerepelnek.

Művein érződik kórusénekesi múltja, hiszen 15 évig énekelt a Mátyás-templom kórusában és 11 évig a Budapesti Kórusban. Műveinek közös jellemzője a

- dallamosság,
- énekelhetőség,
- népi hatás,
- humor,
- természetesség,
- emelkedett átélés.

Csakúgy, mint édesapja, ő is sok énekkarral dolgozott, újabb műveit velük kipróbálva, ha kellett, a legjobb énekelhetőség kedvéért finomított, változtatott rajtuk. Igen sok nagyon hangulatos művet írt, ilyenek például a *Fürjecském*, a *Muzsikus dal*, az *Üszküdará* vagy a karácsonyi ünnepkörre készült *Mostan kinyílt* kezdetű gyönyörű feldolgozás.

Székesfehérvár felkérésére egy trilógiát komponált (1995–1997). Három egymást követő évben mutatták be az aktuálisan elkészült új művet: a *Fehérvári Te Deum*-ot, a *Missa Gratiae*-t és a *Magyar Rekviemet*. (Magyar nyelvű rekviemet alig találunk a zeneirodalomban.) A bemutatók mindig nagy ünnepet jelentettek a királyi városban. A hálás történelmi város 1977-ben díszpolgárság adományozásával köszönte meg Daróci Bárdos Tamásnak a város iránti szeretetét. A trilógia CD-n is megjelent és a szerző legkedvesebb, legszeretettebb művei közé tartozott. De írt más miséket is, például Szokolay Sándorral a *Temesvári misét*, Ipolybalog község felkérésére a *Szent Korona misét* (2002-ben). 2005-ben született a *Missa mixta*, amelyet a gregorián zene elkötelezett híve, Bérés György kért tőle. Ez az OMCE (Országos Magyar Cecilia Egyesület) gondozásában nyomtatásban is megjelent.

Amikor egy balesete – csonttörése – után hosszasan otthon lábadozott, gyakran meglátogattuk, beszélgettünk, viccelődtünk, műveit hallgattuk. Ezekre az alkalmakra nagyon készült, figyelmes házigazda, minden iránt érdeklődő művészember volt. Sokat mesélt egyes művei történetéről, érdekességeiről, alkotói szándékairól. Szívesen visszatért a számára különleges kihívásokat és élményeket jelentő filmzenék, például a *Lúdas Matyi* zenéje készítésére és a felvétel kihívó élményeire.

Munkássága elismeréseként számos díjat és kitüntetést kapott:

- 1974. Erkel Ferenc-díj
- 1995. Lyra-díj
- 2001. Apáczai Csere János-díj
- 2005. KÓTA zeneszerzői díj
- 2007. A Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje
- 2010. „Újbuda gyermekeiért” – a XI. kerületi Önkormányzat díja, a Weiner Leó Zeneművészeti Gimnáziumban végzett 20 éves kiváló zenepedagógiai munkásságáért.

Társadalmi szerepvállalása: Daróci Bárdos Tamás

- a Bárdos Lajos Társaság társelnöke,
- a KÓTA tiszteletbeli társelnöke,
- a Magyar Muzsikus Fórum elnökségi tagja volt.

Nyolcvanadik születésnapja alkalmából jubileumi hangversenyt tartottak a Mátyás-templomban, ahol a templom kórusa, továbbá az Újbudai Boldogasszony Kórus, a Pestszent-lőrinci Szent Margit Plébániatemplom Kórusa és a KÉSZ (Keresztény Értelmiségiek Szövetsége) Szegedi Kórusa szerepelt. Szombathelyen Vinczeffy Adrienne szervezett színvonalas hangversenyt, amelyen Daróci Bárdos Tamás 12 műve hangzott el.

Hangversennyel emlékezett a jubileumra a Bárdos Lajos Társaság is 2011. szeptember 30-án a Szent Margit Gimnáziumban. 2012. február 17-én a FÉSZEK Művészklubban ünnepelte a nagyszámú közönség a jubiláns művészt. Az est fő szervezője Nagy Márta zongoraművész, az ünnepelt tanártársa volt.



Családja körében, hét gyermekével, felesége Molnár Katalin karmester

2019. augusztus 27-én árvábbak lettünk, a zene egy igaz apostola hagyott itt bennünket. Felesége, hét gyermeke, 16 unokája, 4 dédunokája egy nagyon melegszívű, szerető hitvest, édesapát, nagyapát, dédapát vesztek el. De ha a mindig kedves, vidám tekintetére gondolnak, érezhetik – és mi mindannyian –, hogy igazából nem ment el, és arra biztat, hogy az élet szép és élni jó!

Életműve nagyon gazdag, számos alkotása magával ragadó, igazán közkedvelt. Reméljük, hogy a Bárdos Szimpóziumok értő résztvevői is segítik, hogy ez az életmű velünk maradjon.

Ittész Mihály szellemi hagyatéka

Személyes emlékekkel*

Ittész Mihály zenepedagógus, művészeti író életművének méltóképpen részletes és tárgyyszerű bemutatására ez az írás két okból sem vállalkozhat. Egyrészt a behatárolt terjedelem, másrészt az objektivitás hiánya miatt: közel fél évszázadig ismerhettem őt, tanítványa voltam és maradtam élete végéig. Ez utóbbi ténytet igyekszem az írás hasznára fordítani.

Az életút

Az életút bemutatásához Ittész Mihály nyilatkozatait, szakmai önéletrajzeit és saját emlékeimet használom fel.¹

Ittész Mihály családja dunántúli evangélikus család, felmenői között mindkét ágon többnyire lelkészek, orvosok voltak. Édesapja Mihály születése előtt tíz évig már Győrben volt lelkész, azonban 1938 őszén a Felvidék visszacsatolása körül kialakuló helyzetben édesanyját tanácsosnak látszott egy védettebb kis faluba, orvos rokonhoz költöztetni. Így Ittész Mihály a Fejér megyei Sárkeresztúron született, 1938. október 8-án. Szülei harmadik gyermeke volt, bátyja, nővére, majd húga és öccse között az abszolút középső.

Gyermekkorát, ifjú éveit Győrben töltötte. Elemi iskolájában már a frissen kiadott Kodály–Ádám könyvekből tanultak, elmondása szerint sokat és jó zenét énekeltek. A családban is természetes volt az aktív muzsikálás: apai ágon somogyi orvos-nagyapja hegedült és komponálással is foglalkozott, édesapja és valamennyi testvére is játszott valamilyen hangszeren. Mihály idősebb testvérei is tanultak hangszerjátékot, de a háborús évek miatt ő viszonylag későn, tízéves korában kezdett el hegedülni. A késői kezdés, és ahogy említette, a nem a legjobb tanítás miatt nem volt sikeres a hegedűtanulása. Igazi mentora lett azonban iskolai énektanára, Zacher Lajos, aki édesapja 1950-ben bekövetkezett halála után a család barátjaként is pártfogásába vette a fiút.² Édesanyja öt gyermekkel

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

¹ Köszönöm Ittészné Kövendi Katának és Ittész Ádámnak a rendelkezésre bocsátott adatokat és dokumentumokat.

² Zacher Lajostól kapta ballagási ajándékként a *Kodály Zoltán élete képekben* című könyvecskét, melyet Eösz László állított össze, 1956-ban megjelent első Kodály-monográfiája rövid, képes változataként. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1957.)

maradt egyedül. Ekkor közgazdasági tanulmányai alapján adminisztratív munkát kapott, s lett családfenntartó az amúgy is nehéz években.

Zacher Lajos felismerte tanítványa zenei tehetségét, a vezénylet iránti érdeklődését, koncertekre vitte és arra biztatta, hogy jelentkezzen az új középiskolába, a zeneművészeti szakiskolába. 1953 és '58 között Ittész Mihály karvezetés, majd zeneszerzés előkészítő tanszakon tanult a győri „konziban”.

Kiváló tanárok tanították, akiket gyakran és hálás szívvel emlegetett. Elsőként Szabó Miklóst, aki szintén 1953 őszén került a győri szakiskolába, ugyanis ekkor kezdte tanári tevékenységét frissen megszerzett zeneakadémiai diplomája birtokában. Öt évig tanította Mihályt szolfézs, zeneelmélet, népzene és karvezetés tárgyakból. A már fiatalon is nagyon szigorú, diákjai elé magas követelményeket állító tanár kiválóan megalapozta tanítványai zenei szaktudását; az a komplex képzés pedig, amit az elméleti tárgyak párhuzamos tanításával végzett, rendkívül eredményes volt. Szabó Miklós 1955-ben alapította meg szakiskolás és szaktanárképzős növendékeiből ifjúsági vegyeskarát, melynek Ittész Mihály is tagja volt. Már az első években is a legnagyobb Kodály-vegyeskarokat énekelték: 1958 tavaszán, Kodály győri látogatásakor például előadták a *Balassi Bálint elfelejtett énekét* és a *Jézus és a kufárok*at. A megelőző tanévben megtanulták a *Zrínyi szózatát* is, melyet ugyan nyilvános hangversenyen nem énekelhettek el, de mondanivalójának szomorú aktualitását a fiatal lelkek mélyen átérezték. Ittész Mihály Kodály-művek iránti érdeklődését és szeretetét bizonyára ezek a középiskolás évek alapozták meg. Egyik legjelentősebb ifjúkori kórusélményeként emlegette még Schütz *Máté-passióját*, melyet szintén Szabó Miklós betanításában adtak elő.

Szabó Miklóssal a '60-as években kollégák lettek a győri szakiskolában, majd később Kecskeméten, a Kodály Intézet nyári szemináriumain is, és Mihály igen nagy gondossággal lektorálta, közvetítette egykori tanára írásait különféle kiadványokban.

A másik nagyhatású tanára Lendvai Ernő volt, aki 1954-ben kapott kinevezést a győri szakiskola vezetésére. A tanórákon kívül Bartók-szemináriumokat tartott felesége, Tusa Erzsébet zongoraművész közreműködésével, melyekre Ittész Mihály így emlékezett: „Lendvai Bartók-elemzései új világot tártak fel előttem.” Lendvai budapesti koncertlátogatásokat szervezett győri növendékeinek. Így jutott el Mihály, életében először, a Zeneakadémiára, ahol az 1955 őszén megrendezett nagyszabású Bartók emlékhangversenyen vehetett részt, decemberben pedig a *Zrínyi szózata* hangversenytermi bemutatóját hallhatta. Szintén Lendvai vitte el a győri diákokat az Operaházba Bartók három színpadi művének első közös előadására 1956 szeptemberében.

Személyes kapcsolatuk Lendvai haláláig megmaradt, s Ittész Mihály lelkes közvetítője lett a Lendvai-féle Bartók-analízisnek tanárként, szakmai programok szervezőjeként és tankönyv-értékű kötetének szerkesztőjeként is.³

³ Ernő Lendvai: *Symmetries of Music. An Introduction to Semantics of Music*. Ed.: Miklós Szabó and Miklós Mohay, Resp. ed.: Mihály Ittész. (Kecskemét: Kodály Institute, 1993.)

Lendvai Ernő: *Szimmetria a zenében*. Válogatta és szerkesztette Szabó Miklós és Mohay Miklós, fellelős szerk. Ittész Mihály. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.)

1958-tól 1963-ig tanult a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola középiskolai énektanár- és karvezetőképző tanszakán. Az akkor közel egy évtizede működő képzés kiváló tanári karral rendelkezett. Ittész Mihály tanára volt többek között Ádám Jenő (módszertan és népzene), Hegyi Erzsébet és Sárai Tibor (szolfézs), Szőnyi Erzsébet (szolfézs és módszertan), Ujfalussy József (zeneelmélet és esztétika), Bárdos Lajos (zeneelmélet és prozódia), Vásárhelyi Zoltán (karvezetés), Párkai István (vezénylési gyakorlat), Gárdonyi Zoltán (ellenponttan), Szöllősy András és Bartha Dénes (zenetörténet). Vendéghallgatóként bejárt a zenetudományi tanszék óráira Szabolcsi Bencéhez. Ez a tanári lista a magyarországi karvezető- és énektanárképzés aranykorát jelzi. Mihály minden lehetőséget megragadott arra, hogy zenei tapasztalatait, tudását, koncertélményeit gyarapítsa, s kihasználta az egyre gazdagodó budapesti kulturális élet adta lehetőségeket is látóköre szélesítéséhez.



*Ittész Mihály 1960-ban.
(Magánarchívum)*

Ehhez társult még az a kortársi közösség, amelyet évfolyamtársaival alakítottak ki, s amelynek csendes határozottságával, már fiatalkorában is meglevő biztos értékítéletével, melegszívű segítőkészségével egyik meghatározó tagja lett. Nagy létszámú csoportjuk volt, némi lemorzsolódás után végül húszan végeztek. Az 1963. március 5-i karvezetés diplomakoncerten öten vezényeltek, közöttük Bogányi Tibor és Laczó Zoltán is. Ittész Mihály vezényelte a kezdő és a záró művet: egy Palestrina-tételt és Bartók: *Falun* című nagyszabású nőikari ciklusát. Ez utóbbit Párkai István zongorás közreműködésével, s a koncerten jelen volt Kodály Zoltán is. Zeneakadémiai tanulmányait kitüntetéses diplomával fejezte be.

1963 őszén kezdett el tanítani: visszament egykori iskolájába, a Győri Zeneművészeti Szakiskolába. Szolfézszt, zeneelméletet, népzénét, zeneirodalmat tanított – azaz az úgynevezett szakiskolai elméleti tárgyak mindegyikét. Voltak szaktanárképzős órái is, hiszen 1966-ig a zenetanárképzés is a szakiskola intézményes keretei között folyt. Emellett tanított és énekkart vezetett egy győri általános iskolában. Ez azonban nem tartott sokáig: talán a korosztály volt nehezebben megközelíthető a fiatal tanárnak. Szakiskolás növendékei számára viszont éppen a fiatalsága ellenére már meglevő magas szintű szaktudása, műveltsége, lendülete és humora volt megragadó. Osztályfőnökként egykori tanítványai által máig emlegetett kirándulásokat szervezett, és olyan szombat délutáni közös zenehallgatásokat és beszélgetéseket a zenéről, amelyek jelentősen hozzájárultak növendékei látókörének szélesítéséhez. Ezekre az alkalmakra gyakran meghívott fiatal előadókat és zeneszerzőket is. Ezt a közvetítő-műsorvezető tevékenységet élete végéig – mindig nagyon felkészülten és igen rátermetten – folytatta.

Az elméleti tárgyak tanítása mellett feladata volt a szakiskolai diákzenekar vezetése is. Hogy ezt szakszerűbben tehesse, 1965 és 1967 között elvégezte a Népművelési Intézet zenekarvezetői tanfolyamát Budapesten. A nagyzenekar mellett kamarazenekart is alapított. Az egykori műsorlapok tanúsága szerint főként barokk és bécsi klasszikus műveket játszottak, de kortárs szerzők frissen készült darabjait is, így például Szőnyi Erzsébet és Sári József kompozícióit.

Ahogy később gyakran mondta: tipikus „vidéki értelmiségi” életmódja és feladatköre Győrben kezdett kialakulni, melyben a tanítás kiegészült a város szellemi-művészeti életébe való aktív bekapcsolódással. A Győri Irodalmi Színpad 1965-ben meghívta zenei szerkesztőnek, s ez a feladatkör nemcsak a kísérezőnek összeállítását foglalta magába, hanem azok megszólaltatásának irányítását, olykor pedig saját feldolgozások beiktatását is.

Győrben kezdődött az élete végéig tartó művészeti írói tevékenysége. Első zenei írásai, zenekritikái a helyi napilapban jelentek meg. Egy kívárgott újságcikk kézzel írott széljegyzete szerint a legelső a *Kisalföld*-ben 1963 őszén, a váci Vox Humana énekkar soproni koncertjéről szóló ismertetése volt. Ezt követően rendszeresen jelentek meg írásai a győri és környékbeli zenei eseményekről, évente 15-20 is. Ezek az írások főként hangversenykritikák voltak, de volt közöttük muzsikustré, beszámoló kórustalálkozóról, győri együttesek bemutatása, hanglemezajánlás, valamint Győr zenei múltjáról szóló írás is. Bizonyára ez utóbbi sikeressége miatt kérték fel a *Zenei Lexikon* akkor készülő kiegészítéséhez a Győr zenei életéről szóló cikk megírására.⁴ Már fiatalkori írásait is a tájékozottságából adódó szakszerűség és lényeglátás, pontosság, a segítő kritikai észrevételek érzékeny és igen jó stílusú megfogalmazása jellemezte.

1966-ban megnősült, felesége, Kövendi Kata még karvezetés szakos zeneakadémista volt ekkor. Tamás fiuk 1967-ben született, Gergely pedig 1969-ben. A két kisgyermek mellett a Győr és Budapest közötti ingázás alól mentesítette az a felkérés, amely Kodályné Péczeli Saroltától érkezett. Sárrika (férjhezmenetele előtt Mihály zeneakadémiai csoporttársa) azzal a kérdéssel fordult hozzá, hogy vállalna-e közreműködést a kecskeméti Kodály Intézet létrehozásában. A szakmai feladat és a kecskeméti letelepedési lehetőség egyaránt vonzó volt számára, így 1970. január elsejétől kecskeméti tanár lett. A Kodály Iskolába kapott kinevezést, és első jelentős feladata az 1970 nyarán megrendezésre került I. Nemzetközi Kodály Szeminárium előkészítése volt. Az iskola igazgatónője, Nemesszeghy Lajosné kiváló szakembert és segítőt kapott személyében az egy hónapos rendezvény megszervezéséhez és lebonyolításához, majd szeptembertől – immár kecskeméti lakosként – az Ittész-házaspár megkezdte tanári tevékenységét a Kodály Iskolában.

Ittész Mihály gimnazistáknak tanított éneket, vezette az iskola leánykarát, csoportokat készített fel a Magyar Rádió zenei műveltségi versenyekre, sikeresen. Létrehozta a Jeunesses Musicales világszervezet helyi csoportját, majd évekig tagja volt a magyar-

⁴ Ittész Mihály: Győr. In: Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. Átdolgozott új kiadás. Főszerkesztő: dr. Bartha Dénes, szerkesztő: Tóth Margit. III. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1965.) 748. o.

országi Ifjú Zenebarát szervezet elnökségének. Zenei klubot szervezett Kecskeméten szakmunkástanuló fiataloknak, zenei tárgyú előadásokat tartott a város különböző intézményeiben.

Ebben az időszakban ismertem meg Ittész tanár urat. Nyolcadik osztályosok voltunk az 1970-es Kodály Szeminárium idején, és bemutatóórát tartottunk a zömmel külföldiekből álló szakmai közönségnek. Egy akkor még számunkra ismeretlen fiatalember, Ittész Mihály volt az, aki figyelmes gondoskodásával, az optimális körülmények biztosításával oldotta feszültségünket. Meghallgathattuk előadását is Kodály énekgyakorlatairól, mely ugyan angolul hangzott el, így nem sokat értettünk belőle, de mivel ezeken a gyakorlatokon nőttünk fel, sok mindenre ráismertünk.

Másodikos ének-zenei tagozatos gimnazistaként – amikor tanárunk lett Ittész Mihály – következett az értelmezés és a folytatás: olyan énekórákat tartott nekünk, amelyeken összekapcsolta a zeneirodalom kiemelkedő alkotásait Kodály énekgyakorlataival. Szisztematikusan bővítette zeneirodalmi ismereteinket, mindezt élvezetes stílusban, humorral fűszerezve.

Ebben a tanévben Ittész tanár úr vezette a gimnáziumi nőikart. Megfelelően jártasak voltunk a gyermekkori irodalomban, számos Bartók- és Kodály-művet énekeltünk már általános iskolás éveinkben, de a nőikari irodalom remekműveivel ekkor találkoztunk először. Életre szóló élményt jelentett a *Négy olasz madrigál*, az *Újjesztendőt köszöntő* próbamunkája, mely műveket az 1971. december 13-án a kecskeméti Katona József Színházban rendezett Kodály-hangversenyen Ittész tanár úr vezényletével el is énekeltünk.

A Jeunesses Musicales csoportnak megalakulása óta lelkes tagja voltam, az ifjúsági titkár megtisztelő feladatkörét is elláthattam. Ekkor „munkatársra” lehettem a Tanár úrnak, láthattam, milyen alaposan készít elő az összejöveteleinket, szervezi a vendégelőadók (zeneszerzők, előadóművészek) alkalmait, közös kecskeméti és budapesti koncertlátogatásainkat. Neki köszönhattuk, hogy néhányan részt vehettünk a pécsi Nemzetközi Zenei Tábor munkájában.

Tagja lehettem annak a diákcsoportnak is, amellyel beneveztünk a Magyar Rádió Kodály életművét középpontba állító zenei műveltségi versenyére, és amelynek felkészítő tanára Ittész tanár úr volt. Az eredmény sem lett rossz: másodikok lettünk a Debreceni Református Kollégium Gimnáziumának csapata mögött (felkészítő tanárunk Berkesi Sándor, egyéni győztes diákjuk pedig az e kötetben is publikáló Arany János volt). Rendkívül sokat készültünk a versenyre, de tanárunk a legtöbbet: felosztotta közöttünk az életmű különböző területeit, előadókat hívott a foglalkozásainkra, kötetnyi irodalmat olvastunk Kodálytól és Kodályról, valamint meghallgattuk minden elérhető Kodály-mű felvételét. Harmadikos gimnazista voltam ekkor: máig ható összegzése volt ez számomra a Kodály-életműnek.

Ittész Mihály 1973 őszén lett hivatalosan a Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet munkatársa, s az intézménnyel való kapcsolata élete végéig tartott. Első feladata a könyvtári állomány létrehozása volt, de aktívan részt vett az Intézet szervezeti felépítésének és

képzési programjának kialakításában is. 1974-től a kinevezett igazgatóval, Erdei Péterrel együtt folytatták az előkészítő munkát.

Az Intézet hivatalos megnyitására 1975 szeptemberében került sor. A felújított, és az Intézet speciális céljaira átalakított egykori ferencesrendi kolostor-épületben az évközi tanfolyamokon főként külföldi hallgatókat fogadtak, de kurzusokat indítottak magyar énektanároknak is. Mihály korábban franciául tanult, így felnőtt fejjel kellett megtanulnia angolul, hogy az Intézet hivatalos nyelvén külföldieket taníthasson. Kezdetben Hegyi Erzsébet tanársegédjeként szolfézst, majd a későbbiek folyamán zeneelméletet, a zenetörténet különböző korszakait, népzénet, olykor karvezetést tanított. Speciális kurzusokat vezetett Kodály életművéről és pedagógiájáról. Az egyre bővülő állományú könyvtár, majd a mellette létrehozott archívum vezetője lett, 1980-tól pedig hivatalosan is az Intézet második embere, igazgatóhelyettese. Ezt a tisztséget 21 éven át töltötte be.

A tanítás mellett intenzív kutatómunkát végzett, tudományos tevékenységének középontjában a kodályi életmű állt. Egyre gyarapodó saját írásai mellett gondozta az Intézet munkatársainak, valamint a magyar zenetudomány és zenepedagógia kiválóságainak írásait is, az Intézet kiadványainak szerkesztője lett. Az intézeti tudományos konferenciák, szemináriumok programjának kimunkálásában aktívan részt vett, különösen a nyári szemináriumokhoz kapcsolódó hangversenysorozatok műsorának összeállításában, a koncertek megszervezésében. A kétnaponta megrendezésre kerülő hangversenyek, kiváló hazai és külföldi előadók és együttesek közreműködésével, a '80-as, '90-es években az ország nyári koncertéletének központjává avatták Kecskemétet.

Már gimnazista koromban, majd főiskolás és zeneakadémista éveim alatt is ingyen munkásnak szegődtem az Intézet könyvtárába Ittész tanár úr és kiváló munkatársa, Szőgi Ágnes mellé. „Fizetségem” az volt, hogy ha éppen nem adódott sürgős feladat, beülhettem a különböző órákra, előadásokra, belépőt kaptam az esti hangversenyekre. Így hallhattam – többnyire Ittész tanár úr szervezésében – Denise Bacon, Bónis Ferenc, Dobszay László, Eősze László, Hegyi Erzsébet, Kokas Klára, Legány Dezső, Lendvai Ernő, Nádasdy Kálmán, Olsvai Imre, Szabó Helga, Szabó Miklós, Vikár László előadásait – csak a már nem élőket említve. De láttam a könyvtáros Ittész Mihály munkáját is, aki katalógus nélkül, fejből adott kérdéseikre biztos útbaigazítást a betérő szakembereknek és kutatóknak az egyre gyarapodó könyvtárban.

Tanulmányaim befejezése után visszatérhettem tanítani egykori iskolámba, a kecskeméti Kodály Iskolába. Akkor rövid ideig kollégája is lehettem, Ittész tanár úr ugyanis óraadóként a gimnazista növendékek fakultációs óráit vezette. Az óráközi szünetek nagyszerű lehetőséget kínáltak arra, hogy összegyűjtött szakmai kérdéseimet feltehessem neki, így a tanulóéveket megtoldottam még a vele való konzultációk idejével.

Ekkor indult a zeneművészeti szakközépiskolai képzés a Kodály Iskolában. Lelkes és tehetséges, a Zeneakadémián frissen végzett tanárcsapat verbuválódott össze, de fontos volt, hogy tehetséges növendékek is legyenek. Ittész Mihály és Kata – aki akkor már angolt is tanított az iskolában – megtisztelték bennünket azzal, hogy tehet-

séges fiaikat nem küldték a nagymúltú konzik valamelyikébe, hanem ránk, zöldfülű kezdőtanárokra bízta. Szerencsénkre, mindketten kiváló muzsikusok lettek: Tamás hegedűművész, Gergő fuvolaművész, s mindketten kiváló tanárok is. A harmadik fiú, a történész-könyvtáros Ádám is a Kodály Iskolában tanult.

Győrben megkezdett zenekritikusi, művészeti írói tevékenységét Kecskeméten is folytatta. Miután ő maga minden jelentős (és kevésbé jelentős) koncerten jelen volt a növendékkoncertektől a Filharmónia szervezésében lezajlott hangversenyekig, ezekről rendszeresen be is számolt a helyi napilap, a *Petőfi Népe* és a *Kecskeméti Lapok* hasábjain. Tisztos kötetet tennének ki csupán a '70-es években megjelent írásai (165 cikk), mely kötet Kecskemét akkori hangversenyéletének krónikája is lehetne. Beszámolói ismeretterjesztő és egyben orientáló jellegűek voltak: a hallott műveket zenetörténeti kontextusba helyezte, az előadók művészi teljesítményét pedig érzékenyen, árnyalt megfogalmazással értékelte. A városi koncertek elhangzása után igen gyorsan megjelenő kritikáit érdeklődve olvasta szakmabéli és zenekedvelő koncertlátogató egyaránt: ha jelen volt, azért, ha nem, akkor azért, hogy legalább így, Ittész Mihály közvetítésével értesüljön az eseményről.

A '70-es évektől kezdve országos szakmai és kulturális folyóiratokban, és tanulmánykötetekben is megjelentek írásai, nevéhez tankönyvek, továbbá szerkesztőként jegyzett kiadványok fűződnek. Mindezekről bővebben írásom második felében olvashatnak.

A Kodály Intézet tanárai gyakran utaztak külföldre: hosszabb-rövidebb ideig tartó kurzusokat és előadásokat tartottak, konferenciákon vettek részt. Ittész Mihály nem tartozott a gyakran utazók közé, egyre gyarapodó feladatai itthon tartották. Egy-egy fontosabb szimpózium vagy kurzus előadójaként azonban távoli földrészeken és Európa számos országában képviselte a magyar zenepedagógiát és zenetudományt. Így eljutott Ausztráliába, Észak-Amerikába, Japánba, Kínába és Koreába, Írországra, Angliába, Dániába, Finnországra, Olaszországra és Görögországra is. Gyakran tartott előadásokat a szomszédos országok magyar szakembereinek. Legtöbbször – és talán legnagyobb örömmel – azonban Lengyelországba járt tanítani. 1976-ban került kapcsolatba a varsói Magyar Intézet, majd a Chopin Akadémia tanáraival, akik komoly érdeklődést mutattak a magyar zeneoktatás és a Kodály-koncepció iránt. Élére állt a lengyelországi Kodály-mozgalomnak, és magyar tanárscapatot verbuvált azokra a kéthetes augusztusi szemináriumokra, amelyeket a '80-as évektől kezdve több mint két évtizeden át Lengyelország különböző városaiban szerveztek.

A lengyel szemináriumokhoz Ittész tanár úr hívására 1988 és 2002 között én is csatlakozhattam. Egyetemistákat és énektanárokat tanítottunk, a reggeltől estig tartó napi programban szolfézs-, módszertan- és karvezetésórákat, bemutató tanításokat és előadásokat tartottunk. Minden alkalommal létrejött egy kórus is a résztvevőkből, melynek napi próbamunkáját olykor Mihály vezette – ahogy szerényen mondta: ha nincs más... Rendkívüli gondossággal tervezte meg a kórusmunkát, ahogy valamilyen óráját is, jó volt látni, hogy milyen örömmel, de mindig nagy izgalommal vezényli a zárókoncerten a kétheti próbamunkával kialakított együttest. Élvezte a feléje áradó

szeretetet és megbecsülést, melynek egyik megnyilvánulása volt az a kötet, melyet a lengyel kollégák 1999-ben állítottak össze a tiszteletére.⁵

A Kodály Intézetben betöltött pozíciója, egyre erőteljesebb zenei-közéleti szerepvállalása révén sokféle feladat találta meg. Tagja volt a Zenetudományi és Zenekritikai Társaságnak, a Zenetanárok Társaságának, a Bárdos Lajos Társaságnak, a Liszt Ferenc Társaságnak, a KÓTA-nak, az NKA Zenei Kollégiumának, melynek két évig elnöki tiszteét is betöltötte. Nyolc éven keresztül alelnöke volt a Nemzetközi Kodály Társaságnak, 2007-től társelnöke, majd 2012-től 2018 májusáig elnöke a Magyar Kodály Társaságnak. 2012-ben a Magyar Művészeti Akadémia levelező, majd a következő évben rendes tagjává választották.

Valamennyi vállalt feladatát felelősséggel, lelkiismeretesen látta el. Tevékenységének bázisa rendkívül széleskörű, mélyen megalapozott szaktudása és műveltsége volt, melyet az évtizedek alatt kitartó munkával gyűjtött össze és folyamatosan bővített. Kiváló memóriája, asszociációs készsége segítette a feladatok gyors felmérésében, majd rendíthetetlen következetességgel, fáradhatatlan munkabírással meg is oldotta azokat. Öletgazdagság és kreativitás jellemezte tevékenységét, nyitottan az új dolgok megismerésére, befogadására. Ugyanakkor egyfajta érték-konzervativizmus uralta gondolkodását. De mindig megtalálta az újítás és a hagyományok tisztelete és megőrzése közötti egyensúlyt. Alapvetően halkszavú, udvarias lénye harcossá tudott válni, ha nem értett egyet valamivel, jó ügyekért kész volt a végsőkig küzdeni. A legfőbb „ügy”, amelyért harcolt, a Kodály-ügy volt, kiemelve, hogy Kodály elképzeléseit meg kell ismernie és meg kell értenie mindenkinek, aki az iskolák körül él: szülőnek, tanárnak, iskola-, település- és állami vezetőknek, mindenkinek. Hogy a zenével élés életformává válhassék az emberek számára.

A sokféle társadalmi megbízatásból csak az egyik legutolsót emelem ki: a Magyar Kodály Társaságban betöltött szerepét. A Társaság működésének legfőbb motorja volt, nemcsak elnöksége idején. A hivatalosan megfogalmazott célok és feladatok elérése – vagyis Kodály szellemi örökségének ápolása, zenei nevelési eszméinek életben tartása és gyakorlati alkalmazásuk szorgalmazása – érdekében konferenciákat szervezett, tematikus hangversenyötletekkel és azok megvalósításával frissítette a szokványos koncertprogramokat, előadásokat tartott, kiállítási anyagokat állított össze. A Kodály Társaságban hétrészes előadás-sorozatot szervezett *Utak Kodályhoz* címmel, melynek alkalmain Kodályhoz még személyesen kötődő muzsikussal beszélgetett. Közreműködött zenei műveltségi versenyek és kamaraéneklési versenyek feladatainak összeállításában, zsűrizésében, írásaival és szerkesztési ötleteivel segítette *A Magyar Kodály Társaság Hírei* működését, ötletadója és megvalósítója volt a Bicinia Hungarica és a Tricinia teljes sorozatai hanglemezen történő megjelentetésének. Az elnöki feladatkör átvétele után mindehhez még sok adminisztratív, jogi és gazdasági jellegű feladat megoldása is társult,

⁵ *Following Zoltán Kodály in Poland. Essays in honour of Mihály Ittész.* Ed.: Mirosława Jankowska. (Warsaw: Fryderyk Chopin Academy of Music, 1999.)

valamint a Társaság működését biztosító pályázati tevékenység ellátása. És sok-sok utazás, hiszen a budapesti megbeszélésekre reggelente változatlanul Kecskemétre indult, és jelen volt az ország és a Kárpát-medence magyar településeinek ünnepi rendezvényein, hangversenyein. Igazi szolgálat volt ez, amelyet őszinte érdeklődése vezetett, mely viszont rendkívüli áldozatot, sok időt és energiát igényelt tőle.

Jelen volt a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara Bárdos Szimpóziумainak alkalmain is. A szakmai találkozók programját a kezdetektől, 1985-től figyelemmel kísérte, 1992 óta előadóként, kerekasztalbeszélgetések moderátoraként, hangversenyek műsorvezetőjeként, vagy csak egyszerűen érdeklődő zenepedagógusként részt vett a szimpóziумokon. 1994 óta, amióta az intézményben tanítok és bekapcsolódtam a szimpóziум szervezésébe, sok-sok segítséget kaptam tőle ehhez a munkához. Afféle ötletgazdaként mindig voltak javaslatai: kit, milyen téma előadására hívjunk meg, a koncerteket miként építsük fel, milyen új kiadványokat ajánljunk az összegyűlt zenepedagógusoknak, kórusvezetőknek. Ő maga különleges dologra is vállalkozott: 2005-ben egy debreceni informatikai szakközépiskola diákjaival tartott bemutató órát, melyen Szabó Csaba *Üvegszilánkok között* című zenekari művének izgalmas, a kortárs zene megközelítését elősegítő feldolgozásának lehetőségeit mutatta meg a szakmai közönségnek.

Szerkesztőként és lektorként közreműködött szimpóziumi köteteink létrejöttében, s közben engem is bevezetett a könyvszerkesztés műhelytitkaiba, melynek jelenleg is nagy hasznát veszem. De rendkívül hasznosak voltak azok a találkozások és beszélgetések is, amelyeket a program szüneteiben a résztvevőkkel folytatott. Jelenléte rangot adott a rendezvénynek.

Az ezredforduló környékén végre időt szánt saját addigi tudományos munkássága összegzésére. Majd Erdei Péter erőteljes ösztönzésére korábbi, angol nyelven közzétett tanulmányait – kiegészítve néhány újjal – kötetbe gyűjtötte és disszertációként benyújtotta a finnországi Jyväskylä Egyetem zenetudományi doktoriskoláján. 2002-ben doktortált Finnországban, doktori fokozatát a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem honosította.⁶

A Kodály Intézet 2005-ben önálló szervezeti egységként a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemhez kapcsolódott. Ittész Mihály ebben az időben státuszában már ugyan nyugdíjasként, de valójában változatlan aktivitással folytatta tanári és könyvtárépítő, archívumgyarapító tevékenységét. A mesterképzés bevezetésével a külföldi hallgatók magasabb szintű oktatását, szakdolgozataik témavezetését is ellátta. 2008-ig hivatalosan, majd azt követően is szoros szakmai-baráti együttműködésben munkálkodott Erdei Péter főigazgatóval. Ezután segítette Nemes László Norbert, az Intézet új vezetőjének munkáját, biztosítva a töretlen átmenetet és a folyamatosságot az Intézet életében.

⁶ A disszertáció kiadásra került: Mihály Ittész: *Zoltán Kodály, in Retrospect. A Hungarian National Composer in the 20th Century on the Border of East and West.* (Kecskemét: Kodály Institute, 2002.)

Számos kitüntetést kapott, azok közé tartozott, akinek tevékenysége értékeit, áldásos voltát szűkebb és tágabb környezete felismerte és elismerte. A Péterfi-plakett, az Apáczai Csere János-díj, két alkalommal a Kodály Intézetért-díj, a Magyar Köztársasági Érdemrend kiskeresztje, a Kecskemét Felsőoktatásáért és Tudományos Életéért-díj, Kecskemét város Kodály-díja, a Kodály Zoltán Közművelődési-díj, a KÓTA-díj és a Szabolcsi Benke-díj birtokosa lett. Ahogy egyik önéletrajzi írásában olvashatjuk:

A sokféle szolgálatért – merthogy én a munkámat, pontosabban hivatásomat inkább annak tartom, mint pusztán kenyérkereső foglalkozásnak – érdememen felül értek el kitüntetések helyben és országos fórumokon. De azt hiszem, ezek csak formálisan – bár minden bizonnyal jólesően – minősítik az ember munkáját, eredményeit. Többet ér egy-egy tanítvány köszönete. A belső elégedetlenség, többet-jobbát akarás amúgy is megmarad az emberben, nem tud ülni a babérjain.⁷

Élete végéig dolgozott. Gyorsan jött, agresszíven támadó betegsége idején kórházi ágyán fekve, sietve igyekezett befejezni vállalásait, gondosan rábízni feladatait kiszemelt utódaira. 2018 májusában, a Magyar Kodály Társaság tisztújító közgyűlésén – már csak hangfelvételt küldve – így búcsúzott a jelenlévőktől:

Mind a mai napra, mind az elkövetkező hónapokra, évekre a legjobbakat kívánom. Sok erőt, leleményességet, türelmet, tartalmas programokat, odaadó munkásokat, békességes együtt munkálkodást, áldásos tevékenységet kívánok!

„A tűznek nem szabad kialudni!”

Alig pár hét múltán, 2018. június 12-én örökre eltávozott.

2018. júniusában Amerikában tanítottam, ahová 20 évvel azelőtt tudtom és főként kérésem nélkül Ittész tanár úr „kijánlott”. A kurzus vezetője, Jerry Jaccard, a Nemzetközi Kodály Társaság jelenlegi elnöke és tanárai, akik szintén jól ismerték Ittész Mihályt és munkásságát, megrendülten vették halálhírét. Ahogy szerte az országban és a világban mindenki, aki ismerte.

Abban a portréfilmben, amely élete utolsó hónapjaiban készült, ezt mondja magáról: „egy ember, aki a zenével foglalkozik”.⁸ Életútját ismerve talán így módosíthatjuk: Egy EMBER, aki a Zenével és az embereket jobbá tehető Zenepedagógiával foglalkozott...

⁷ Ittész Mihály zenepedagógus. *Napút*. 9. évf. 10. szám, 2007. december, 121–122. o. http://www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok-arhiv/naput_2007/2007_10/121.htm.

⁸ *Az élet szolgálat*. Ittész Mihály zenepedagógus, művészeti író. Portréfilm az MMA megbízásából. Szerkesztő: Major Eszter, rendező: Nagy Katalin, 2018.



*Utolsó beszédét Kodály sírjánál mondta
2018. március 6.*

Az életmű

Mi, akik a szó szűkebb értelmében tanítványai lehettünk – a győri zeneművészeti szakiskolások, a kecskeméti gimnazisták, a Kodály Intézet magyar és külföldi hallgatói – őrizzük tanításának szakmai erejét, a tőle kapott tudást, felénk irányuló figyelmét, segítőkészségét, nyelvi humorát. S mi, akik tanárok lettünk – s nem csak a zenét tanítók – a *jó tanár* példáját kaptuk tőle: elhivatottságból, elvhűségből, tanári tisztességből, a tudását és műveltségét folyamatosan bővítő, s azt tanítványaival lelkesen megosztó tanár példáját.

Ugyanakkor a tudós-tanárok legkiválóbbjaihoz hasonlóan kutatásainak eredményeit le is írta és közzétette. Így életművének maradandóbb része mindenkinek hozzáférhető. Írásait olvasva ugyanis a tanulásnak, ismeretbővítésnek olyan lehetősége adódik a szakemberek, muzsikuskok, tanárok és diákok számára, amellyel bárki élhet.⁹

Amint azt az életút bemutatásában már említettem, a helyi napilapokban közölt írásai után országos szakmai és kulturális folyóiratokban, majd angol nyelvű kiadványokban is megjelentek írásai.

Szkcikketeket írt a *Magyar zene*, a *Muzsika*, a *Magyar Egyházzene* számára, zenepedagógiai témájú, valamint a kórusélettel kapcsolatos írásai jelentek meg *Az ének-zene tanítása*, a *Parlando*, a *KÓTA*, majd a *Zeneszó* hasábjain, továbbá a *Zene és közművelő*

⁹ Az ittzesmihaly.hu készülő honlapon megjelent, valamint kiadatlan írásai, hang- és videofelvételek (előadások, interjúk), eseménynaptár (képekkel és dokumentumokkal), szakmai levelezéséből részletek és róla szóló írások lesznek elérhetőek.

dés című tanulmánykötetben. Rendszeresen közöltek tőle zene- és művelődéstörténeti írásokat irodalmi és művészeti, valamint egyéb kulturális folyóiratok, mint a *Forrás*, az *Alföld*, a *Hitel*, a *Magyar Napló*, a *Nyelvünk és Kultúránk*, a *Budapesti Könyvszemle*. Angol nyelvű írásai jelentek meg a *Hungarian Music Quarterly* és a *Bulletin of the International Kodály Society* közlésében, valamint lengyel és finn kiadványokban. Országos napilapokban is rendszeresen publikált.

Ezek leggyakrabban Kodályról, Bartókról, a magyarországi zenei nevelés múltjáról és jelenéről, énekkari kultúránkról, Kecskemét zenei múltjáról, a 19. századi magyar zenekultúráról, a régi és a 20. századi magyar költészet és zene kapcsolatáról szóltak. Rendszeresen beszámolt a Nemzetközi és a Magyar Kodály Társaság tevékenységéről, a Kodály Intézet rendezvényeiről és nyári szemináriumairól. De írt könyvismertetéseket, évfordulás és születésnap köszöntéseket, nekrológokat, készített riportokat a magyar és a külföldi zenei élet kiválóságaival.¹⁰

Az 1970-es években Róbert Gábor kollégájával ének-zene tankönyvsorozatot írt az akkor nagyobb számban működő óvónői szakközépiskolák tanulói és tanárai számára. A négy évfolyamos sorozat rendkívül értékes nép- és műzenei, valamint zenetörténeti anyagot tartalmaz, mely más iskolatípusokban akár ma is felhasználható.¹¹

Kifejezetten szakembereknek szánt tanulmányai részben önálló köteteiben, részben pedig jelentős, többszerzős könyvekben láttak napvilágot. A nekrológok, melyek halála után megjelentek, kiemelik: Ittész Mihály Kodály életművének egyik legmélyebb ismerője, a róla szóló irodalom jelentős gazdagítója volt.

Első önálló kiadványa, az 1996-ban megjelent „*A múlt csak példa legyen*” – *A magyar történelem Kodály Zoltán műveiben*¹² című írása a honfoglalás 1100. évfordulója, és Kodály Zoltán azon évi születési évfordulója alkalmából rendezett hangversenyek kísérő kiadványa volt. A mottóként választott idézet Kodály egyik utolsó műve, a vegyeskarra feldolgozott költemény, Kisfaludy Károly *Mohács* című versének emblematisztikus sora. Az írás pedig megmutatja, hogy Kodály, a *Praeceptor Hungariae*, Magyarország tanítója miként jeleníti meg műveiben a magyar történelem jelentős eseményeit, alakjait.

Önálló gyűjteményes tanulmánykötete az ezredfordulón megjelent *22 zenei írás*¹³. A kötet alcíme is igazolja azt a tényt, hogy bár Ittész Mihály zenetudományi kutatómunkájának középpontjában Kodály állott, de nem kizárólagosan: *Kodály és... elődök, kortársak, utódok*. Az elődök közül Liszt Ferenc, Erkel Ferenc és a 19. századi magyar költők (Kölcsy Ferenc, Petőfi Sándor), a kortársak közül a legjelentősebb, Bartók Béla,

¹⁰ Cikkeinek egy része megtalálható az Arcanum Digitális Tudománytár (ADT) internetes oldalán.

¹¹ Ittész Mihály – Róbert Gábor: *Ének-zene az óvónői szakközépiskolák számára*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1974. 1994-ig három kiadást ért meg és több utánnomásban is megjelent.)

Ittész Mihály – Róbert Gábor: *Készségfejlesztés és alapfokú zeneelmélet óvodapedagógus-jelöltek számára*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.)

Ittész Mihály – Róbert Gábor: *Ének-zene. Óvó- és tanítóképző főiskolák*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.)

¹² Kecskemét: Kodály Intézet, 1996.

¹³ Kecskemét: Kodály Intézet, 1999.

s az utódok sorából pedig Bárdos Lajos és Petrovics Emil munkásságának több fontos részlete kerül megvilágításra Ittész Mihály e kötetben közölt írásaiban.

A középpontban azonban valóban Kodály áll. Életművének kevésbé ismert területeit vizsgálja, így például népdalfeldolgozásainak formavilágát rendszerezi, a variáció és a refrén előfordulásait mutatja ki az énekkari művekben, vagy éppen a szonátaforma megvalósulását Kodály *Szólószonátájának* első tételében. Ez utóbbi tanulmányt egykori mesterei, Bárdos Lajos és Lendvai Ernő emlékének ajánlja, hiszen – ahogy az Előszóban megfogalmazza – elemző módszere, terminológiája elsősorban e két mester tanítására vezethető vissza. Ezek kreatív alkalmazása, a jelenségeket zenetörténeti kontextusban vizsgáló módja viszont az Ittész Mihály által „alkalmazott zeneelmélet-tudomány”-nak nevezett, általa mesteri módon művelt módszere. Eredményeként olyan összefüggéseket tár fel az európai zene sajátos vonásai és Kodály kompozíciós megoldásai között, amelyekre korábban nem derült fény. Teszi mindezt szakszerű, szerkesztési és nyelvi szempontból is kifogástalan stílusban, mely példaként állítható a zenei írások szerzői elé.

A kötetben természetesen helyet kaptak a kodályi zenepedagógiához kapcsolódó tanulmányok is. Közöttük van annak a témának a részletes kifejtése, amely Ittész Mihály első, 1970-es Kodály szemináriumi előadásának tárgya volt, címe: *Kodály énekgyakorlatjai*. A téma azóta is foglalkoztatta, időközben újabb és újabb felfedezésekkel gazdagította korábbi megállapításait. Az e témában írott dolgozatai nyomtatásban is megjelentek, itthon és külföldön előadásokat tartott Kodály énekgyakorlatairól.¹⁴ Egyik utolsó előadása is ehhez kapcsolódott, mely a 2017 novemberében Kecskeméten megrendezett Kodály–Kestenbergek nemzetközi konferencián hangzott el.¹⁵

A *22 zenei írás*ban közölt tanulmány rámutat arra, hogy Kodály énekgyakorlatai ket-tős célt szolgálnak: egyrészt gyakorlatokat adnak a kottaolvasás, majd a kamaraéneklés fejlesztéséhez, másrészt pedig bevezetik a zenét tanuló fiatalokat az európai műzene különböző stíluskorszakaiba. Teszik mindezt rövid, tanórai keretek között feldolgozható terjedelemben, de „ugyanannak a zeneszerzői koncepciónak a jeleit viselik magukon, mint alkotójuknak legnagyobb, legegységesebb művei: a klasszikus szintézisre törekvő sajátos megnyilvánulásai.”¹⁶

Ittész Mihály zenetörténeti korszakokhoz társítva csoportosítja az énekgyakorlatokat, rámutat a stílusjegyekre, amelyeket Kodály exponál a korszakból az adott gyakorlatban. Kimutatja azokat az összefüggéseket is, amelyek a korszak zeneszerzőinek konkrét műveivel, azok jellegzetes témáival és feldolgozásmódjához kötik az egyes gyakorlatokat. Azaz nemcsak Kodályról és énekgyakorlatairól, de lényeglátó kiemelésekkel az európai stílustörténet korszakonkénti sajátosságairól is szól ez az írás. A tanulmány végén ol-

¹⁴ Ittész Mihály: Kodály Zoltán énekgyakorlatai és az európai műzene. *Parlando*, 1973. 10-11. szám, 1–12. o.

Ittész Mihály: Kodály énekgyakorlatai (1970, 1975). In: Erdeiné Szeles Ida (szerk.): *Kodály Szemináriumok*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.) 111–132. o.

Mihály Ittész: Zoltán Kodály's Singing Exercises. A summary. *Bulletin of the International Kodály Society*, 1995. Vol. 20. No. 1. pp. 50–53.

¹⁵ Mihály Ittész: *Kodály's Singing Exercises as an Integral Part of his Music Pedagogical Concept*.

¹⁶ Ittész Mihály: Kodály énekgyakorlatai. In: *22 zenei írás*. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1999.) 98. o.

vasható összefoglalás táblázatba rendezi és megnevezi a mintegy 1400 énekgyakorlat (16 kötet, illetve sorozat) nehézségi szintjét, a zenei anyag eredetét és jellemzőit, valamint azokat a zenei és pedagógiai célokat, amelyek gyakorlásukkal elérhetőek. Kiváló tanári segítség a zeneoktatás különböző szintjein tanítóknak – én módszertan-tanárként rendszeresen feldolgozom tartalmát tanárjelölt hallgatóimmal.

Mestereihez halálukig – vagy haláláig – tanítványi tisztelettel és szeretettel kötődött. A jelen áttekintés elején felsorolt nagyszerű zeneakadémiai tanári névsor érthetővé teszi ezt. Közülük talán Bárdos Lajos nevét említette előadásain és írásaiban leggyakrabban. Az a kismonográfia, amely a Magyar Zeneszerzők sorozatban jelent meg, a zeneszerző-zenetudós-zenepedagógus Bárdos életútját mutatja be, s gondosan rendezi műjegyzékbe a rendkívül gazdag életművet.¹⁷

Hivatalosan ugyan nem voltak tanárai, de szellemi-tudományos értelemben véve mestereinek tekintette Eősze Lászlót és Bónis Ferencet. Mindkettőjükkel összekapcsolta a Kodály életmű kutatása, és a Kodály Társaságban végzett tevékenység. Eősze, aki első és máig nagy jelentőségű Kodály-monográfiáját még Kodály életében, személyes közreműködésével készíthette el, több mint 60 évig volt az életmű kutatója, számos további Kodály-könyv és -tanulmány közreadója.¹⁸

2013-ban Ittész Mihály szerkesztésében került kiadásra az a kötet, amellyel Eöszét 90. születésnapján köszöntötték tanítványai és kollégái. Ebben a kötetben Ittész Mihály *Eősze László – Kodály Zoltán életrajzírója, az életmű kutatója és szószólója* című tanulmánya olvasható.¹⁹

Bónis Ferenc, a magyar zenetörténet elkötelezett kutatója több tanulmánykötetében megjelentetett írást Ittész Mihálytól. *Kodály és Liszt*,²⁰ *Erkel és Kodály*,²¹ *Kodály és Itália*,²² *Zeneszerző kortársak, ahogy Kodály látta őket*²³ – a tanulmányok címe ismét megmutatja, hogy szerzőjük Kodály Zoltán örökségét milyen széles zenei és művelődéstörténeti perspektívában szemléli. Ittész Mihály Bónis Ferenc születésnapjára is összeállított egy kötetet, melybe saját írásai közül megint csak Kodály-írást választott: „*Felemelé Kádár szemeit az égre...*” *Transzcendens momentumok Kodály műveiben*.²⁴

¹⁷ Ittész Mihály: *Bárdos Lajos*. (Budapest: Mágus Kiadó, 2009. Magyar zeneszerzők 36.) Angolul: Mihály Ittész: Lajos Bárdos. Transl.: Judit Pokoly. (Budapest: BMC, 2015.)

¹⁸ Eősze László: *Kodály Zoltán élete és munkássága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1956.)

¹⁹ *ÉLET és MŰ*. Zenetudományi tanulmányok. Emlékkönyv Eősze László tiszteletére. (Budapest: Editio Musica, 2013.) Idézett tanulmány: 82–88. o.

²⁰ In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete*. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1992. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 5.) 71–89. o.

²¹ In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról*. (Budapest: Püski, 1995. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 6.) 172–202. o.

²² In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály emlékkönyv 1997*. (Budapest: Püski, 1997. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 7.) 83–99. o.

²³ In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. (Budapest: Püski, 2001. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 9.) 222–232. o.

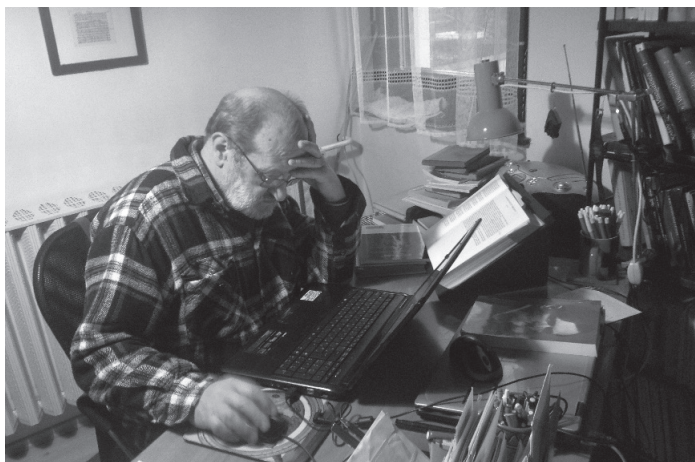
²⁴ *Részletek az egészshez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Szerk.: Ittész Mihály. (Budapest: Argumentum Kiadó, Kodály Zoltán Archivum, 2012.) 313–334. o.

A harmadik Kodály-kutatóval, Breuer Jánossal is szoros szakmai kapcsolatban állt, kölcsönös érdeklődéssel és tisztelettel viseltettek egymás munkája iránt. Breuer figyelemmel követte írásait, és elismeréssel nyilatkozott róluk.

Ittzés Mihály szerkesztői tevékenységét a gondos válogatás, szakszerűség, felelősségtudat és végtelen precizitás jellemezte. Így jöttek létre a *Kodály Intézet Évkönyvei* (öt évkönyv 1982 és 2007 között), az M. Bodon Pál (1984) és Vásárhelyi Zoltán (1997) emlékére összeállított kötetek, a Csenki Imre (2004) és a Szabó Csaba emlékkönyvek (2013). Szakmai lektori munkájával segítette Dobszay László *A hangok világa* című szolfézs-könyv-sorozata angol változatának kiadását, valamint Papp Károlyné és Spiegel Marianna *Alapfokú szolfézs-tanítás a gyakorlatban* című kitűnő módszertankönyve két magyar, majd angol nyelvű kiadásának megjelenését.²⁵

Számos hanglezet megjelentetésében is közreműködött: már említettem, ötletadóként és szerkesztőként jegyzi Kodály *Bicinia Hungarica* és *Tricinia* felvételeinek sorozatát.²⁶ A Kodály vokális műveit tartalmazó Hungaroton-sorozat, valamint más Kodály CD-k anyagának összeállítása mellett a lemezekhez tömör, ám információgazdag kísérőfüzetet is szerkesztett.

Az utolsó kötet megjelenését – melyet oly sokan vártak itthon és világszerte, s amelyet feleségével, Katával együtt készített – már nem érte meg. Angol nyelven ad ez a könyv válogatást Kodály zenepedagógiai írásaiból, így jelentősen hozzájárul Kodály eredeti gondolatainak pontos további terjesztéséhez.²⁷



Munka közben, 2014. november
Fotó: Ittzésné Kövendi Kata

²⁵ Kecskemét: Kodály Intézet, 2012., 2019., angol nyelven 2016.

²⁶ *Kodály Complete Edition – Choral Works. Bicinia Hungarica, Tricinia.* Ed. Mihály Ittzés. Hungaroton, 2012. HCD 32711–13.

²⁷ Zoltán Kodály: *Writings on Music Education.* Ed.: Mihály Ittzés, transl.: Kata Ittzés. (Budapest: Liszt Academy, 2019.)

Az előzőekben kiemelt írások csak töredékét képezik annak a rendkívüli gazdagságú szellemi hagyatéknek, amely Ittzés Mihálytól ránk maradt. Tanulmányai közül elsősorban a zenepedagógusok érdeklődésére leginkább számot tartókat emeltem ki, de műelemzései az előadóművészek és kutatók számára is értékes segítséget adhatnak. Nem titkolt célom, hogy ráirányítsam a figyelmet arra: írásai, felismerései, burkolt vagy nyíltan megfogalmazott bölcs tanácsai olvasásra, megértésre és alkalmazásra várnak.

IRODALOM

- Ittzés Mihály: „*A múlt csak példa legyen*”. *A magyar történelem Kodály Zoltán műveiben*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1996.
- Ittzés Mihály: *22 zenei írás. (Kodály és... elődök, kortársak, utódok)*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1999.
- Ittzés Mihály: *Bárdos Lajos*. Budapest: Mágus Kiadó. 1999. (Magyar zeneszerzők 36.)
- Ittzés Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Budapest: Argumentum Kiadó, Kodály Zoltán Archívum, 2012.
- Zoltán Kodály: *Writings on Music Education*. Ed.: Mihály Ittzés, transl.: Kata Ittzés. Budapest: Liszt Academy, 2019.

Szabó Miklós emlékére

Szubjektív előszó

Szabó Miklós tanár úrra nehéz hála és meghatódottság nélkül emlékezni. 1959-ben, nyolcadikos általános iskolás koromban ismertem meg, amikor a győri, akkor még Állami Zeneművészeti Szakiskolába kerültem, mint zongorista növendék. Kapcsolatunk különböző formában és intenzitással haláláig tartott. Muzsikusi és tanári pályámra ő volt a legnagyobb hatással.

Írásomban támaszkodom Szamosújvári Laura diplomamunkájára, amely *A Győri Leánykar története 1958–2009* címmel 2011-ben könyv formájában is megjelent.

Szabó Miklós életében, munkásságában nehéz szétválasztani a tanárt, a tudóst és a karnagyot, mégis megkísérem külön fejezetekben felvázolni életútját, majd életművének különböző területeit, személyiségének legfontosabb vonásait.

Szabó Miklós életútja

Szabó Miklós Szentgotthárdon született 1931. április 15-én értelmiségi családban. Zenei légkörben nevelődött, hiszen édesapja a helyi gimnázium énektanára és kórusának karnagya volt. Már gyermekként sokoldalú érdeklődés jellemezte, egyformán vonzódott a zenéhez, irodalomhoz és a gyógyszervegyészethez. Csak az érettségi évében döntött, mikor felvették a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola középiskolai énektanár- és karvezetőképző tanszakára.

Ikertestvére, László a gyógyszer tudományt választotta hivatásának, 2011-ben bekövetkezett haláláig a Semmelweis Egyetem Gyógyszerésztudományi Karának elismert, állami díjas professzora volt.



Szabó Miklós
érettségi tablóképe¹

¹ Szamosújvári Laura: *A Győri Leánykar története 1958–2009*. (Győr: Universitas Győr Nonprofit Kft.

²2011.) 20. o. A továbbiakban Sz. L.

Szabó Miklós 1949-től 1953-ig tanult a Zeneművészeti Főiskolán. Meghatározó tanárai közül elsőként Kodály Zoltánt említette, aki ugyan csak egy évig tanította hivatalosan, de bejárt szemináriumaira és két évig szolfézsóráira is. Rajta kívül olyan nagyszerű tanárookra emlékezett, mint Bárdos Lajos, Bartha Dénes, Gárdonyi Zoltán, Horusitzky Zoltán, Járdányi Pál, Ligeti György, Szabolcsi Bence. Karvezetésre Vásárhelyi Zoltán tanította, de a Mátyás-templom kórusában Bárdos Lajos próbái voltak szakmai téren a legnagyobb hatással rá.

1953-tól tanított Győrben, ahová az akkori idők szerint a Minisztérium helyezte, és itt dolgozott 2009-ig, nyugdíjba vonulásáig, kezdetben az Állami Zeneművészeti Szakiskolában majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Győri Tagozatán és jogutódján, a Széchenyi István Egyetem Zeneművészeti Intézetében. Tárgyai a következők voltak: szolfézs, zeneelmélet, népzene, partitúraolvasás. A zenetanárképzőn még szolfézsmodszertant is tanított. A diplomatanítások zsűrijének tagja volt.

1979-től oktatott a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola egyetemi tagozatán (2001-től Zeneművészeti Egyetem) óraadóként, 1982-től docensként, majd 1991-től egyetemi tanárként szolfézs, zeneelméletet, paleográfiát és Palestrina-ellenpontot.

1955-ben a győri szakiskolás és tanárképzős növendékekből vegyeskart alapított. Azután pedig 1958-ban létrehozta a lányokból álló kórust, amelyet 51 évig vezetett. A vegyeskarhoz ezután sem lett hűtlen, a győri Vagon- és Gépgyár, később a városi Pedagóguskórus karnagyaként is működött.

A '60-as évektől 10 éven keresztül népzenei gyűjtött a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjának megbízásából, főleg Dunántúlon. Az Őrségi Nemzeti Parkban Szalafőn a népdalgyűjtők névsorában az ő nevét is olvashatjuk.

Nyugdíjba vonulását követően Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása *Kórusművek* kötetének szerkesztésével foglalkozott. Még megérhette ennek megjelenését.

Számos kitüntetésé közül a legjelentősebbek: 1967-ben Liszt-díj; 1978-ban Érdemes Művész; 1991-ben Kossuth-díj; 1993-ban Győr város Pro Urbe díja; 2015-ben a Magyar Művészeti Akadémia Zeneművészeti díja. A Győri Leánykarral együtt 1996-ban Bartók Béla–Pásztory Ditta-díjat kapott.



MMA kitüntetés, 2015

2020. június 11-én hunyt el Budapesten. Temetése július 2-án volt a Magyar Szentek templomában. A Győri Leánykar egykori tagjai közül megközelítőleg hatvanan összegyűltünk, és elénekeltük azt a három művet, amelyet Bartók Béla újratemetésén is megszólaltattunk: a *Ne menj el*, a *Ne hagyj itt* és az *Isten veled*, *rózsám* címűeket. Mindnyájunkat meghatott ez a spontán előadás. A hallgatók közül többen megállapították, hogy ugyanúgy énekeltünk, mint mikor Tanár úr vezényelt bennünket.

Testvére és szülei mellett nyugszik a Magyar Szentek templomának urnatemetőjében.



Urnafülke zárólapja a Magyar Szentek templomában

Szabó Miklós, a tanár

Szabó Miklós legendásan szigorú tanár volt. Magas követelményeket állított tanítványai elé, de elsősorban saját maga elé. Úgy tartotta, hogy mindig a legmagasabb színvonalat kell megcélozni, mert ha nem ezt tesszük, a középszintet sem biztos, hogy elérjük.

Mindig felkészülten ment órára. Elméleti tárgyakat oktatott, karvezetéstaniást – ha tehetett – nem vállalt. Azt vallotta, hogy a muzikalitás, a jó fül és az általános zenei intelligencia fontosabb, mint az ütéstechnika.

Legendás emlékezőtehetséggel rendelkezett. Csak egy példa erre: mint említettem, még általános iskolás koromban kerültem a Szakiskolába. Első osztályban nem ő tanított szolfézsra. Egyszer helyettesíteni jött be órára. Amikor benyújtottam a diktandót, csak annyit mondott: „Emlékszem, magának a felvételi dolgozatában is ritmushibája volt.” Addig engem csak a kórusban látott, nagyon meglepett, hogy egyáltalán tudja, ki vagyok. Még évtizedekkel később is emlékezett minden kórustagjának, diákjának nevére. Megjegyzett minden hiányzást, ezeket ő „lógás”-nak tekintette. Számára betegség nem létezett.

Nehezen viselte a középszert. Azt gondolta, hogy aki nem tudja a leckét, az hanyag, lusta, nem készült. Így történhetett, hogy tanársága első évében az osztály nagy részét megbuktatta népzeneből. Később felismerte, hogy tekintettel kell lenni a növendékek képességeire és felkészültségére. Óráin sok diákja rettegett, de utólag visszaemlékezve mindnyájan azt állítják, hogy tőle tanultak a legtöbbet diákéveik alatt.

Gondosan, igazságosan osztályozott. Többször előfordult, hogy nem írta be azonnal az indexbe a jegyet, még egy éjjel gondolkodott rajta. Az órai osztályzatait nem szám-

mal rögzítette, egy kockás füzet négyzeteinek különböző helyeire írt pöttyök jelentették az érdemjegyet.

Engem szolfézásra, népzeneire, partitúraolvasásra, a Tanárképzőn szolfézmódszertanra tanított. Rengeteg élményem fűződik ezekhez az órákhoz. Harmadikos konzis koromban az osztálytól függetlenül összeállított egy hat fős szolfézcsoportot, amelyben nem a hivatalos tananyag szerint haladtunk. Blattoltuk Brahms *Német requiem*jét, Bach-passiókat és más remekműveket. Komlós Katalin is ebbe az osztályba járt, odaült a zongorához, és lapról kísért bennünket. Szívesen emlékszem ezekre az órákra.

Partitúraolvasásnál nem elégedett meg a mű eljátszásával. Egy alkalommal egy Haydn-kvartett részletét tette elém. Legalább tíz percig nem engedett felállnom a zongorától, mert nem hallotta világosan, mit játszik az első, és mit a második hegedű.

Zeneakadémiai munkája miatt 1990-től hetente már csak egyszer járt Győrbe. Megtisztelt azzal, hogy rám bízta szolfézs szakos osztályának heti második szolfézs- és zeneelmélet-óráinak megtartását. Munkakapcsolatunk nagyon intenzívvé vált. Hetente találkoztunk, és pontosan elmondta, hogy ő mit tanít, és én mivel készüljek. Mutatta azokat a feladatokat, amelyeket Kodály óráin jegyzett le. Három csoportot vittünk így az érettségiig, tehát 12 évig tartott ez a fajta együttműködés. Nagyon sokat tanultam ezekből a megbeszélésekből.

Rendszeresen tanított a Kecskeméti Kodály Intézetben.

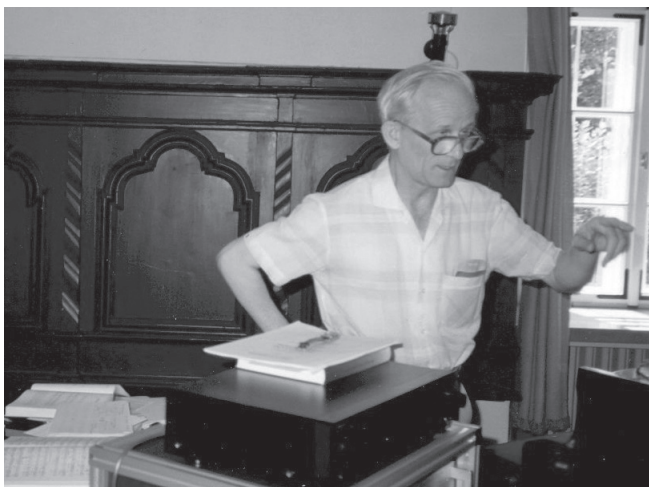
Mesterkurzusokat tartott Finnországban, Angliában, Japánban, az Egyesült Államokban, Horvátországban és Izraelben. Legjobban az analízis érdekelt, de auditív módon, azaz a hallás és az elemzés az óráin kiegészítette egymást. Így kapcsolódott össze benne a tudós és muzsikos.



*1970 tavaszán a győri „Konzi”
tanári szobájában*

Szabó Miklós, a tudós

Szabó Miklós igazi kutatóalkat volt. Elmondta, hogy szívesen jelentkezett volna a Zeneakadémia zenetudományi szakára, csak akkoriban az még nem létezett. Bármilyen művet tanított, vagy bármilyen stílussal, zeneszerzővel foglalkozott, hihetetlen energiával ásta bele magát a velük kapcsolatos legújabb publikációkba. Achívumokban, levéltárakban keresett forrásokat, németül és angolul is olvasott. Felvételeket hallgatott, azok tanulsa-



A Kecskeméti Kodály Intézetben, 1992. június

gait beépítette mindennapi munkájába. A gregoriántól a kortárs zenéig minden stílusban otthonosan mozgott.

A régi zene újszerű megközelítése nagyon érdekelte. Harnoncourt *Musik als Klangrede* című könyve még nem jelent meg magyarul, de ő már elolvasta, és lelkesen ajánlotta figyelmembe. Amikor a kórus gregoriánt énekelt, a solesmes-i apátság kórusának előadásait vette alapul. Természetesen gregorián lejegyzéssel adta a kottát kórustagjainak kezébe, elvárta, hogy még az első osztályosok is eligazodjanak benne. Nagyon közel állt hozzá a reneszánsz zene. Palestrina-ellenpontot tanított a Zeneakadémián. A *Muzsika* folyóirat 1977. évi számaiban négy cikke jelent meg *Reneszánsz polifónia – egykor és ma* címmel. Ebben a következőket írja:

Az utóbbi egy-két évtizedben [...] egyre szaporodik azoknak az előadókknak és együtteseknek a száma, akik és amelyek a régi zenét eredeti hangzásában próbálják felidézni, gondosan utánajárva a legapróbb részleteknek is. Esetükben zenetudományi kutatómunka és előadói fantázia kéz a kézben, előadásról előadásra hitelesebb és élőbb produkciót eredményez.²

Ez az idézet is azt mutatja, mennyire összetartozik Szabó tanár úr életében és munkásságában a kutatás és a gyakorlat.

² *Muzsika*, 20. évf. 3. szám, 1977. március, 12. o.

Számos cikket írt a zenepedagógiáról, de írt Schubert világi kórusműveiről is. Elsősorban azonban Kodály és Bartók kórusműveiről publikált. Kodály *Hegyi éjszakák* című ciklusáról írt elemzései több nyelven is megjelentek. Bartók kórusműveivel kapcsolatos kiadványai: *Bartók Béla kórusművei. Gyermek- és nőikarok* (Közreadja Szabó Miklós, 1984., legutóbb 2018. Editio Musica Budapest), és *Bartók Béla Kórusművei* (Budapest, 1985. Zeneműkiadó) alapművek a karvezetők és a zeneszerző művei iránt érdeklődők számára. Megtisztelt azzal, hogy még kéziratban elolvashattam a készülő könyvet.

Somfai László ezt nyilatkozta Szabó Miklós tudományos hozzáállásáról:

Mintegy négy évnyi intenzív közös munka után ma még jobban látom, mennyiféle készség és kritikai érzék mutatkozik meg Szabó Miklós kottaszerkesztő tevékenységében. Minden forrást látnia kell, az egész kompozíciós folyamatot meg akarja érteni, hogy azután biztonsággal dönthesse el, mi a *Fassung letzter Hand*, a zeneszerző hitelesítette utolsó forma. [...] Igazi kutató ő, akivel megtiszteltetés együtt dolgozni.³



Szabó Miklós kiadványai

Szabó Miklós, a karnagy

Szabó Miklós Győrbe kerülését követően nem sokkal, 1955-ben a Szakiskola és Tanárképző hallgatóiból vegyeskart alapított. Akkoriban a két iskolatípus egy épületben működött. Ahogyan a fiúnövendékek létszáma csökkent, egyre nehezebbnek találta a szólamarányok beállítását. El kellett döntenie, hogy egy közepes vegyeskart vezessen, vagy megalakítson egy női kart. Kezdetben ezt kényszermegoldásnak érezte, mert a vegyeskari irodalom sokkal gazdagabb, mint a női hangokra komponált műveké. Elmondása szerint nem bánta meg a váltást.

³ Közli Sz. L. 15–16. o.

Akik hallották vegyeskórusát, legendás előadásokra emlékeznek, mint Schütz *Máté passiója* és Kodály-művek (*A székelkekhez, Norvég leányok, Öregek, Jézus és a kufárok*) megszólaltatása.

1958-ban megalapította a nőikart, amelyet 51 éven át vezetett. Még abban a tanévben, decemberben a kórus előadta Kodály 1932-ben komponált *Négy olasz madrigálját* a Zeneművészeti Szövetség „új műveket bemutató” estjén. A következő tanévben már én is tagja lehettem az együttesnek, amelyhez 32 évig hű maradtam.

1961-ben a kórus első díjat kapott az I. Bartók Béla Nemzetközi Kórusversenyen Debrecenben.



A győri Zeneművészeti Szakiskola nőikara Debrecenben, 1961.

A Leánykar repertoárja felölelte szinte az egész gyermek- és nőikari irodalmat.

Szabó Miklós a műsorokat rendkívül igényesen állította össze. Rossz véleményem volt az olyanfajta műsorról, amelyet találomra összeválogatott pár perces darabok alkotnak. Számára egy kórus programja a karnagy „névjegye”. Ő mindig valamilyen koncepció mentén alakította ki a műsort: hol egy zeneszerző alkotásait, hol egy nemzet zenéjét, hol egy stílust állított a középpontba. Előfordult, hogy két komponista darabjait szólaltatta meg a kórus, például Palestrina és Kodály, más alkalommal Palestrina és Sztravinszkij műveit. Úgy érezte, hogy a két párba állított zeneszerző alkotásai jól kiegészítik egymást egy hangversenyen.

Magyarországi úttörője volt a régi zene korhű megszólaltatásának. Különlegességnek számított akkoriban a gregorián estünk és a Dufay-mise előadása két harsonával.

A műsorösszeállítás függött attól is, hogy éppen milyen „hanganyag” állt rendelkezésre. A hetvenes években a reneszánsz zenéhez illett legjobban a kórus hangi összetétele, akkor sok Palestrina-, Lassus-, Monteverdi- és Victoria-művet énekeltünk. Amikor több énekes tanárjelölt került a kórusba, Tanár úr úgy érezte, hogy ez a hangzás már dúsabb ahhoz a hangszínhez képest, amellyel ő ezeket a darabokat megvalósíthatta volna, így több romantikus zenét választott a repertoárba.

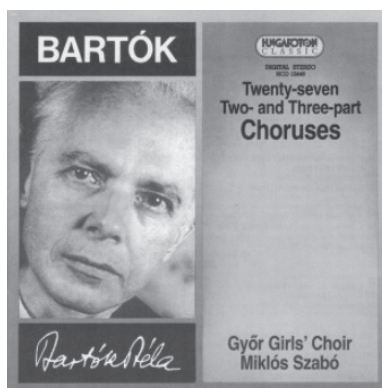
Számomra az egyik legnagyobb élményt Schubert, Schumann és Brahms kórusműveinek próbája és előadása jelentette. Meglepetésként ért bennünket, hogy ez a zárkózott

személyiség mennyire kifejezően, érzelemgazdagon, szenvedélyesen vezényelte ezeket a romantikus darabokat. Különleges volt Mozart, Haydn és Brahms kánonjainak megszólaltatása is. Tanár úr hangsúlyozni akarta, hogy ezeket a műveket a szerzők „társas zenének” szánták, és nem hangversenyre valóknak, így a kórus utcai ruhában, vezénylés nélkül, formabontó módon köralakban felállva énekelte ezt a műsort.

A teljes repertoárból csak egy-két programot emeltem ki, az összes megszólaltatott mű felsorolása meghaladná ennek az írásnak lehetséges terjedelmét. Megközelítőleg ötven magyarországi és ősbemutatónk volt, zömmel kortárs magyar komponisták szerzeményei, amelyek közül számosat a Győri Leánykarnak ajánlottak. Michael Haydn művei közül is többet mi énekeltünk először Magyarországon. A 24 lemezfelvételünk közül három az év hanglemeze lett, kettő pedig a Francia Akadémia Nagydíját kapta. Sok televízió- és rádiófelvételt is készítettünk, néhány alkalommal Kodály Zoltán is megjelent a stúdióban.

A kórusnak kevés lehetősége volt külföldön fellépni. Nem azért, mert nem kaptunk meghívásokat, hanem mert az anyagi háttérrel sem a város, sem az állam nem biztosította.

Szabó Miklós és a kórus életében Bartók művei hangsúlyos szerepet kaptak. A teljes Bartók-ciklust, a *27 két- és háromszólamú kórust* a szerző halálának 20. évfordulóján, 1965-ben énekeltük először Győrben, többször Budapesten, és kevés külföldi vendégszerplésünk alkalmából. A későbbiek folyamán három lemezfelvételt készítettünk belőle.



A Győri Leánykar Bartók-lemeze, 1995

Az első budapesti koncertünkről Bartha Dénes kritikáját idézem:

A Győri Zeneművészeti Szakiskola női kara az elmúlt vasárnap a budapesti Zeneakadémia nagytermében egyetlen hangverseny keretében végigénekelte Bartók valamennyi ránk maradt gyermek- és nőikarát. [...] megtetézve két, kéziratból énekelt román népdalfeldolgozás előadásával. A vállalkozás merészségét tökéletesen indokolta az előadás ihletett, magasrendű színvonala: tévedhetetlen tiszta intonáció, biztos tempóvételek, gazdagon árnyalt és minden kis részletében kifejezően kidolgozott agogika és dinamika jellemezte a kórus és a vezénylő-betanító karnagy, Szabó Miklós győri

szakiskolai tanár munkáját. E sorok írójának az utóbbi években elég sok alkalma nyílt jobbnál jobb kórusprodukciók meghallgatására. [...] Felelősséggel állítja, hogy a Bartók-kórusok érzelmvilágát [...] hitelesebben, nagyobb művészi alázattal megszólaltatva még nem volt alkalma hallani, mint ezen a legutóbbi vasárnap délután.⁴

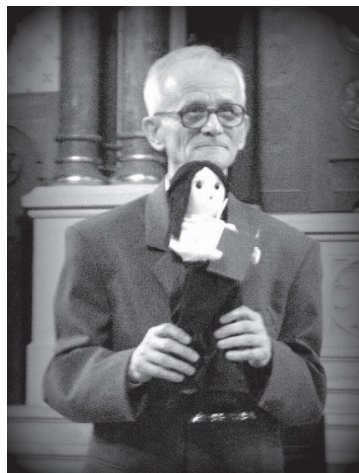
Nemcsak a gyermek- és nőikarokat adtuk elő, de ősbemutatóként az 1908-ban komponált *Két román népdalt* is, amelyet a New York-i Bartók Archívum bocsátott Tanár úr rendelkezésére. A *Falun* című, szlovák népdalokra írott ciklusának a zongorakíséretes és a zenekari verzióját is megszólaltattuk. Az utóbbit Doráti Antal vezényletével lemezre vettük.

A kórus számára nagy megtiszteltetést jelentett, hogy ifj. Bartók Béla bennünket kért fel édesapja magyarországi újrateremtésén való közreműködésre. Mindnyáján meghatottan énekeltük a szerző ravatalánál a *Ne menj el* és a *Ne hagyj itt* című darabokat.

Karnagyunk más együttest is vezényelt, többek között a Szlovák Filharmónia kórusát és a Budapesti Kórust. Amikor Tanár úr külföldön kurzust tartott, rám bízta a Győri Leánykar próbáinak megtartását. Sokat jelentettek nekem azok a megbeszélések és instrukciók, amelyekkel ellátott egy-egy mű betanításával kapcsolatban.

Hálás vagyok a sorsnak, hogy évtizedekig a Szabó Miklós által vezetett kórus tagja lehettem. Gyerekként nem is tudtam felmérni, hogy mit jelentenek azok az elejtett megjegyzések, utalások, utasítások, amelyeket már felnőtt kórustagként, zenei és tanári tapasztalatokkal a hátam mögött megértettem és értékeltem. Nem a fellépések jelentették a legnagyobb élményt, hanem az odáig vezető út. Az a műhelymunka, amelyben nem volt üresjárat, a maximálisan megkövetelt figyelem és fegyelem, a pontosság, a zeneszerző és a mű iránti tisztelet számomra felülmúlhatatlan tanulsággal szolgált.

51 év után, amikor megvált a kórustól, több mint száz régi énekes gyűlt össze, hogy megköszönje azt a kivételes munkát, amellyel megajándékozott bennünket. Úgy gondoltuk, hogy ha már így összejöttünk, énekeljünk el pár Bartók-művet. Előkerültek kották a könyvtárból, elkezdtük a *Tavaszt*, és nem hagytuk abba, amíg végig nem énekeltük a *Gyermek- és nőikarok* mind a 27 darabját Tanár úr vezényletével.



Búcsú a Leánykartól (2009)

⁴ *Élet és irodalom*, 1965. június 12. 10. o.

Szabó Miklós, az ember

Szabó Miklóst, a vékony, szikár, puritán embert a külsőségek nem érdekelték. Szürke öltönyét szerepléskor feketére cserélte. Szívós ember volt, nem emlékszem, hogy enyhe náthán kívül más baja lett volna, 51 év alatt miatta mindössze két próba maradt el.

Végtelenül szerény volt. Soha nem adott felületes választ kérdésre. Egy ízben egy Haydn-zongoraszónáta előadásával kapcsolatban kértem tanácsát. Azt mondta, hogy megkérdezi Somfai tanár urat, ennek ő a szakértője.

Idegenekkel szemben bizalmatlanul viselkedett, de számára kedves társaságban feloldódott, és szívesen mesélt, anekdotázott. Főleg régi tanítványaival és pár kollégájával tartotta a kapcsolatot. Míg egészsége engedte, minden nyáron eljött Győrbe, hogy meghívjon bennünket egy cukrászdába Nagy Klára kolléganőmmel együtt, aki hűsleges énekese és segítője volt évtizedeken át.

Ikertestvérével bensőséges kapcsolata volt, rendszeresen túrázott vele a Tátrában. Szeretett utazni. Amikor 1990-ben Izraelben három hetes Kodály-kurzust tartottunk, meghatottan járta végig a Bibliából jól ismert helyeket. Külföldi útjait mindig összekötötte múzeumlátogatással, érdekelte a képzőművészet. Olvasmányait is igényesen válogatta meg, főleg zenei vonatkozású könyveket, de szépirodalmi műveket is tartalmazott a könyvtára. Mesélte, hogy Thomas Mann regényét, a *Doktor Faust*ust eredetiben olvasta.

Utoljára Szőnyi Erzsébet tanárnő temetésén találkoztam vele.

Szabó Miklós, a tanár, a tudós és a karnagy életútja lezárult, de életműve, hangfelvételeiben, tudományos közleményeiben és tanítványain keresztül tovább él.

IRODALOM

Szamosujvári Laura: *A Győri Leánykar története 1958–2009*. Győr: Universitas Győr Nonprofit Kft., ²2011.

Bartha Dénes: Egy rendkívüli hangverseny. *Élet és Irodalom*, 1965. június 12. 10. o.

Szabó Miklós: Reneszánsz polifónia – egykor és ma. *Muzsika*, 20. évf. 3. szám, 1977. március, 12–15. o.

III.

ZENETÖRTÉNET, MŰELEMZÉS

Egy Bach-korálrekonstrukció története¹

Több mint 15 évvel ezelőtt kezdtem behatóbban foglalkozni Johann Sebastian Bach (1685–1750) Orgelbüchlein gyűjteményével a Jyväskyläi Egyetem Doktori Iskolájának Zenei Fakultásán. Érdeklődésem középpontjában a korálfeldolgozások mint improvizációs sémák álltak: lehetséges volna-e a bachi mintákat a rögtönzés területén is bevetni.

Bázisul szolgált számomra Hollai Keresztély „J. S. Bach *Orgel-Büchlein*je mint orgonaiskola”² című tanulmánya, melyben a cikk írója – aki különben az egyetemen oktatóm is volt – egy sajátos logikai fonál mentén alakította ki a korálfeldolgozások nehézségi sorrendjét, majd írta le azokat a szempontrendszereket, amelyek alapján a könnyebbtől a nehezebbig haladhatnak a diákok a művek interpretációs elsajátítása során. Szintén fontos megemlítenem dr. Friedler Magdolna *Az Orgelbüchlein koráljai* (2006)³ című doktori értekezését, melyet a szerzőtől kaptam meg doktori védését követően. Ebből a munkából, az alapos keletkezéstörténeti kutatás eredményein túl megismerhettem a korálok mélyreható teológiai összefüggéseit.

A gyűjtemény kompozíciós és orgonaiskolaként való alkalmazásának lehetőségére már Bach is utalt a címlapon:

Orgona könyvecske [...], amelyben egy kezdő organistának útmutatás adatik, miféle módokon dolgoztatik ki egy korál,⁴ miközben magát a pedál stúdiumokban is habilissá teheti,⁵ mivelhogy az ebben található korálokban a pedál egészen obligat kezeltetik.⁶

Mint egyházzenesz, organista és zeneelmélet-tanár az érdeklődésem a zenei struktúrák irányába mutatott. Sejtésemet, hogy az Orgelbüchlein mint improvizációs iskola teljes egészében felhasználható lehet, nem sikerült igazolni, mert bizonyos tételek esetében oly

¹ Jelen írás bázisául *Az Orgelbüchlein mint az improvizáció iskolája* (2011) című doktori értekezésem 5. fejezete szolgál. A dolgozat elérhető az alábbi linken:
<https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/27257?locale-attribute=en>. (A továbbiakban: Kovács.)

² *Magyar Egyházzene* IV. évf. (1996/97) 1. szám, 73–90. o. (A továbbiakban: Hollai.)

³ Friedler Magdolna: *Az Orgelbüchlein koráljai. Doktori értekezés.* Budapest: 2006.

⁴ Kvázi zeneszerzési cél, lásd Hollai i. m. 73. o.

⁵ Kvázi orgonaiskola, szűkebb értelemben pedál-iskola, lásd Hollai i. h.

⁶ Korff, Malte: *Johann Sebastian Bach*. Fordította Bán Zoltán András. (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001.) 46. o.

mértékben komplex a zenei szerkezet,⁷ hogy annak létrehozása papírt és ceruzát kíván.⁸ Azonban az újszerű elemzési szempontoknak köszönhetően kutatásom más eredményeket is hozott, ebbe a körbe tartozik a korálrekonstrukció megszületése. A dolgozatban egy teljes fejezetet szenteltem a kompozíciós munka bemutatására, hogyan kíséreltem meg a gyűjtemény egyetlen csonkán maradt feldolgozásának kiegészítését. Az *O Traurigkeit, o Herzeleid* korálfeldolgozásból Bach csupán az induló gesztust komponálta meg, de a többi Orgelbüchlein-korál részletekbe menő kielemezése és a töredék zenei komplexitása olyan mértékben meghatározta a zeneszerzői irányt, hogy végül valós rekonstrukciónak tekintem a befejezésemet.⁹ Hogy érthetőek legyenek a miértek, elkerülhetetlen, hogy bizonyos mértékig beemeljem az olvasót a korálciklus zenei világába, milyen nagyatlagok, vagy éppen a tipikustól való eltérések segítették a döntéseimet az alkotói munka során.

Az Orgelbüchlein koráljainak csoportosítása strukturális szempontok alapján

Bár a gyűjtemény minden darabja egyedi, mégis felismerhetők bizonyos közös jegyek az egyes feldolgozások között, tehát körülhatárolható az Orgelbüchlein gyűjtemény koráljainak jellemző típusa. Mindegyik feldolgozásra igaz, hogy a koráldallam azonnal elindul a kompozíció elején, melynek megszakítás nélküli elhangzását követően a szerző rögtön le is zárja a tételt. Kivétel a ciklus egyetlen versus-kompozíciója, amelyben háromszor fut végig a koráltéma.¹⁰ Minden darab pedálos, egy vagy két manuált igényel a megszólaltatásuk. A feldolgozások három-, négy- és ötszólamúak lehetnek.¹¹ Az orgonista regisztrációs utasítást csak kevés tétel esetében kap, főként azon kánonelvű feldolgozásoknál, amelyekben a pedál nem basszus-szerepben van jelen.

Az Orgelbüchlein nem tartalmaz minden, a korra jellemző korálfeldolgozási módot, így a gyűjteményben nem található: bicinium, arnstadti orgonakorál,¹² korálicercar (vagy más néven: korálmotetta), korálcanzona, korálvariáció, korálpertita és korálfuga. Utób-

⁷ Leginkább a kánonelvű struktúráknál.

⁸ Itt jegyezném meg, hogy jelenleg éppen egy szorosan ide kapcsolódó nagyobb munkán dolgozom a Magyar Művészeti Akadémia hároméves alkotói ösztöndíjprogramjának keretében. Ez év (2021) szeptemberére fejezem be a *Magyar orgonakönyvecske* (az elnevezéssel is utalva Bach munkájára) című ciklusomat, melyben az Orgelbüchlein koráljait alapul véve, a bachi kompozíciós mintákat egy az egyben alkalmazom ma használatban lévő katolikus népénekekre és néhány ökumenikus dallamra. Az így születő feldolgozásokat – az eredetivel való szoros zenei kapcsolat miatt – ikerkoráloknak nevezem.

⁹ Amikor 2011-ben elküldtem a saját változatomat Göncz Zoltán zeneszerzőnek (*1958), ő inkább a kiegészítés terminust javasolta, véleménye szerint a másfélütemes csonkból nem igazán határozható meg, vajon Bach milyen módon fejezte volna be azt. Ez igaz, mert valóban több a kérdés, mint a válasz, de úgy gondolom, a teljes Orgelbüchlein strukturális vizsgálata alapján kellően szűkült az az ösvény, amelyen elindulhattam a kompozíciós munka során.

¹⁰ BWV 627.

¹¹ Ezen kívül kötetlen szólamszámú tétel is előfordul, ilyenkor a négy- és ötszólamúság között „lebeg” az anyag.

¹² Ultrakromatikus letét virtuóz közzjátékokkal.

binak egyik típusa sem.¹³ Bach miniatűr orgonakorál-típusa azonban lehetőséget biztosít több hagyományos eljárás módosított átemelésére. A kötetben így fellelhető kolorált cantus firmus-feldolgozás (teljes egészében díszített¹⁴ és részben díszített korálok),¹⁵ versus típusú feldolgozás,¹⁶ korálfantázia,¹⁷ egyszerű kánon (oktáv¹⁸ és kvint¹⁹ intervallummal), kettős kánon,²⁰ koráltrió²¹ és a nagyon ritka alt cantus firmusra²² is akad egy példa. A legtöbb feldolgozás az ún. dallamkorál (más néven: Orgelbüchlein-típusú feldolgozás) kategóriába tartozik, olyan, mintha egy korálpártita valamelyik variációja lenne.

Ezeket a feldolgozásokat az alapján csoportosíthatjuk, hogy a cantus firmusszal szemben hányféle tematikus elem jelenik meg adott tételen belül, illetve azok megadott szólamhoz kötöttek-e, vagy sem. Így kettő-, három- és négyrétegű²³ korálokat különböztetünk meg.

A kétrétegű feldolgozásokban²⁴ a koráldallamot ellenpontoszó összes szólam egy közös motívumból építkezik (ha ez rokonságot mutat a koráldallammal, az egy speciális eset, és akkor parafrázis feldolgozásról beszélhetünk). A háromrétegű feldolgozásoknál²⁵ a szerző a koráldallammal két különböző zenei karaktert állít szembe. Rendszerint a szopránban hallható a cantus firmus, a pedál saját tematikát hoz, a belső szólam(ok) pedig egy harmadik szintet képvisel(nek).²⁶ A négyrétegű feldolgozások²⁷ esetében a diszkantban elhelyezett korállal szemben a további három szólam mind saját motívumanyagból építkezik. Ez a nem-imitációs polifónia – amely különben inkább még a középkori gondol-

¹³ Kovács i. m. 73–74. o.

¹⁴ Teljes egészében díszített cantus firmusos korál: BWV 614, 622, 641 és 639. Utóbbi esetében igaz, hogy csupán a Stollen szakasz és az Abgesang rész első taktusa kapott díszítést Bach által, a további kilenc ütem cantusa mentes minden ornamenstól. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a korálfeldolgozás előadása közben csak és kizárólag ezekre az előre beírt kolorálásokra hagyatkozhat az orgonista. (Kovács i. m. 73. o.)

¹⁵ BWV 604.

¹⁶ A BWV 627 egyértelműen ide sorolható, a BWV 619 előadható alternatim praxissal is, ének-orgonának felosztás szerint. (Kovács i. h.)

¹⁷ BWV 617. Ezt a kolorált Hollai Keresztély nem tekinti igazi Orgelbüchlein-típusú feldolgozásnak, lásd Hollai i. m. 74. o.

¹⁸ BWV 600, 620, 629.

¹⁹ BWV 618, 619 (Duodecima-kánon), 624, 634, (633).

²⁰ Oktáv intervallummal mindkét proposta-riposta reláció esetében: BWV 608.

²¹ BWV 639.

²² BWV 611.

²³ A rétegelmélet saját koncepció, melyet doktori disszertációmban alkalmaztam először. Ez a fajta elemzői megközelítés nemcsak a dallamkorálok csoportosítására alkalmas, a kánonok és triók rendszerezésénél is működik.

²⁴ Kétrétegű dallamkorálok: 599, 601, 611, 613, 616, 623, 625, 626, 627 (I. versus), 636, 640, 642, 643. (Kovács i. m. 230–231. o.)

²⁵ Háromrétegű dallamkorálok: 602, 603, 604, 606, 607, 609, 610, 612, 617, 627 (II. és III. versus), 628, 630, 631, 632, 635, 637, 638, 644. (Kovács i. h.)

²⁶ Előfordul, hogy a belső szólamok tematikája rokon a pedál motívumanyagával, de annál rövidebb, így önállóan is értelmezhető.

²⁷ Négyrétegű dallamkorálok: 605, 621. (Kovács i. h.)

kodásra volt jellemző – egyik fontos megjelenési formája a 18. század első felében. Bizo-
nyos feldolgozásokban az egyes ellenpontozó motívumok nem maradnak egy szólamon
belül, hanem áttörik a szólamhatárt, azaz az ellentémák „vándorolhatnak” is.

Analízis és a kompozíciós munka²⁸

Az előjátékcsonk cantus firmusa az *O Traurigkeit, o Herzeleid* kezdetű korál. Az 1628-
ban megjelentetett passió-korál első versszaka²⁹ Friedrich von Speetől (1591–1635)
származik, a további hét strófa 1641-ben került a nyilvánosság elé, és Johann Rist
(1607–1667) alkotása. A dallam eredete pontosan nem tisztázott, 1628-ban mindenesetre
Mainzban és Würzburgban is megjelent.³⁰



1. kotta: „*O Traurigkeit, o Herzeleid*” – koráldallam³¹

Felmerülhet, van-e egyáltalán értelme befejezni egy félbehagyott, vagy hiányosan fenn-
maradt kompozíciót? A kérdés általános, és a művészet, tehát a szubjektív elemeket
is magukba foglaló alkotási területek valamennyi ágára kiterjed. A képzőművészetben
külön szakterület a megromlott állapotú alkotások felújítása (restauráció), de például
egy hiányos ókori görög szobor befejezése, kipótlása nem juthat eszébe komoly szak-
embernek.

Mennyire állhat közel az eredeti koncepcióhoz egy utólagos zenei rekonstrukció, és
milyen célja lehet? A kérdés különösen indokolt Johann Sebastian Bach alkotóművésze-
tével kapcsolatban. Az Orgelbüchlein-korálok ismeretében olyan befejezést kívántam
adni, amely Bach feldolgozásaival stílus, kompozíciós eljárás és hangszerkezelés tekin-

²⁸ Az írás további része javarészt megegyezik a disszertációm 5. fejezetével. (Kovács i. m. 189–197. o.)
A rekonstruált tétel kottáját lásd jelen kötetben, 88–89. o.

²⁹ Az első strófa szövege: „O Traurigkeit / o Herzeleid / ist das nicht zu beklagen! / Gottes Vaters einigs
Kind / wird ins Grab getragen.” Sven Hiemke: *Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein*. (Kassel, Basel,
London, New York: Bärenreiter-Verlag, 2007.) 154. o.

³⁰ Hiemke I. h.

³¹ Az 1628-as mainzi dallamváltozat.

tetében egyaránt harmonizál.³² Mindezt improvizációs alapra helyeztem, a tétel utólagos optimalizálásával. A kérdés: Bach miért nem fejezte be ezt a tételt, sőt figyelme miért fordult el végleg a miniatűr orgonakorál műfajától, a mai napig nem tisztázott.³³



2. kotta: *Az O Traurigkeit, o Herzeleid, BWV Anh. I 200 töredék kézírata, a cím mellett „molt' adagio” bejegyzés található.*³⁴

Az O Traurigkeit, o Herzeleid a kötet egyetlen befejezetlen darabja, melyből Bach csupán másfél ütemet jegyzett le, azt is csak hiányosan.³⁵ A részlet keletkezése bizonyosan a lipcsei periódusra tehető, és a zenetudomány jelenlegi állása szerint valószínűleg 1740 körül,³⁶ de leghamarabb 1726-ban³⁷ íródott. Ezt a kései keletkezést támasztja alá, hogy az *Orgelbüchlein* egyetlen másik f-mollban komponált darabját Bach (BWV 639) még régiesen, három $\flat$ előjegyzéssel, míg a szintén f-moll Anh. I 200-at már négy $\flat$ előjegyzéssel vetette papírra. Bár a töredékben a végleges szólamszámot Bach csak egy rövid együtthangzás erejéig éri el, annyi mégis biztonsággal kijelenthető, hogy a kompozíció négyszólamú. A következtetés alapja a beléptetési elv (szoprán, alt-basszus, majd tenor), illetve a többi *Orgelbüchlein*-korál ismerete. A sorozatban tudniillik sok darab indul fokozatos szólambeléptetéssel: általában a cantus firmust hordozó szólam lép be elsőként,

³² A rekonstrukció elkészítésekor a kutatásom közben gyűjtött tapasztalataimat szerettem volna realizálni. Mindezt nem csak és kizárólag – és főleg nem görcsösen – a „hogyan is lett volna?” kérdést folyamatosan szem előtt tartva tettem, inkább volt célom az egész gyűjtemény zenei üzeneteinek felhasználása, egy lehetséges autentikus megfogalmazás érdekében. Így kellő szabadságom maradt, hogy a végeredmény ne „megoldás”, hanem élő zenei produktum legyen.

³³ Bővebben lásd Friedler i. m. 107–109. o.

³⁴ Bach, Johann Sebastian: *Orgelbüchlein BWV 599–644* Faksimile des Autographs, szerk. Heinz-Harald Löhlein. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981.) 33. o.

³⁵ Diszkant: másfél ütemnyi korál. Az alt, a tenor és a basszus egy-egy motívumot indít el csupán.

³⁶ Friedler i. m. 8. és 15. o.

³⁷ Hiemke i. m. 225. o.

majd – miután a tétel a maximális szólamszámot elérte – rendszerint mindvégig meg is őrzi azt. A másfél ütemes töredék végére a zenei textúra két szólamra vékonyodik. Végleges megoldásként ez nem volna tipikus, a tétel elején a redukciót semmi sem indokolja, a rekonstrukció során tehát a kilépő szólamokat folyamatosan kellett átvenni és folytatni.

A cantus firmus hangjait³⁸ Bach ornamensekkel gazdagította, a dallami fordulópontnál trillaképlettel színezte, az ereszkedő terceket pedig melodikus átmenőhangokkal töltötte ki. Ezek szerint Bach vagy egy kolorált cantus firmus-feldolgozást, vagy egy részben kolorált cantus firmus-tételt készült papírra vetni. Ezzel kapcsolatban a többi monodikus korál megvizsgálva sem kapunk biztos választ, annyi azért látható, hogy a teljes egészében díszített tételekre a cantus firmus külön manuálon való kiemelése jellemző.³⁹ Az egyetlen trió, amely lejegyzett formája szerint részlegesen díszített cantus firmus-tétel, szintén kétmanuálos kompozíció.⁴⁰ A rekonstrukciónál azonban a többmanuálos játék a statisztika ellenére sem kivitelezhető, ez az ellenszólamok motívum-anyagának nagy ambitusából következik. Mivel a darab egy manuálon játszandó, a tiszta kolorált cantus firmus-eljárás alkalmazása nem valószínű. Részben, mert ez a sorozatban nem fordul elő, részben mivel a jobb kéz nem kizárólag csak a dallamot játssza, és így az alt megszólaltatása korlátozná a diszkant ornamenseinek elegáns kivitelezését.

A korállal szemben Bach három különböző motívumot exponál, a tétel tehát a cantus firmusszal együtt legalább négyrétegű:



3. kotta: A töredék

Az alsó szólam egyfajta kereszt-motívummal kezd (α),⁴¹ amely nyolcad-értékekben mozog, az f-moll akkord harmonikus figurációjával lefelé ereszkedve. A basszus a pedálon

³⁸ A feldolgozásban csupán a korál első három hangja szerepel: c²-asz¹-f¹.

³⁹ A kötet három monodikus korálja (BWV 614, 622, 641) kétmanuálos, a részben kolorált cantus firmus-tételek – legalábbis szoprán cantus firmus esetében – szintén két manuált igényelnek (BWV 604, 639). Az egyetlen alt cantus firmus-tétel (BWV 611), amely részben szintén díszített: egymanuálos.

⁴⁰ BWV 639.

⁴¹ Mozgásenergiája: le, föl, le.

játszandó, ezt a kéziratban található bejegyzés⁴² is jelzi, de kompozíciós okai is vannak. A többi ellenmotívum⁴³ természetéből is az következik, hogy a basszusban nélkülözhetetlen a 16'-as fekvés.⁴⁴ A diszkant nagyrészt az egyvonalas oktávban mozog, a viszonylag nagy ambitusú ellenanyagok⁴⁵ mozgásterét ezzel behatárolva. A basszus-tenor közelségét (mivel egymanuális a darab, így fölfelé az alt-szoprán szólamkeresztezésével a belső szólamok nem mozdulhatnak el), csak a basszus 16'-as fekvésével lehet orvosolni, így a tenor ambitusának megnövekedésével az alt is nagyobb hangtérben mozoghat.

Az altban megjelenő második ellenmotívum (β) fürgébb, mint az első, és azzal együtt indul ugyan, de tizenhatod-értékekben, ellentétes irányban fölfelé tart. Az elsőhöz hasonlóan egy oktáv ambitusú, a végén egy dallami fordulással. Alapja szintén a harmonikus figuráció, az aktuális összhangzattani tartalomnak megfelelően.

Az első ellenmotívumot exponálja belépésekor a tenor is, itt azonban csak három nyolcad erejéig.

Az altban viszont megjelenik egy harmadik anyag (γ), melynek a hangismétlés a jellemzője. A reperkussziós téma jól ellensúlyozza a két harmonikus figurációra épülő ellenmotívumot.

A γ -motívum indulása kérdéseket vet fel. Ezt az ellenmotívumot Bach hangsúlyosan indítja, mégis valószínűbb a második (hangsúlytalan) nyolcadon való kezdés, és egy hangsúlyos lezáró elem (amit Bach már nem jegyzett le, mert a kotta itt szakad meg). Ha így értelmezzük, akkor a kottaképpel ellentétben az alt első *desz* hangja a tenor kereszt-motívumához tartozik, és annak képezi variánsát. Ugyanazon a ritmikai ponton indul tehát a harmadik ellenmotívum is, mint a másik kettő. Ez azonban felveti egy indulás szempontjából más természetű ellenmotívum szükségességét.

A tétel kidolgozása előtt további kérdések is jelentkeznek. Vajon alkalmazott volna-e Bach teljes motívumvándorlást? A kereszt-motívum már a töredékben is áttöri a szólamhatárt (a basszus után azonnal megjelenik a tenorban is). A kérdésre ennek ellenére sincs biztos válasz, de mivel Bach ellenmotívumai kettős ellenpontjai egymásnak, úgy döntöttem, hogy ezeket az összes lehetséges módon vándoroltatni fogom, hiszen nem lehet véletlen, hogy az anyagok térben felcserélhetők.

Az eddig leírtakból az következne, hogy a végeredmény egy négyrétegű korálfeldolgozás lesz. A gondolatmenetet folytatva kiderül, hogy más kritériumokat is mérlegelnem kellett. Miről is van szó?

⁴² Az autográfban „ped.” bejegyzés a basszus szólam alatt. Lásd a 2. kottán.

⁴³ Az ellenmotívum funkcionálisan hasonló az ellentémához, viszont sokkal rövidebb annál, inkább egyfajta zenei „alapanyag”, amelyet a szerző különböző módon variálhat és fejleszthet a darab során. A kontraszsubjektum ennél statikusabb természetű, bár a kontrapunktikus fokozás eszközeire az is alkalmas, de sokkal szigorúbb szabályoknak megfelelően (mint tér- és időbeli fordítások, augmentálás, diminuálás).

⁴⁴ Nem utolsó szempont, hogy az összes Orgelbüchlein-korálra jellemző egyetlen közös elem: a pedálhasználat. A 16' regiszter jelenléte is indokolt, hiszen csak azon koráloknál nem tartalmazza ezt a fekvést a pedálszólam, amelyekben cantus firmust szólatalt meg, például egyes kánonok esetében.

⁴⁵ Ez a megállapítás az első két ellenmotívumra vonatkozik.

A darab tempójelzése: *Molto adagio*.⁴⁶ Az augmentált cantus firmus a tétel tempójelzését betartva nagyjából háromperces megszólaltatást eredményez. Így a darab alacsony ütemszáma ellenére is a hosszabb Orgelbüchlein-feldolgozások közé tartozik.

Elegendő lesz-e a témák összes lehetséges csere-kombinációja az időtartam változatos kitöltéséhez? Az első és második téma ellentétes mozgású egy oktávnyi ambitusban, a permutáció ezek esetében tehát – elsősorban a hangszerszerűség miatt – csak korlátozott helyen, módon és számban lehetséges. Az α pedálszerű, a β viszont egyáltalán nem az, a pedálban tehát variálás nélkül nem játszható.⁴⁷ Belső szólamokban a kis mozgástér miatt α és β keresztezné egymást, a két harmonikus figuráció esetében, egy manuálon játszva nem igazán kihallható az anyag. Ezen kívül, mivel az összes témakombinációt pár ütem alatt véghez lehetne vinni, más megoldásra volt szükség, egy újabb tematikus ellenmotívum formájában. Az alt induló témájának tizenhatod-mozgása feltételezhetővé tette, hogy a komplementer tizenhatod-mozgás az eredeti koncepció szerint a teljes tételre kiterjed, sőt ki is kell terjednie. Különbösen sem volna indokolt az anyagot akár szólamszám-csökkentéssel, akár a ritmikai szint redukálásával közvetlenül a darab elején visszafékezni. Az elsőként félbehagyott pedál-szólam folytatása ezek szerint csakis tizenhatodokból állhat. A zenei folyamatot Bach egy negyed-értékű *F* hangon állítja meg, amelyet bátran tizenhatodra módosítottam, hiszen ezt a munkafolyamat közben akár Bach is megtehetné volna (természetesen a töredék csupán a kompozíciós munka egy pillanatképe).⁴⁸ Tekintve, hogy a második ellenmotívum nem pedálszerű, illetve, hogy az összes ellenmotívum exponálása előtt nem praktikus a kettős ellenpontban rejlő lehetőségeket az α - β cserével túl hamar feltárni, így negyedik ellenmotívumként (δ) egy lépcsőmotívum bevezetésére szántam el magamat, amelynek az alkalmazása két okból is indokolt. Először, mert szerves és újabb figurációs elemmel gazdagítja az ellenszólamokat (melodikus figuráció),⁴⁹ másodszor, mert korrespondenciát mutat az első témával, hiszen a lépcső-motívum nem más, mint a kereszt-motívum vetület-alakja. A kereszt-motívum és a lépcső-motívum mozgásirányai megegyeznek, csak az ugrások mértéke csökken. A kereszt-motívumban csak ugrások vannak, a lépcső-motívumban lépés és ugrás váltakozik. A kereszt-motívum minimál-alakja egyébként maga a B-A-C-H téma: egy speciális, kromatikus természetű lépcső-motívum (ez utóbbit a korál rekonstrukcióban nem juttattam szerephez):

⁴⁶ Az autográfban „*molt' adagio*” bejegyzés. Faksimile 33. Lásd a 34. jegyzetben i. m. Függelék 37. képét.

⁴⁷ A rekonstrukcióban előfordul a variált β a pedálszólamban, a tétel 5. ütemében.

⁴⁸ Erre utal, hogy a rögzítés ún. *Urschrift*, azaz eredeti kézirat, piszkozatos lejegyzés. Miután a változatomat elkészítettem, azt elküldtem Göncz Zoltánnak, aki szintén komponált egy befejezést a korálhoz. Ő bátrabban nyúlt az anyaghoz, például a piszkozatos forma miatt teljes mértékben elhagyta Bach reperkuszziós anyagát. Ezt elvileg a szerző is megtehetné volna, hiszen más korálok esetében is láthatunk példát a törölő javításra, akár teljes ütemek eltüntetésére is (BWV 622). Én azt az utat választottam, hogy amit Bach már lejegyzett, azt szentnek és sérthetetlennek tekintettem, a negyed érték tizenhatodra való módosítása kompozíciós szempontból nem elvétel a leírt anyagból, hanem hozzáadás ahhoz, még akkor is, ha a hang eközben valójában rövidebbé válik.

⁴⁹ Az első és második téma harmonikus, a harmadik ritmikus, a negyedik melodikus figuráció.



4. kotta

Az új téma bevezetésével egy másik probléma is megoldódott: a háromperces terjedelmet sokkal változatosabban ki lehetett tölteni, a darab különböző területein egyes témákat elhagyva, majd azokat újra exponálva. Az ellenmotívum(ok) pihentetésével együtt két-három motívum folyamatos jelenléte és cseréje is majdnem végig megvalósul.

Az alaptémákon kívül, mint β -variáns a harmonikus alpmotívum melodikus változataként megjelenik a skála-motívum is:⁵⁰



5. kotta

A végeredmény négyszólamú, de ötrétegű feldolgozás lett, egy manuálon és pedálon részben kolorált cantus firmusszal, teljes motívum-vándoroltatással. Az Orgelbüchleinben nincs még egy olyan darab, amely ezeket a jegyeket egyszerre hordozná magán (sőt ötrétegű tétel egyáltalán nem fordul elő benne). Viszont ez a fajta egyediség az összes többi darab esetében is fennáll.

Nem egy matematika-példát kívántam megoldani, hanem élvezhető zenét akartam improvizálni, majd leírni, amely minden elemében a bachi hagyományokon és a miniatűr korálfeldolgozási típus mintáján nyugszik. Nem édestestvére a többi Orgelbüchlein-korálnak, ahhoz Bachnak kellett volna kidolgoznia. A rendelkezésemre álló információk alapján mégis igyekeztem az eredeti koncepciót hűségesen követni.⁵¹

A darabban nem jelenik meg az összes témakombináció. Ennek nem összhangzattani oka van: a hangszerszerűség miatt nem lehetséges minden felrakás exponálása.

Az α -motívum az oktávereszkedés miatt általában a mélyebb szólamokban található, az altban például egyáltalán nem jelenik meg, ezért a másik harmonikus figurációra épülő ellenmotívummal (β) nem felcserélhető. Az α és a δ kettős ellenpontja egymásnak.⁵²

⁵⁰ Skálamotívum hallható a 8. ütem második egységén, az alt szólamban egy ascendens- és egy descendens-négyes kapcsolata, a β -motívum mozgásenergiáját megőrizve.

⁵¹ A rekonstrukció motívumszerkezeti ábráját lásd a 87. oldalon.

⁵² A γ és a δ kettős ellenpont viszonyára példa az 1. ütem (basszus-tenor), vele szemben a 16. ütem (basszus-alt és basszus-tenor) ugyanezen tematikus elemek párosítása, térbeli cseréje.

A β és a γ szól együtt legtöbbször,⁵³ viszont a β és a δ találkozása nem jellemző, mivel két különböző figuráció-típus azonos ritmusértékekkel társul. Egy alkalommal a darab végén, a kódában, szólamkeresztezéssel exponálva az együtthangzás mégis létrejön.⁵⁴ Egyszer megvalósul a γ és a δ közötti szólamcsere is.⁵⁵

Kérdés volt, hogy a diszkanthanban milyen ornamenseket alkalmazhatok. Ha saját darabról lett volna szó, az individuálisabb megoldást választom, így viszont megkíséreltem a korál díszítőelemeit is a bachi ellenmotívumokból kölcsönözni, főleg, mert más Orgelbüchlein-korálfeldolgozásokra is ez jellemző: az ellenmotívumok a szólamhatárt áttörve „szeretnek” a diszkanthanban hosszabb-rövidebb felületeken megjelenni. Mivel a rekonstrukció ötrétégű, nem exponáltam minden ellenmotívumot a szopránban, mert ez a spontaneitásnak, az improvizációs eredetnek ártott volna.⁵⁶ Érdekes, hogy (a parafrázis-feldolgozásokra jellemző módon) a reperkussziós γ -motívum kétszeresen elnyújtott hangértékekkel a cantus firmusban is megtalálható, a korál hangismétléses szakaszát (4-5. ütem) ezért szándékosan nem láttam el ornamensekkel.⁵⁷ Összességében a β -motívum kétszer,⁵⁸ a skála-motívum egyszer⁵⁹ és a γ -motívum – melynek kétszeresen augmentált formáját a korál eleve tartalmazta – egyszer⁶⁰ jelenik meg a diszkanthanban. Természetesen ezen kívül más ornamenseket is alkalmaztam: átmenőhangot (14. ütem: kromatikus átmenőhang), ahogyan Bach a részlet elején tette, ritmikus figurációt (11. ütem), mellékvezetőhangos alterálást (9. ütem) és előlegezést (2. és 3. ütem).

Az alábbi táblázatban a rekonstrukció motívumszerkezeti összefüggései válnak láthatóvá. A felső sorban az ütemszámok kaptak helyet, alatta a korálétmát jelöltem jobbra nyíllal ($\rightarrow$). A különböző ellenmotívumokat a görög ábécé betűivel (α , β , γ és δ), a skála-motívumot *sk.*-val, a trilla-képletet *tr.*-rel rövidítve, az egyes téma-transzformációkat pedig külön kiírva jelöltem.

⁵³ A β és a γ együtt exponálva 12 alkalommal, ebből β alul: ötször, γ alul: hétszer.

⁵⁴ A β és a δ közös exponálása a 16. ütemben hallható (alt-tenor).

⁵⁵ A γ és a δ egyetlen permutációja a 11. és 14. ütemben fordul elő, utóbbi egy kromatikus δ -variáns (basszus-tenor).

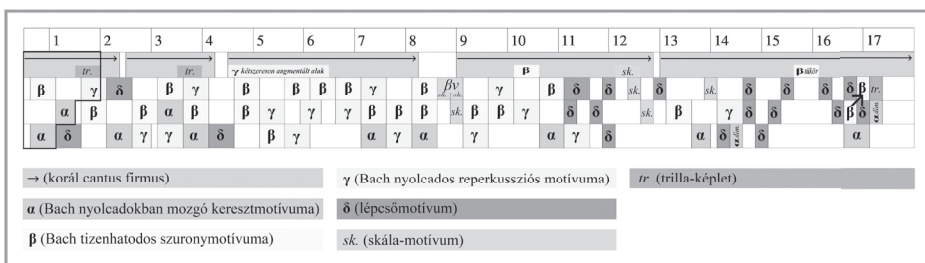
⁵⁶ Az improvizációs megközelítés nem az egyedüli út a rekonstrukció megalkotásakor, számomra a kutatási témához való kapcsolódás miatt volt fontos, hogy ennek az iránynak megfelelően hozzam létre a kiegészítést.

⁵⁷ Bach hasonló módon gyorsítja fel a reperkussziós korál-fejmotívumot a BWV 635-ben, ahol szintén két ritmikai szint különbséget előidézve formálja meg az ellenmotívum anyagát.

⁵⁸ A β -motívum a diszkanthanban: 10. és 15. ütem. Utóbbiban oktávtröcsés, variált tükör-alak.

⁵⁹ A skála-motívum előfordulása a diszkanthanban: 12. ütem

⁶⁰ A γ -motívum a cantus firmus része, nem ornamens (4-5. ütem). De ez fordítva is igaz, tehát elképzelhető, hogy Bach a koráldallamból kölcsönözte a reperkussziós anyag ötletét, ilyen módon a parafrázis korál elve is érvényesül e tematikus elem kapcsán.



Motívumszerkezeti ábra

IRODALOM

- Friedler Magdolna: Johann Sebastian Bach Orgelbüchlein-gyűjteményének nyomában. *Bach-tanulmányok 10*, 1–14. o. © Magyar Bach Társaság 2008.
http://www.bachsociety.hu/pdf/bach_tanulmanyok_10_1.pdf.
- Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach ellenpont-művészetének alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- Gárdonyi Zoltán: *J. S. Bach kánon- és fűgaszerkesztő művészete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Hiemke, Sven: *Johann Sebastian Bach: Orgelbüchlein*. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag, 2007.
- Hollai Keresztély: J. S. Bach *Orgel-Büchleinje* mint orgonaiskola. *Magyar Egyházzene* IV. évf. (1996/97) 1. szám, 73–90. o.

Végezetül álljon itt a teljes rekonstrukció kottája az összes tematikus elem jelölésével:

O Traurigkeit, O Herzeleid!

From »Orgelbüchlein«, BWV Anh. I 200

Fragment by **Johann Sebastian BACH**
(1685–1750)

Reconstruction by **Szilárd KOVÁCS**
(1976*)

molt'adagio

The musical score is written for a three-part setting of the chorale 'O Traurigkeit, O Herzeleid!'. It is in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'molt'adagio'. The score is divided into three systems. The first system includes a pedal part. The second system includes an 'augmentált alak' (augmented form) section. The third system includes a 'Skála-motívum' (scale motif) section. The score is marked with various dynamics and articulations.

System 1: The first system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'molt'adagio'. The first measure of the treble staff is marked with a β dynamic. The first measure of the bass staff is marked with a γ dynamic. The first measure of the pedal staff is marked with a δ dynamic. The first measure of the treble staff is marked with a β dynamic. The first measure of the bass staff is marked with a γ dynamic. The first measure of the pedal staff is marked with a δ dynamic.

System 2: The second system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'molt'adagio'. The first measure of the treble staff is marked with a β dynamic. The first measure of the bass staff is marked with a γ dynamic. The first measure of the pedal staff is marked with a δ dynamic. The first measure of the treble staff is marked with a β dynamic. The first measure of the bass staff is marked with a γ dynamic. The first measure of the pedal staff is marked with a δ dynamic.

System 3: The third system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'molt'adagio'. The first measure of the treble staff is marked with a β dynamic. The first measure of the bass staff is marked with a γ dynamic. The first measure of the pedal staff is marked with a δ dynamic. The first measure of the treble staff is marked with a β dynamic. The first measure of the bass staff is marked with a γ dynamic. The first measure of the pedal staff is marked with a δ dynamic.

[illegible]

A Faust-téma áttűnései Liszt Ferenc életművében

Tanulmányom egy tervezett, hosszabb távú kutatómunka első fázisának eredményeit foglalja össze. Jelen keretek között a Faust-téma irodalmi megjelenéseit, zeneirodalmi feldolgozásait, ezen belül a liszti életműben a témához kapcsolódó alkotásokat kívánom áttekinteni zenetörténeti megközelítésben. Az írásmű célja továbbá bemutatni Liszt Ferenc kompozícióiban azt a folyamatot, amelynek során a szerző eljutott a fausti témakör általános megfogalmazásától a zenei eszköztár leszűkítésén keresztül a téma teljes koncentráltságáig: Faust alakjától Mefisztó alakatlan szimbólumáig, ezzel párhuzamosan pedig a hangnemi kötöttségek teljes fellazításáig.

A Faust-téma megjelenései az irodalomban

A Faust névről ma többnyire mindenkinek Goethe híres alkotása jut eszébe, pedig nem a német szerző volt az első, aki a középkori tudós életét feldolgozta. A rejtélyes alakról, aki a legenda szerint az evilági boldogságért, tudásért cserébe eladta lelkét az ördögnek, számos irodalmi munka és egykorú feljegyzés született. A kezdetben szájhagyomány útján terjedő anekdotákban csavargó, kalandor alakjában tűnt fel, aki rászedi a jóhiszemű embereket és pénzt csal ki tőlük. A későbbi irodalmi művekben már, mint a jó és rossz között vívódó hétköznapi ember jelent meg, aki valamilyen különös dolog (mindentudás, szerelem) birtokosa akart lenni.

Faust történetét elsőként egy népkönyv írta le, amely ismeretlen szerzőtől 1587-ből származik: *Historia von D. Johann Fausten*. A 16. század folyamán többször is kiadták, bővítették, további fejezeteket toldottak hozzá. Ezekben egyező momentum, hogy Faust megidézi az ördögöt és szerződést köt vele, melynek értelmében Mephistopheles szolgálja őt a földi világban, de utána Faust meghal s lelke az ördögé lesz. Az eredeti német népkönyv alapján írta meg tragédiáját 1604 körül Christopher Marlowe *Doktor Faustus* címmel. A következő évtizedekben több Faust-adaptáció is született (többek között 1674-ben Johann Nikolaus Pfitzer, majd 1728-ban Christlich Meynenden, 1775-ben pedig Paul Weidmann tollából).

Az újkori német irodalomból Johann Wolfgang von Goethe *Faust*ja mindmáig a legismertebb alkotás (*Urfaust* 1775, *Faust – töredék* 1790, *Faust I. rész* 1808, *Faust II. rész* 1832), jóllehet kortársai is (például Friedrich Maximilian Klinger, Gotthold Ephraim Lessing) dolgoztak Faust-műveken, és Goethe halála után is – egészen a 20. századig

– születtek újabb feldolgozások. Ezek közül – témánk szempontjából is – kiemelkedik Nikolaus Lenau *Faustja* (1835), mellyel a későbbiekben még részletesebben foglalkozunk, valamint Thomas Mann *Doktor Faustus* (1947) és Mihail Afanaszjevics Bulgakov *A Mester és Margarita* című regénye, amely 1966-ban jelent meg.¹

A Faust-téma zeneirodalmi feldolgozásai

Hasonlóan gazdag a téma feldolgozása a zeneirodalomban is. Többségében a Goethe-féle *Faust*-történet tekinthető a közvetlen ihlető forrásnak, de találunk közvetett zenei adaptációkat is (Igor Stravinsky: *The Rake's progress*, Gyöngyösi Levente: *A Mester és Margarita*). Részletes bemutatásukra jelen dolgozat keretein belül nem kerülhet sor, de néhány érdekes adat a Mellékletben közölt felsorolásból is kitűnik.²

Jól látható például, hogy műfaji megoszlás tekintetében bár igen széles a spektrum, elsősorban a vokális feldolgozások – dal, opera (opera semiseria, drámai legenda, zenedráma, kamaraopera, opera-musical), kantáta, oratórium – a leggyakoribbak. Ezen kívül a témát szimfonikus zenekari műként is (nyitány, szimfónia, szimfonikus költemény, zenekari karakter-képek), valamint színpadi műként is (négy szvitből álló táncjáték) megfogalmazták a zeneszerzők.

A zenetörténetben első Faust-feldolgozásként Johann Ignaz Walter (1755–1822) operáját tartjuk számon *Doktor Faust* (1797) címmel. Ebben a szerző Goethe művét veszi alapul, bizonyos esetekben az eredeti szövegrészleteket is beleszőve. A mű eredeti partitúrája sajnos 1944-ben megsemmisült, 2005-ben azonban Oliver Rosteck talált egy másolatot.³

A Mellékletben közölt összefoglaló táblázat alapján az is szembetűnő, hogy a 19. század folyamán – Goethe *Faustjának* megjelenését követően – megsokasodtak a különböző zenei feldolgozások. Erre a korszak művészeinek literátus hajlama is lehet a magyarázat.

A 19–20. század gazdag terméséből a legkiemelkedőbb alkotásokat – keletkezésük sorrendjében és műfajuk megjelölésével – közlöm a Melléklet táblázatában.⁴ Mivel ebben nem szerepelnek Liszt Ferenc életművének vonatkozó kompozíciói – azok a tanulmány külön fejezetében kerülnek tárgyalásra –, így itt érdemes kiemelni, hogy egyik komponista életművében sem – még a kortársakéban sem – foglal el olyan jelentős szerepet a Faust vagy Mefisztó téma, mint éppen Liszt Ferencében.

¹ A téma irodalmi megjelenéseiről bővebb összefoglalás: <https://olvasonaplopo.eu/haust/4/>.

² Lásd a jelen kötet 99–100. oldalán.

³ Angelika Rockel: Sensation: Bremer Musikwissenschaftler entdeckt verschollene Partiturnabschrift der ersten Vertonung von Goethes Faust. In: *Informationsdienst Wissenschaft*. 22. Juni 2005. <https://idw-online.de/de/news?print=1&id=118262>. Megtekintés: 2021. február 3.

⁴ A folyamatosan bővülő és bővíthető listához további példák műfaji csoportosításban többek között az alábbi oldalon olvashatók:

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935185.001.0001/oxfordhb-9780199935185-e-2>.

Goethe mint ihlető forrás Liszt kompozícióiban

1848-ban Liszt a weimari udvar vezető karmestere lett⁵ és ettől az időtől kezdve – amint az várható volt a város ihlető miliójében – művei Goethe (valamint Schiller) költészetéből merítettek. Elsőként kórusműveiben és dalaiban jelent meg ez a hatás, többek között világi kórusművekben:⁶

S.73. *Es war einmal ein König (Volt egyszer egy király)* (1845)

S.75. *Über allen Gipfeln ist Ruh (Vándor éji dala)* [első/második változat] (1842, 1849)

S.275. *Mignon's Lied (Kennst du das Land)* [első/második változat] (1842, 1854, 1860)

és dalokban:

S.278. *Es war ein König in Thule* [első/második változat] (1842, ?)

S.279. *Der du von dem Himmel bist* [első/második/harmadik változat] (1842, ?, 1860)

S.280. *Freudvoll und leidvoll* [első/második változat] (1844, 1848?, ?)

S.297. *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* [első/második változat] (1845 körül).

Goethe *Faust*jával a szerző először az 1830-as években Hector Berlioz révén találkozott, akit komolyan foglalkoztatott egy, a témával kapcsolatos mű megírásának gondolata.

A Faust-téma Liszt életművében

A Faust-történet, a megismerésre, tudásra szomjazó emberi vágy drámája tehát már fiatalon megfogta a komponistát és évekig, tulajdonképpen élete végéig foglalkoztatta. Liszt életművében az első mű, amely ebből a témából merít 1845-ben keletkezett (*Es war einmal ein König*), az utolsó pedig, a *Negyedik Mefisztó-keringő* 1885-ben.

Mind Berlioz mind pedig Liszt esetében a német költő alkotása a kiindulópont (Liszt-nél csak kezdetben), de az eredeti cselekményt mindketten szabadon kezelik (Berlioz Magyarországra is eljuttatja Faustját, Liszt pedig még a szó szerint „Goethe nyomán” írt *Faust-szimfónia* címszereplőjét is hősiesebb, nagyvonalúbb alakká formálja a goethei Faustnál). Goethét, a német költőóriást tisztelte Liszt, de gondolkodásmódjától idegenkedett. A komponistát a későbbiekben egyre kevésbé a Goethe-féle értelmezés vonzotta, sokkal közelebb állt hozzá a szintén Magyarországon született német-osztrák költő, Nikolaus Lenau⁷ megfogalmazása. Az ő *Faustja* Lisztnek megfelelő, igazi hős: romantikus,

⁵ Liszt már 1842-ben elnyerte a „rendkívüli szolgálatban lévő karmester” címét, de csak 1848 elején, virtuóz pályáját végelegesen lezárva telepedett le.

⁶ https://hu.wikipedia.org/wiki/Liszt_Ferenc_műveinek_listája 2021.03.04.

⁷ Teljes nevén Nikolaus Niembach von Strehlenau (Csatád/Lenauheim, ma Bánát, Románia, 1802. augusztus 13. – Bécs, Oberdöbling, 1850. augusztus 22.).

szubjektív, magányos, célját és illúzióit veszített tragikus figura, akin az isteni kegyelem sem segíthet. Drámai költeményének hőse a goethei Faust romantikus ellenpárja, a romantika korának embertípusa, Lenau alteregója, aki kettős hazájánál fogva sohasem találta meg helyét Európában (Liszthez hasonlóan).

Idővel azonban Liszt nemcsak a Goethe-féle Faust-megfogalmazástól távolodott el, hanem Lenau *Faustjától* is, míg végül teljesen fellazult a liszti kompozíciók kapcsolata bármiféle irodalmi alkotással. Ahogyan a program helyett egyre inkább maga a fausti kérdéskör filozófiai mélysége vált meghatározóvá Liszt számára, úgy került egyre jobban fókuszba Faust személye helyett Mefisztó alakja. Maga a címadás is ezt jelzi: az utolsó kompozíciók a *Mefisztó-keringők* és a *Mefisztó-polka*.

S ha figyelembe vesszük, hogy a negyedik Mefisztó-keringőt (az 1883-as változatot) Liszt később *Hangnem nélküli bagatell*ként jegyezte, akkor azt a tendenciát is megfigyelhetjük, ahogy a démon alaktalan szimbólummá válásával párhuzamosan Liszt fokozatosan eljutott a tonalitástól az atonalitásig.

Szintén figyelemre méltó a liszti életműben az „ewig Weibliche” eszméjének megfogalmazása és átértelmezése. Maga a szöveg, Goethe drámai költeményének „Örök Asszonyit” dicsőítő részlete⁸ csak egyetlen művében, a Faust-szimfónia záró *Chorus mysticus*ában jelent meg, de a gondolat ott húzódott kompozíciói többségének – nem csak a Faust-legenda ihlette műveinek – háttérében. A *Két epizód Lenau Faustjából* című kompozíciójában bár látszólag kimaradt az „ewig Weibliche”, mint megváltó erő, valójában a megváltás egy más módjának lehetősége az, amit itt Liszt megfogalmazott: az „ewig Göttliche” (Örök Isteni). Ennek az ideának a képviselője a műben a gregorián dallamidézet – Aquinói Szent Tamás himnusza, a *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*. Ez az eszme idővel a zeneszerző életművében egyre nagyobb hangsúlyt kapott, de már e kompozíció keletkezésének időszakában is erősen foglalkoztatta a zeneszerzőt a gregorián, gyakran alkalmazta műveiben. Többek között ekkor dolgozott a *Szent Erzsébet legendáján* (1862) és a *Christuson* (1867).

Érdekes vonulatot rajzol a Faust-téma liszti megfogalmazása a zenei eszköztár tekintetében is: az első megzenésítések egy-egy epizódot ragadtak ki az irodalmi alkotásból és a későbbiekhez mérve viszonylag szűk apparátusra íródtak (zongorakíséretes dal, kórusmű). A későbbiekben aztán egyre nagyobb felületet ölelt fel a drámából és ennek megfelelően alkalmazott hozzá nagyzenekari apparátust. Majd végül a téma ismét koncentrálódott, egyetlen szereplőre, Mefisztóra, még inkább az általa képviselt démoni erő megragadására szűkített, amelyet a komponista a szóló zongoradarab keretein belül tudott legérzékenyebben kifejezni.

⁸ „Alles Vergängliche Ist nur eine Gleichnis; Das Unzulängliche, Hier wird's Ereignis; Das Unbeschreibliche, Hier ist's getan; Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan.”

„Csak földi példakép minden mulandó; itt lesz a csonka ép s megbámulandó; mit nincs szó mondani, itt végbe ment; az Örök Asszonyi vonz odafent.” (Kálnoky László fordítása.)

Liszt, aki a későbbiekben megírta a nagy Faust és Mefisztó kompozícióit, először egyetlen epizódot, a híres Bolhadalt (Flohlied) komponálta meg bariton/basszus szólóra, férfikarra, zongorára: *Es war einmal ein König* (S.73) (1844–45).⁹

Ezt követően szintén egy részletet, Goethe mesterművének II. részéből a zárókórust zenésítette meg: *Chor der Engel – Rosen, ihr blendenden* (Angyalkórus Goethe Faust-jából II. rész *Sírba tetel*). Ez utóbbi művet 1849. augusztus 28-án Goethe születésének centenáriuma alkalmából írta vegyeskarra hárfá vagy zongorakísérettel.¹⁰ A zeneszerző öt különböző hosszúságú strófát választott, amelyben az angyalok beszélnek, Mefisztó közbeillesztett cikornyás szóáradatait azonban kihagyta a szövegből.¹¹ Az öt strófa három különböző típusú zenei szöveggel kapcsolódik össze: 1. strófa *A+B*, 2. strófa *A variáns*, 3. strófa *A variáns 2 + B variáns*, 4. strófa *A variáns 3 + C*, 5. strófa *A variáns 4 + B variáns 2 + coda*. Az alaphangneme ugyanaz a tiszta, világos E-dúr, mint amelynek később fontos szerepet szán a Szent Erzsébet oratóriumban.

A szerző 1852–53-ban zongorára írt nagyszabású darabja, a *h-moll szonáta* (S.178) zenei anyagába – a dallam alapján végzett elemzés szerint – az öt mindig is foglalkoztató Faust-témakör hőseit, még inkább az általuk megszemélyesített emberi tulajdonságokat fogalmazta bele. Az igazságot kereső, hősies jellemet (Faust), a tagadás és a gonoszság jelképét (Mephisto) és az eszményi nőt (Gretchen/Margit). A *h-moll szonáta* összesen öt különböző, jól elkülöníthető témára épül, melyek között alapvetően a Faustot és Mefisztót szimbolizáló jellegzetes dallamok, motívumok jelennek meg. E témák kölcsönhatásából kerekedik ki egy olyan dráma, mely a jó és a rossz, a teremtő emberi és romboló démoni erő küzdelméről szól. Liszt e kompozíciójában hasonló dramaturgiai eszközzel él, mint majd a Faust-szimfóniában. Azonos zenei anyagból indul ki, amikor Faustot és Mefisztót ábrázolja, de a téma transzformálása által ugyanannak a motívumnak szélsőséges (hősies, megdicsőülő, majd groteszk, sátáni) alakjait is megismerhetjük.

Az 1854-ben, a Goethe-ünnepségekre komponált *Faust-szimfóniájában* – *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern [nach Goethe]* (S.108) ahogy a darab alcíme is mutatja – *Három jellemkép Goethe nyomán* –, zenei portrét írt a három főszereplőről. Hasonlóan más programzenei műveihez, amelyekben az ihletadó irodalmi vagy képzőművészeti alkotás csak egy gondolatébresztő eszköz, itt sem törekedett arra, hogy pontosan kövesse a forrásként jelölt mű cselekményét. Zenéjével sokkal inkább hangulatok, személyiségek ábrázolása és azok ütköztetése volt a célja. A zenemű három tétele a Faust-témakör főszereplőinek, illetve jellemüknek zenei illusztrálása (I. Faust, II. Margit, III. Mefisztó). Ezek a zenei karakterképek teljesen szubjektívek, Liszt saját

⁹ Később, 1910-ben, csakúgy, mint Beethoven és Muszorgszkij *Flohlied*-jét Igor Stravinsky átdolgozta zenekarra.

¹⁰ Az első változat férfikarra zongorakísérettel (S.85/1, 1849), második változat nőkarrá hárfával zongora/harmóniumkísérettel (S.85/2, 1849), harmadik változat vegyeskarra hárfá/zongorakísérettel (S.85/3, 1849) https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Franz_Liszt.

¹¹ A teljes szöveg elérése: <http://mek.niif.hu/00300/00389/00389.htm>. Fordította: Jékely Zoltán, Kálnoky László.

elképzeléseit fejezik ki: azokat az érzéseket, gondolatokat, amelyek leginkább megfogták Goethe nagy hatású művében.

A komponista egyéni megfogalmazásban jeleníti meg Faust-Mefisztó alakját. Ennek értelmében a tépelődő-szerelmes hős és a démon valójában egyazon alak. Liszt maga is úgy tartotta, hogy egyszerre van meg benne Faust és Mefisztó, így a két szélső tétel akár önarcképnek is tekinthető. Erre, a polaritás elvére épül a szimfónia III. tétele: az álmodozó Faust és a gonosz démon egyazon alak természetének két szélsőséges oldala. A zeneszerző úgy mutatja be Mefisztót, a tagadás a rombolás megtestesítőjét, hogy az I. Faust-tétel témáit torzítja el, alakítja át groteszk, ironikus játékokká. Az idézetszerű, transzformált Faust-motívumokon kívül a tételnek csak egyetlen önálló témája, vagy inkább képlete van. Ugyanaz az erőteljes ritmikus-akkordikus jellegű motívum, mint amelyik Liszt korai, *Malédiction*, azaz *Átok* című zongoraversenyében szerepel, ott „gőg” felirattal.¹²

Goethe műve – ellentétben a középkori Faust-írásokkal – nem végződik tragikusan, mivel hőse nagy és nemes célokért küzdött, és ha időnként megbotlott is, nem tért le a helyes útról. Liszt ehhez igazodva apoteózissal (*Verklärung* = megdicsőülés) zárja a darabot. Faust elbukik ugyan, de megmenekül, megdicsőül, és ezt fejezi ki végül a tenor szóló és a férfikar által énekelt szöveg (*Chorus mysticus*), Goethe drámai költeményének Örök Asszonyit (*ewig Weibliche*) dicsőítő sorai.

Időrendi sorrendben az életműben két zongoraátírat következik: *Danse des Sylphes de La damnation de Faust* (S.475) zongora-parafrázis Hector Berlioz drámai legendájából (1860) és a *Valse de l'opéra Faust* (S.407) átírat Charles Gounod Faust-operájából (1861 körül). E két kompozíció esetében nem maga az irodalmi alkotás, hanem annak két kortárs zeneszerző által megfogalmazott zenei adaptációja – két tánc-tétel – Liszt kiindulópontja.

Az 1860-ban keletkezett *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* 1. *Der nächtliche Zug* 2. *Der Tanz in der Dorfschenke* (S.110) (Két epizód Lenau Faustjából 1. Az éji menet, 2. Mefisztó-keringő) című szimfonikus művében Liszt a Lenau-féle drámai költeményből kiválasztott két részletet dolgozta fel. Az eredeti költeményben ez a két szakasz fordított sorrendben és nem is közvetlenül egymás mellett helyezkedik el: Liszt tudatosan előbb Faust büntudatát exponálja, majd magát a bünt mutatja be. A szerző mindig hangsúlyozta, hogy a két rész összetartozik, és saját sorrendjéhez is ragaszkodott.

A komponistát talán még inkább vonzotta Lenau Mefisztója, ez a „mindenható Sátán”, akivel a szerződést nem lehet felbontani, akié a műben az utolsó szó. Főként, hogy ez a Sátán hegedül, hogy a zene ellenállhatatlan, csábító, rontó bűbájával is él. Amint a Faust-szimfónia, e kompozíció is – vagy talán a „zenélő sátán” révén még fokozottabban – önarckép-pár. Itt azonban nincsenek zenei-tematikusságok a két tétel, a két személy(iség) között.

¹² Az önidézetről lásd Alan Walker: *Liszt Ferenc* II. *A weimari évek 1848–1861*. (Budapest: Editio Musica, 1994.) 325. o.

A Mefisztó-téma legkoncentráltabb megfogalmazásai a liszti életműben a *Mefisztó-keringők*, melynek darabjai 1859 és 1885 között keletkeztek:

- a *Két epizód* második darabja (1860) és zongoraváltozata: *Erster Mephisto-Walzer (Der Tanz in der Dorfschenke)* (S.514) (1859–1862),¹³
- az öregkori *Zweiter Mephisto-Walzer* (S.515) 1879–1881 zenekari változat (S.111), 1881 zongora négykezes változat (S.600),¹⁴
- a zongorára készült *Dritter Mephisto-Walzer* (S.216) (1883),¹⁵
- a *Bagatelle sans tonalité* (S.216a) (1883) – eredetileg *Negyedik Mefisztó-keringő hangnem nélkül* címmel, Liszt csak utólag írta a kottára az újabb címváltozatot;¹⁶
- és a *Vierter Mephisto-Walzer* (S.216b) (1885).¹⁷

Programatikájában szorosan ezekhez kapcsolódik még a *Mephisto Polka* (S.217) (1882–1883 zongorára).

Valamennyi kompozíció a Mefisztó-gondolat metamorfózisának lenyomata Liszt műhelyében.

A legszorosabb kapcsolat az irodalmi programmal az *Első Mefisztó-keringő*ben érvényesült, ez még Lenau *Faustjának* a falusi kocsmában játszódó epizódjához kapcsolódott.¹⁸ A másodiktól kezdve azonban már szakított Liszt az inspiráló irodalmi alkotással és annak Faustjával, és egyértelműen a zongoraművek címadója, Mefisztó vált főszereplővé, de már, mint egyfajta zenei szimbólum.

Ezzel párhuzamosan más tendencia is megfigyelhető e zongoraművek kapcsán: az első Mefisztó-keringő még teljes mértékben a weimari Liszt stílusjegyeit viseli magán, a második már szikárabb, fanyarabb, érdesebb, de ugyanúgy agresszív és félelmetes a megidézett démon. A harmadik és negyedik keringő, de legfőképp a *Hangnem nélküli bagatell* és a *Mefisztó-polka* a zeneszerző öregkori stílusának jellemző darabjai. A kései Liszt-művek zenei nyelve olyan erőteljesen megváltozott, hogy az időskori Liszt-darabokat a kortársak már nem is értették.

¹³ A zeneszerző a zenekari mű mindkét epizódját és az 1. Mefisztó-keringő zongoraváltozatát is fiatal tanítványának, Carl Tausig zongoraművésznek ajánlotta.

¹⁴ A mű bemutatója Budapesten volt 1881. március 9-én. Ajánlása Camille Saint-Saënsnak szól.

¹⁵ Ajánlása Marie Jaëllnek (1846–1925), a mester tehetséges zongoraművész tanítványának szól.

¹⁶ A *Bagatellt* még Liszt életében, 1885. június 10-én mutatta be Hugo Mansfeldt, Liszt tanítványa, Weimarban. Kottája a weimari Liszt Múzeumból került elő, nyomtatásban csak 1956-ban jelent meg Budapesten, a Zeneműkiadó gondozásában.

¹⁷ A ma 4. Mefisztó-keringőként ismert mű kéziratának utolsó oldalán szereplő mintegy hatvanütemnyi zenei vázlatból tudva befejezetlen, de e nélkül az andantino-terv nélkül is előadható és befejezettnek hat.

¹⁸ A kocsmában, ahová Faust a vadászruhába öltözött Mefisztóval lép be, egy fiatal pár ünnepli lakodalmát. Amikor Faust megpillantja a feketeszemű menyasszonyt, vére áttűzesedik és Mefisztó a falusi bandától kölcsönzött hegedűn olyan zenét játszik, amely orgiává változtatja az ártatlannak indult mulatságot. Faust végül magával ragadja a kiszemelt és megittasult lányt, majd az erdő fái alatt teljesedik be a pár vágya.

A hangnemi kötöttségektől eltávolodva a szerző fokozatosan eljutott az atonalitásig. Ennek eszközei például a második keringőt indító, majd kicsendítő ördögi hangköz – a tritónusz:¹⁹



majd ugyanennek a motívumnak a mű záró ütemeiben még disszonánsabban való visz-szatérése.



Az új liszti zenei nyelvet jelzi többek között az új szerkezetű harmóniaépítés is. A 3. ke-ringő tonalitás nélküli hangzásban, kvart-struktúrájú, trombitaszignálra emlékeztető, formailag ritornellszerű témával kezdődik.



Az utolsó Mefisztó-darab, a bagatell hangnemileg már felszabadul minden kötöttség alól. „Egyike ez is azoknak a meghökkentő újításoknak, amelyekben szokatlan és a maga idejében fülsértő hangzatok, különös, meredek dallam-modellek egyenetlik a közvetlen folytató, Bartók művészi útját.”²⁰ A mű valóban hangnem nélküli, rendkívül kromati-

¹⁹ A kottaillusztrációk forrása:

https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/8/8f/IMSLP135359-PMLP07691-Liszt_NLA_Serie_I_Band_17_08_2.Mephisto-Walzer_S.515_filter.pdf;

https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/5/55/IMSLP108680-PMLP10299-Liszt_NLA_Serie_I_Band_13_06_Dritter_Mephisto-Walzer_S.216_filter.pdf.

²⁰ Pándi Marianne: *Hangversenykalauz* IV. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 253. o.

kus jellegű, teljesen újfajta akkordokat tartalmaz. Nemhogy hangnemet, de alaphangot sem lehet érzékelni benne.

A Mefisztó-polka miniatűr keretei között Liszt kései stílusának legmerészebb jellegzetessége érlelődik. A centrum, amit a hangnemi előjegyzés ígér, és amiről a tánc az utolsó ütemekben csalfán azt állítja, hogy alaphangnemenként jelen volt, valójában alig-alig tölti be a zenei irányítói szerepét.²¹

A komponista fokozatosan maga mögött hagyta a korábbi Mefisztó-táncok démoni, szenvedélyes légkörét és új Mefisztó-portrét rajzolt, mely ettől kezdve elválaszthatatlanul Liszt öregkori stílusával kapcsolódott össze. Táncfantáziáinak szinte jelképe lett Lenau hegedülő, zenész-sátánjának alakja.

MELLÉKLET

A Faust-téma zeneirodalmi feldolgozásai

Szerző	Cím, keletkezés/Bemutató éve	Műfaj
Johann Ignaz Walter	<i>Doktor Faust</i> (1797)	opera
Ludwig van Beethoven	<i>Es war einmal ein König („Flohlid“)</i> , Sechs Gesänge für Singstimme und Klavier Op. 75 Nr. 3 (1809)	dal ²⁰
Franz Schubert	<i>Szene aus Goethe's Faust (Jelenet Goethe Faust-jából)</i> <i>Szene im Dom aus 'Faust I.' Wie anders Gretchen</i> (1814)	dal
Franz Schubert	<i>Gretchen am Spinnrade (Margit a rokkánál)</i> (1814)	dal
Louis Spohr	<i>Faust</i> (1816)	opera
Carl Maria von Weber	<i>Der Freischütz (A bűvös vadász)</i> (1821)	opera
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Lieder der Soldaten</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Bauer unter der Linde</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Branders Lied</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Lied des Mephistopheles I. („Flohlid“)</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Lied des Mephistopheles II.</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Gretchen am Spinnrade</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora

²¹ Kroó György: Mefisztó Liszt Ferenc műveiben. (Kroó György kiadatlan tanulmányai IV. Sorozatszerkesztő: Zsoldos Mária.) *Parlando* 2009/5. szám, <https://www.parlando.hu/2009-5-06-Kroo.htm>.

²² Zenekari átirat: Igor Stravinsky és Dmitrij Sosztakovics.

Szerző	Cím, keletkezés/Bemutató éve	Műfaj
Richard Wagner	<i>7 Kompositionen zu Goethes Faust (7 kompozíció Goethe Faustjához) Melodram „Ach neige, du Schmerzenreiche”</i> (1831)	szólisták, kórus, zongora
Louise-Angélique Bertin	<i>Faust</i> (1831)	opera semiseria
Felix Mendelssohn-Bartholdy	<i>Die erste Walpurgisnacht</i> , Op. 60 (<i>Első Walpurgis-éj</i>) (1833 – bemutató, 1843 – kiadás)	kantáta
Carl Loewe	<i>„Wenn der Blüten Frühlingsregen”</i> (1836)	dal
Richard Wagner	<i>Eine Faust-Ouverture (Faust-nyitány)</i> (1839–40, 1855 – első kiadás)	nyitány
Fanny Mendelssohn-Hensel	<i>Wenn der Blüten Frühlingsregen „Szene aus Faust”</i> (1843)	szoprán szóló, nőikar, zg.
Fanny Mendelssohn-Hensel	<i>Gab die liebende Natur – (Faust I) Weltliche a-cappella Chöre</i> (1846)	a capella vegyeskarra
Robert Schumann	<i>Szenen aus Goethes Faust (Jelenetek Goethe Faustjából)</i> (1844–53)	oratórium
Hector Berlioz	<i>La damnation de Faust (Faust elkárhozása)</i> (1846)	drámai legenda
Robert Schumann	<i>Lied Lynceus des Türmers aus Goethes ‘Faust’, Lieder-Album für die Jugend</i> Op. 79 Nr. 27 (<i>Faust II</i>) (1849)	dal
Charles Gounod	<i>Faust (Marguerite)</i> (1859)	opera
Anton Rubinstein	<i>Faust</i> , Op. 68 (1864)	zenekari karakter-képek
Arrigo Boito	<i>Meфистофeлe</i> (1868)	opera
Mihalovich Ödön	<i>Faust-fantázia</i> (1878–79)	szimfonikus költemény
Mogyeszt Muszorgszkij	<i>Песня о блохе: Песня Мефистофeлeя в погребке Аuerбаха (Bolhadal: Mefisztó dala az Auerbach pincében)</i> (1879)	dal
Heinrich Zöllner	<i>Faust</i> (1887)	zenedráma
Gustav Mahler	<i>VIII. szimfónia</i> II. rész (1907)	szimfónia
Igor Stravinsky	<i>L'Histoire du soldat (A katona története)</i> (1918) szvit (1919), koncert-szvit (1920)	kamara-opera
Ferruccio Busoni	<i>Flohlied – Lied des Mephistopheles</i> (1918)	dal
Ferruccio Busoni	<i>Lied der Brander</i> (1918)	dal
Ferruccio Busoni	<i>Doktor Faust</i> (1925)	opera
Igor Stravinsky	<i>The Rake's progress (A kéjenc útja/A léhaság útja)</i> (1951)	opera
Dubrovay László	<i>Faust, az elkárhozott</i> (1995)	négy szvitből álló táncjáték
Gyöngyösi Levente	<i>A Mester és Margarita</i> (2014–2016) M. A. Bulgakov regénye nyomán	opera-musical

IRODALOM

- Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010.
Hamburger Klára: *Liszt-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
Walker, Alan: *Liszt Ferenc Ferenc* II. *A weimari évek 1848–1861*. Budapest: Editio Musica, 1994.; III. *Az utolsó évek 1861–1886*. Budapest: Editio Musica – Zeneműkiadó KFT. 2006.

INTERNETES FORRÁSOK

- A Faust-téma zeneirodalmi feldolgozásai: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/0.1093/oxfordhb/9780199935185.001.0001/oxfordhb-9780199935185-e-2>

Puccini, a nagy varázsló

avagy semmi sem az, aminek *hallatszik*

A századforduló operaszínpadának bejáratánál nőfigurák várják a bebocsátást: szerelmes Tosca énekel (1900), felsejlik Mélisande alakja (1902), majd Jenufa, a megesett lány (1904) és a hisztérikus Salome (1905) sziluettje, hogy csak néhányat említsünk közülük. Mielőtt hiányérzete támadna az olvasónak, tudjuk: Pelléas nem képzelhető el Mélisande; Tosca, Cavaradossi nélkül. Salome ellenben szinte egyedül uralja Richard Strauss színpadát és végeredményben Tosca alakja determinálja a mű kimenetelét. Feltethetjük a kérdést, igaz-e, hogy az 1890-es évektől kezdve a nőalakok helyzete, szerepe, súlya megváltozott a zeneszerzők dramaturgiai műhelyében?

A romantikus színpad amennyire a férfinőké, annyira a hösnőké is: Luciáé (Donizetti), Aidáé (Verdi), Elzáé (Wagner). Azonban találkozunk egyedi, korukat megelőző esetekkel is. Csajkovszkij *Pikk dámájának* főhőse a kártyaszenvédély és a szerelmi mámor között hánykolódó Hermann. Jellembrázolása – a szerző életművének egyik csúcspontja – sejtet valamit a modern pszichológiai analízisek és a századforduló atmoszférájából. Ugyanakkor a Grófnő (*Pikk dáma*) titokzatos, nyomasztó alakja az első perctől az utolsóig szinte főszereplőként kísért végig a darabon, annak ellenére, hogy csupán néhány jelenetben énekel (vagy még azt sem). Bizet Carmenje egy fatális női sors jegyében ellenállhatatlan erővel sodorja magát és környezetét az elkerülhetetlen felé. A többiek: Micaëla, Escamillo, Frasquita „bábok”, másszor „játékszerek”, szinte epizodistaként asszisztálnak a főhős(nő) végzetes kalandjához. Don José is tulajdonképpen Carmen által válik tragikus hőssé, aki gyilkolni is képes.

Láthatjuk, hogy a romantika témakezelése, figurateremtése olykor már a századforduló és a XX. század első felének színpadi miliőjére és korszakos zsenijére: Giacomo Puccinira mutat, akinek nőalakjai talán a legnépszerűbbek a műfaj történetében. Enyhe iróniával azt is írhatnánk, a legtöbb könnyes zsebkendő okozói az operalátogató közönség számára. Ez a megállapítás azonban esztétikai – s mint később látni fogjuk – mesterségbeli tudás szempontjából egyáltalán nem elhanyagolható vagy megmosolyogtató. Ebben a rövid tanulmányban mű és szerepanalízisek helyett, a varázsló műhelyének küszöbét éppen csak átlépve, bemutatjuk, hogy a szerző „zsebkendőtrükkjei” – a századfordulón új megvilágításba került, százarcú nőalak színpadra léptetése – mögött egy tudatosan vállalt koncepció, dramaturgiai krédó rejlik. A hitvallás kulcsa, mint Puccini esetében mindig, a „mikor”-ban, a „hogyan”-ban és a „meddig”-ben van.

A nőközpontú dráma kialakítása mögött részben a kor társadalmi változásai és mozgalmi állhatnak, ám Puccini esetében ennek megteremtése leginkább személyes vá-

lasztás eredménye. Életrajzából kitűnik heves érdeklődése a szebbik nem iránt éppúgy, mint elfogódottsága, szinte apai gondoskodása színpadi figuráinak megteremtése esetében. Elemzésünk tárgyául két népszerű és egy kevésbé ismert „Puccini-hölgy” belépőjét választottam. Az ő *entrée*-jük hasonlósága vagy épp homlokegyenest ellenkező volta alapján reményeink szerint jól kirajzolódik majd az a sajátos dramaturgiai vonás, aminek felderítésére vállalkozunk. Az operák alapadataiból (keletkezés, szereplők, cselekmény) csak a legszükségesebb információkat említem, hisz ezek irodalma a különféle operakalauzok révén bőséges.

Alapvetően mi kell a Puccini-operához? Hatásos dramaturgia, érzelmileg telített, szárnyaló dallaminvenció és ennek műszernyi pontossággal kimért, átütő hangszerelése. A legfontosabb az első, ahogy korábban említettük, mindent visz vagy mindent elve-szejt. Mimi, Butterfly és Minnie megjelenésében azonos, hogy színpadra lépésük előtt kizárólag férfiak vannak a színen. Szegény fiatal művészek, egy tengerészkapitány, üzletember, politikus, vadnyugati aranyásók. A férfiképek zenéjének jellemzője egyfajta játékos, táncos vagy éppen vad, hajszolt, máskor motorikus muzsika, melyből felszárnyal egy-egy szenvedélyes dallam, olykor egy-egy ária vagy annak töredéke. (1., 2., 3. kotta.)

MARCELLO

quasi an - cor le - nes - si im-mol - la - te

ff *p stacc.*

1. kotta: *La Bohème*

ff *crescendo*

2. kotta: *Madama Butterfly*

Bassi

Al laccio il la-dro! Ba-ro! ba-ro!

ff *crescendo* *Allegro brutale 1/4 = 144*

3. kotta: *La Fanciulla del West*

Nehéz lenne szavakba önteni, mintha ez a zenei közeg a hallgatóságban a kivárá, a „még nincs itt az ideje” vagy a „bárcsak jönne már” érzését akarná kelteni. Sok Puccini előadást kell végigélni, mire ez szinte tapasztalattá lesz. A csattanó („*Cherchez la femme*”) azonban sohasem a várt módon és pillanatban következik be, ahogy ezt egy eredeti alkotó esetében megszokhattuk.

„Mi chiamano Mimi”

Szerzőnk humorára vall, hogy a Párizsban játszódó *Bohémélet* mellett, szintén a Szajna partján játszódó *A köpeny* (Il tabarro) című opusban is felcsendül a kis varrólány frázisa. Az utcai énekes szórakoztatja vele a hallgatóságot, mint a *Don Giovanniban* a címszeplőt a Figaro „*non più andrai*”-ja, vacsora közben. Érdekes, hogy mindkét esetben egy tragikus esemény előszele a szerzői kiszólás, figyelemelterelő hadművelet Mozartnál, a lelkekben lejátszódó dráma kivételése Puccininál. Ezt jó, ha megjegyezzük...

A *Bohémélet* padlásszobájában művészpálánták mulatnak saját szegénységükön, túljárnak a háziúr eszén, megspórolják az aktuális lakbért. Rodolfo, a költő épp az ihletet keresi. Könnyed fuvolaszóló csiripeli kősa gondolatait a vonósok szekvenciázó motívumával együtt, mikor az Ihlet kopogtat a padlásszoba ajtaján. Mimi zenei belépője az egyik legbensőségesebb pillanat a szerző életművében. Nem elírás ez, minden pillanatok alatt játszódik le, a „Puccini-masina” varázsütésre működésbe lép. Rodolfo elkeseredett a *capella* sóhaja: „*non sono in vena*” H-dúr kadenciát készítene elő, de a várva várt *re*-szó lépésre nem *dó* felel. Mimi a generálpauzába kopog bele, mire a zenekar a feje tetejére áll, s halkan bekúszik a D-dúr kvartszext, a H-dúr *di*-je (Disz) *dó*-ra vált (D). Nem kétséges, a bőrünkön érezzük ezt a hidegzuhanyt, a kvartszext bizonytalanságával egy új dimenzióba lépünk, s ez több, mint tercrokonságra utaló jel. (4. kotta.) Mimi későbbi áriájának főtémája, miként a foltoz üvegen átszüremkedő napsugár, *crescendó*ba ágyazva tölti be a rideg padlásszobát.

(s'inquieta, distrugge lo scritto e getta via la penna)

MIMI

LENTO (di fuori)

(sfiduciato) (si bussa timidamente alla porta) Scusi. (alzandosi)

Non sono in ve. na. Chi è là? Una donna!

LENTO

PPP

4. kotta

Puccini a szordinált vonósok mellé az egyvonalas oktávtartomány *pianó*ban is legizibb hangú fúvósát, a klarinétot választja. A hatás elementáris, csendes robbanás. Wagner és Debussy pszichológiai érzékére vall az énekszólamok jelentéktelen, recitáló frázisai mögött megbúvó lényegközlés a zenekarban: a kimondatlan, kimondhatatlan apoteózisa ez a néhány másodperc. Puccini ugyanis nyílt kártyákkal játszik. A költő megpillantván a varrólányt, csupán egyetlen szót dadog el a D-dúr kvartszext felett: „*Una donna!*” Az *ars poetica* nem titok többé. A nő megjelenése néhány másodpercre mindenkit eltüntet a színpadról. A Mimi-téma nagyívű frázisa Rodolfót is magába olvasztja, pár hangos válaszai inkább kábulatból, igézetből, mintsem józanságból fakadnak, elveszti egyéniségét. (5. kotta.)

5. kotta

Azonban Puccini tisztában van vele, hogy az idő folyását csak egy-egy percre, néhány másodpercre szabad és lehet megállítani, különben a varázslat önnön karikatúrájává válhat. Vagy hirtelen kipukkasztjuk ezt a tündöklő léggömböt, vagy fokozatosan eresztjük ki belőle a levegőt. Szerzőnk az előbbi választja. A zene a lány tüdőbetegségének köhögő-motívumával pillanatok alatt visszazökken a jelen szomorú realitásába. (6. kotta.)

A mű végén értjük meg, hogy a „köhögő-zenék” kijózanító pillanatai előre vetítik Mimi áldozatát, akit betegsége késztet majd a szerelemtől való lemondásra.

6. kotta

„Quanto cielo, quanto mar”

Butterfly története Puccini fogalmazása szerint japán tragédia (*Tragedia giapponese*). Az operát átszövik a keleti élményvilághoz társított pentaton és egészhangú dallamok, dallamtöredékek, motívumok. Puccini technikáját megihleti de nem köti gúzsba a hely szelleme. A *Bohémélet* (Párizs), *Tosca* (Róma) vagy *Turandot* (Peking) partitúráját szintén hasonló mikroelemekből épülő tematikus hálózat fonja át, mellyel a szerző a modern operaszínpad dramaturgiai kohéziójának mintapéldáját adja.

Madama Butterfly nyitóképe társalgás, üzletelés. Pinkerton, az amerikai flotta hadnagya éppen esküvőjére készül a számára kiválasztott gésával. A történet folytatása jól ismert, könnyelmű és meggondolatlan tettével örökre megpecsételi a lány sorsát. Kezdetben azonban még minden a tervek szerint halad. A pénzsóvár japán üzletember és a kibérelt lakás személyzete Pinkerton rendelkezésére áll. A kissé gyáva, mégis józanul gondolkodó konzul figyelmezteti a tengerészt az efféle kaland veszélyeire, de párbeszédük az amerikai hazaszeretet diadalittas fanfárjában és a „*Milk-Punch, o Wisky?*” szintű „problémákban” merül ki. A történet szempontjából lényeges, ám a címszereplő belépését türelmetlenül megvárakoztató negyedóráról van szó. Minden „nótát” legalább kétszer hallottunk már, amikor a távolban nők hangja hasít át a légen fríg és egészhangú fordulatokkal tarkított dallam felett, jelezve Butterfly érkezését. Puccini magasra emeli mutatójúját, egyetlen vibráló *F* hang perzseli fel a szívünket a brácsák (!) és a „szirénhangú” nőikar *rallentandó*jában. (7. kotta.)



7. kotta

A technika a *Bohémélet*tal azonos, a váltás pillanatok alatt megy végbe. A partitúra következő oldalai vendégségbe hívják a kortársakat. Debussy, Richard Strauss, Wagner is beletölt valamit ebbe a kábító hangörvénybe, ami következik. Nem újdonság, hogy a francia zene és Puccini harmóniakezelése között a tercépítkezés túlbujánzása okán ha-

sonlóságokat fedezhetünk fel. Azonban ebben a belépőben elég egyetlen hármashangzat bűvereje, amivel Puccini csatát nyer. A bővített hármások szekvenciái, mint az egészhangú skála „abroncsai” oly szinten uralják a hangzásteret, hogy az az érzésünk, mint ha néhány centivel felemelkednénk színházi zsöllyénkből. Ez ismét zsigeri tapasztalat, számtani képletekkel lehetetlenség volna leírni.

Az atmoszférateremtés feladata itt is elsősorban a zenekarra hárul. Butterfly barátnői osztoznak a bővített hármások ritmizált ismételtetésében, míg Cso-cso-szán csak a harmadik szekvencialépcsőn csatlakozik az édesen könnyező hegedű-dallamhoz.

Puccini takarékos hangszerelőnek mutatkozik, de van ebben a felrakásban valami csintalanság. (8. kotta.) Az olasz mester nagy varázsló akárcsak Óz, gépezete ismét tökéletesen működik, sőt Óznál is nagyobb bűvész ő, mert ha leleplezzük is, gond nélkül működik tovább. Az érzékeink csapdájába esünk, és ezt megbocsájtnak neki.

A bensőséges légkört egy vonóstrió szólója (!) teremti meg. Erre talán még Mahler vagy Richard Strauss is rákacsintana. A tutti vonóskar halk *tremolók*, *pizzicatók* és a korábban említett bővített hármások szinkópált játékaival él, majd a harmadik szekvenciánál Butterfly kantilénáját erősíti oktávkopulákkal.

(sempre inteno)

LE AMICHE: mar! Quan-to cie - lo! Quan-to mar! Co-me sei tar-da! Ec-co la
Meer. Wei-ter Him-mel, end-los Meer! Sehnichtso trü-ge! O wie es

SOLISTI: mar! Meer. Quan-to cie - lo! Quan-to mar! Co-me sei tar-da! Ec-co la
(senza sord.) Wei-ter Him-mel, end-los Meer! Sehnichtso trü-ge! O wie es

Viol. I. sol.:
Violone. I. solo
pp pizz.

Viol.: div. con sord. pp
div. con sord. pp

Vle: div. pp
pizz.

Ve.: div. pp
pizz.

Cb.: div. pp
pizz.

Largo ♩ = 60

8. kotta

A fafűvők jellegének meghatározásakor hadd idézzük Csáth Géza impresszionisztikus képét: „Előkelő parfümök”. A fuvola légies, puha, itt szinte anyagtalan hangszínére, főként a mély regiszterben (!), egybeolvadva a szordinált kürt és a klarinét hangjaival, keresve se találhatnánk megfelelőbb jellemzést. Puccini olyan dolgokat jegyez a partitúrába, amit tulajdonképpen nem hallunk csak érzünk, s ettől szinte egy szürreális világba

kerülünk. Meglepődnek, ha azt írom, a zenekar egyik fundamentuma a basszusklarinét, vagy hogy hárfák üveghangjai – ismét Csáth szavaival – „mint mezítlábas tündérlányok szaladgálnak” az ütemvonalak között? A bővített hármások füledtségét az itt-ott felvillanó harangjáték szelidíti meg. Debussy „tengerének” hullámain megtörő napfény ez vagy Nagaszaki sós levegője? Nem számít. Lényegében banálisan egyszerű, összhatásában pompázatos és érzéki, hiszen ez is a célja. (9. kotta.)

9. kotta

Puccini nagyságának másik, megkérdőjelezhetetlen bizonyítéka a szürreális keleti zsáner megteremtése mögött rejlő realizmusa. Senki se kívánja, hogy Butterfly csupán ötfokú dallamokat daráljon egymás után. Verdi keleties zenét ír az *Aida* egyes képeihez, de a mű melódiakincse lényegében teljesen európai. Ami az *Aidában* más, az Verdi egyéni stílusának töretlen fejlődéséből fakad. Puccini azonban valahol Bartókkal rokon. Művésze integrálja és univerzálissá fejleszt a orientalista hatást, ennek csúcspontja majd a *Turandot* lesz. Butterfly zenéjében a törekvés nyilvánvaló, a megvalósítás nem problémamentes. Az általunk tárgyalt jelenetnek, ahogy a darabnak is, több változata született. (Mi a legkésőbbi, 1907-es kiadást vesszük elemzésünk alapjául.)

A címszereplő – vonalában lefelé hajló, ugyanakkor szekvenciálisan felfelé törő – kvart ambitusú dallama, a már többször említett bővített hármásokba ágyazódik. Tulajdonképpen egy rövid frázis szüntelen ismételtetéséről van szó, ami nemhogy unalmassá válna, örökmozgó jellege állandó meglepetéseket okoz. A szerző borotvaélen táncol, adagolás és időérzekeles néz itt egymással farkasszemet. Meddig és hogyan lehet egy ilyen szekvenciával életben tartani a zenei történetét? Ez a tonális labilitás nem újdonság a századforduló színpadán, s minden bizonnyal a kromaticizmus fellegvárát uraló Richard Wagnernek ebben nagy érdemei vannak. Izolda halálos vágyakozása szintén ezzel a technikával él, a folyamatos elízió révén egyre közelebb kerülünk a szerelmi halál apoteózisához. (10. kotta a, b.)

Isoldes Liebestod

Sehr müßig beginnend.

ISOLDE. Mild und lei-se wie erlächelt, wie das Auge hold er öff-net,

Wagner: Tristan und Isolde (szekvencia elízióval)

Asz: s, d d t, tá=

Gesz: d r m t, dó=

Cesz: s, d d t, lí=

A: d r m t,

10. kotta a, b.

Puccini a hatások tekintetében dörzsöltebb Wagnernél. A kézenfekvőbb mellékdomináns szekvenciával is dolgozhatott volna (11. kotta), de mégis a bővített megoldás mellett döntött. Hasonlítsuk össze, hogy a mellékdomináns helyett alkalmazott bővített hangzások mennyivel vibrálóbbá, fülledtebbé varázsolják a levegőt, szolgálva a szöveget, a színpadi közeget, a lelki indítást. S hogy lássuk, az olasz maestro mennyire tudatos alkotó, a frázisok kezdőhangjait összeolvasva egy egészhangú skálátöredékre bukkanunk. (12. kotta.)

Kadenciális lépést imitáló szekvencia mellékdominánsokkal

Asz: d' t s lá=

B: s d' t s lá=

C: s d' t s l

11. kotta

Puccini: Madama Butterfly

(kadenciális lépést imitáló szekvencia bővített hangzatokkal)

12. kotta

Nem csupán fölényes zeneszerzői technika ez. A szerkesztésmód benső attitűd ábrázolása, egy tizenöt éves: „*Quindici anni!*”, tiszta, naiv japán lánynak a szeretett férfit, vagy még inkább magára a szerelemre irányuló, túlsorduló vágyakozásából fakad. Ebben a folyamatos emelkedésben mennyi bizalom, odaadottság, titkos sóhaj é! S itt fonódik össze a keleti ember rezerváltsága az olasz realista szívvel, hisz Butterfly zenei gesztusai tagadhatatlanul olasz töről fakadnak, színpadi viselkedése és a csúcspont pentaton kitárulkozása mégis Japánba repítenek bennünket. Azt már mondanunk sem kell, hogy ebben a pár perces bevonulásban Butterfly és barátnőinek éneke mellett elnémulnak a férfiak! Sharpless konzul rebeg el egy rövid frázist csupán, majd ő is elhallgat, a színpad ragyogni kezd. Mimiéhez hasonló *ars poetica* formálódik a kottasorok között. A folytatásban elég meghallgatnunk az első felvonás zárókettősét, ahol a nászéjszaka intimitásába a szekvenciasor vezet be bennünket.

Továbbá a Pinkerton visszatérését jelző kikötői ágyúszó után nem sokkal szintén a bővített ízű téma robban ki a zenekarból feltartóztathatatlanul, szinte megdicsőülten, trionfálva. (13. kotta.)

70 *LARGAMENTE*

13. kotta

Nem csalás, nem ámitás: a zene(kar) ismét pszichoanalitikus módon mesél a lényegi, belső történésekről. A kiváltó ok mindig Butterfly, magának a szerelemnek, a szerelmes nő fogalmának, önfeláldozásának megtestesítője. Bukása épp ezért oly tragikus és hősies egyszerre. Felnőtt asszonyként cselekszik, szerelme szeretetté forr, a legdrágábbat adja oda szeretetből egy jobb jövő érdekében: saját gyermekét, majd becsületbeli ügyként tekint a halálra is: „*Con onor muore chi non può serbar vita con onore.*” Az operát záró G-dúr szextakkord (!) után mi mást tehetnénk? Könnyes zsebkendőinket szorongatjuk... (14. kotta.)



14. kotta

„Hello Minnie!”

A *Madama Butterfly* 1907-es Egyesült Államokbeli premierjének köszönhető, hogy Puccini több vadnyugati témájú színdarabot látott, köztük Belasco: *The Girl of the Golden West* című művét. A japán téma után kevésbé meglepő, ha Puccini ismét egzotikumot keresett. Persze korábbi elemzéseinkből láttuk, hogy a miliő nem kizárólagos meghatározója a Puccini-operának. A Belasco-darab önmagában, első olvasásra nem közelíti meg Tosca vagy Butterfly mélységeit. Miért választotta mégis ezt a történetet a zeneszerző, mikor oly gazdag a drámairodalom? A nagy alkotók sajátos receptoraikkal érzékelik, megérinti-e őket Melpomené vagy Euterpé ujjá egy irodalmi szöveg olvasása közben. A zenetörténet bizonyította, hogy a gyengébb librettó remekművet is eredményezhet. Mozart miért „pazarolta” tehetségét olyan történetre, mint a *Così fan tutte*, vagy Schubert, Müller költeményeinek dalba öntésére? (Csak, hogy a két legnépszerűbb példát említsem.) Micsoda mélységekig jutottak el ezekben az alkotásokban!

Puccini zenéje és dramaturgiája által új nézőpontból látjuk majd ezt a western-miliőt, de az első percek mintha ellene mondanának eddigi eszmefuttatásunknak. Az opera nyitóképében nincs hiányérzetünk a női nemet illetően, hiszen nem sok keresnivalója lenne a vadnyugati aranyásók között. Puccini egyik legváltozatosabb képsorozata tárul itt föl, a korabeli Amerika ritmus- és dallamvilágának színe-java. Megszólal a népszerű dalszerző: George Cohen egy melódiatöredéke (lásd 3. kotta), a fekete rabszolgákhoz köthető *cakewalk* (15. kotta), vagy az ír-amerikai *reel* ritmikája is. A technika távolról a *Bohémélet* mozaikkockákból kirakott, scherzo-jellegű felépítésére utal, de ez csupán szerkezeti rokonság.



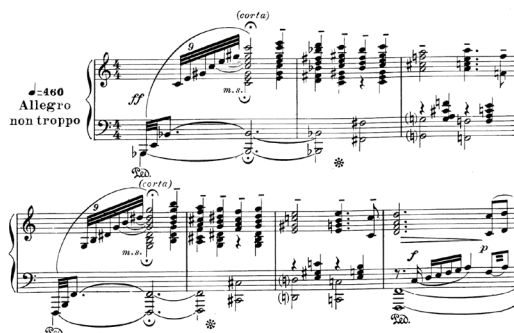
15. kotta

Puccini életrajzából kitűnik élénk érdeklődése a kortársak művei iránt. 1910-ben már magába olvasztotta Debussyt, megismerte Richard Strauss zenedrámáit.

Szergej Gyagilevnek bevallotta: Sztravinszkij – bár zenéje borzalmas – igen tehetséges. (Ez a „borzalmas tehetség” a *Turandot*on és a *Gianni Schicchin* is nyomot hagyhatott, ugyanakkor az orosz szerző is elleshetett valamit a *Bohémélet* kvintpárhuzamaiból.) S láss csodát Puccini nem sajnálta az időt és távolságot arra, hogy részt vegyen Schönberg *Pierrot lunaire*-jének olaszországi bemutatóján. Mindezek a példák elengedhetetlenek, hogy lássuk az olasz maestro zenei gondolkodásának, harmóniavilágának és hangszerezésének töretlen fejlődését, változását. Zeneszerző kollégám győzött meg arról, hogy Puccini *A Nyugat lányával* stílust váltott. Részletekbe a megszábot keretek miatt sajnos nem mehetünk bele. Ha játszunk vagy végiglapozzuk a mű partitúráját, az előjegyzések ellenére – már ha vannak – alig találunk benne alteráció nélküli ütemet. Egyes jelenelek hangszerezése, hangszerkezelése, a vokális szólóanyag dramatikus koncentráltasága szinte egyedülálló az életműben. Idézzük Anton Webernnek (!) a bécsi előadás után, Schönberghez írott levelét:

A mű hangja mindvégig eredeti és ragyogó, minden üteme meglepetés... giccsnek nyoma sincs benne... Meg kell mondanom, hogy nagyon élveztem...¹

Ha Butterfly csak megfürdött, a Nyugat lánya elmerül a bővített hármások – immár – mixtúrájában! (16. kotta.) Remegő vonósok, hármás (!) fúvósok ölelésében a kaliforniai aranyláz minden fojtott indulatát, szenvedélyét, a Sierra-hegység csipős levegőjét egyaránt visszhangozzák. Puccini-dráma (talán a *Toscát* kivéve) nem indult még ily elsőprő erővel és atmoszférateremtéssel.



16. kotta

Az opera (egy epizód szereplőt nem számítva) egyetlen (!) nőalakjáról csak futó megjegyzéseket hallunk: „E Minnie, come tarda!”, „Viva Minnie! la nostra Minnie!” akibe kis túlzással „mindenki” szerelmes. Az aranyásók honvágyáról szóló andalító Puccini-

¹ Julian Budden: *Puccini*. Fordította: Rácz Judit, Győri László. (Budapest: Európa, 2011.) 383. o.

melódiát hallgatva megszeretjük ezeket a cowboy-szerű fickókat. A férfinép azonban egy kaliforniai kocsmában énekel, ital és a kártya feltépik a férfiszív sebeit, elkerülhetetlen a „bunyó”. Egy *D* tremoló kíséretében trombitamixtúrák kergetőznek, eldördül a pisztoly, mi jöhet még ezután? Szándékos vagy sem, tény, hogy Minnie-ről szinte el is felejtkezünk ebben a maszkulin hangzavarban, amikor a századforduló színpadi szimbóluma: a nőiség szó szerint berobban a kaliforniai kocsmá ajtaján. Minden szem rá szegeződik, mi pedig zsöllyénk karfájához tapadunk. Nincs diszkrét kopogás, rezervált bevonulás, előkészítés... „csak” megjelenés (Hatvan év múlva amerikai filmstúdiók versengenek „Morricone-Puccini” ilyen és ehhez hasonló pillanataiért). Puccini itt mindent bevet, amit az összhangzattanórán tercépítkezés címén tanulhattunk. A hatalmas ambitust felölölő dallam hasogatóan éles szeptimlépéseivel oly lehengerlő hatást vált ki a férfiakból, hogy azok csak ujjongó kiáltással tudják köszönteni Minnie-t. (17. kotta.)

Ten. (gridando forte)
Hello, Minnie! Hello, Minnie!

Barit. (gridando forte)
Hello, Minnie! Hello, Minnie!

42
Andante vibrato ♩. = 54
fff

17. kotta

Mondanunk sem kell, hogy a szeptimlépés fundamentum, nélküle – ha szekunddal váltanánk ki – csak takaréklángon égnénk. Emlékezzünk Schumann zongorányesének szívbemarkoló szeptimáira! (18. kotta.)

Andante cantabile.

f > p *mf*

18. kotta

Azt már eddigi példáinkban is láttuk, hogy a hősnő megjelenése elnémítja a színpadot, de ebben az esetben még Minnie sem énekel, míg a zenekar hangorkánja le nem csillapodik. Utána is csupán félmondatokban korholja a randalírozó férfiakat: „*Che cos'è stato?...*” akik megszeppent gyermekeként, szinte megsemmisülnek a nő jelenlétében. (19. kotta.)

MINNIE (a Sonora)

Che cos'è sta - to?... Sempre tu, Sonora?

a tempo

(Violini)

m.d.

dim.

glissée

p

19. kotta

A Belasco-darab ezen naiv vonását kritikával illehetjük, hiszen hogy szelídlülhet meg egy csapásra a marcona férfisereg? Talán Puccinit épp ez az ideál, a nőiségnek ez az eszmei volta és hatása érdekelhette Minnie alakjában is. Jellemében, nem társadalmi rangjában vagy pozíciója miatt, hisz egy kocsma tulajdonosnőjéről van szó!

Puccini, mint a legnagyobb dramatikusok: Mozart, Verdi, az emberi szív rejtelmét kutatja. Minnie nem egy „vadnyugati boszorkány”, aki csak rikácsolni tud, vessünk egy pillantást az első felvonás záróütemeire, mint a nő szerelmes vízióinak megtestesítőjére.

A hősnő-zene ismételt szerepeltetése Butterfly-ra emlékeztet bennünket, de még többről van itt szó! A szeptimközpontú melódia metamorfózisa ez, a hyperdúr és -moll akkordokból eltűnik minden élesség és ideges vibrálás. Megszületik a vágyakozás érzéken simogató vagy inkább ringató szekvenciája. (Fejtsük meg egyik zeneelmélet óránkon!) Az önmagába visszatérő nőakkordsorozat ereszkedő basszusainál Bartók várakozik! (Torz és ideális?) A *C-A-Fisz-Esz* alaphangok azonos tengelyen helyezkednek el! A szekvenciasor nem lenne más, mint a tonikai funkció ismételtetése a felvonás végén? (20. kotta.)

Puccini: La Fanciulla del West (önmagába visszatérő nőakkordláncolat)

C: a:

5

Fisz: Esz:

20. kotta

A hangszerelés ezen a ponton a jól ismert Puccini-fegyvertárral hengerel le bennünket: szóló vonósok, fúvós „parfümök” – hárfával! A nőakkordok életben tartásának technikája azonos a butterfly-i bővített sorozattal, szinte észrevétlenül egymásba fonódó szekvencialáncolat alkotórészei. A szerző merészsége odáig fajul, hogy a függöny leeresztését is egy „nőakkordbomba” indítja el, ami csupán elhal (*perdendosi, rallentando*

moltissimo), de füstje velünk marad (15 tenor zümmögésével együtt), vagyis nem oldódik fel. (A századforduló függőnyzenéje megérne egy másik értekezést!) (21. kotta.)

Minnie
15 TENORI

Molto ritenuto
(si copre la faccia colle mani, raccogliendosi tutta in un sospiro prolungato come un lamento)

Un vi-so d'angelo!... Ah!...

(a bocca chiusa) *rall. moltissimo*
perdendosi

lunga *cres.* *Molto ritenuto* *SIPARIO LENTO*

cres. molto dopo la parola *pp* *dim.* *perdendosi rall. moltissimo*

ff *perdendosi*

Fine dell'Atto 19

21. kotta

Tanulmányunk terjedelme nem teszi lehetővé a cselekmény részletes kifejtését, azonban a szerzőnek a mű elé szánt megjegyzéséből (*nota preliminare*) idézünk:

Félelmetes és komor háttér – előtte játszódik le a három főszereplő története – a szerelem és az erkölcsi megváltás drámája: „A nyugat lánya.”²

Minnie idézőjelesen beethoveni, wagneri hösnővé lép elő, aki morális reménnyel vagy küldetésstudattal száll síkra a szerelemért, ebből fakadnak cselekedetei s ebben Fide-lío-Leonórával, Sentával, de leginkább Toscával rokon. A „megváltó nőiség” gondolati síkja (Goethe–Liszt: Faust), micsoda távlatokat nyit! Ám Puccini nőalakjaiban van valami végzetszerűség. Bár *A Nyugat lánya* a szerző egyetlen *happy end*-je (*happy end*-e valójában a *Turandot*?), a kezdetben angyalarcú Minnie: „Un viso d'angelo!...” a II. felvonás végére kifordulva önmagából, hisztérikus állapotba kerül. A nő, akit a férfiak világa kényszerít az immoralitás csapdáiba? Minnie egy elcsalt pókerjátzmán nyeri meg szerelmét, megmentve őt a haláltól (saját magát pedig a sheriff erőszakoskodásától). Tosca-Minnie-vel szemben a sheriff arcán Scarpia ördögi vonásai villódnak, míg peregnek a lapok. A „megváltó gesztus” Minnie-ben is ott van, de milyen alkuba kell érte belemennie! Asszonyi lét mint áldás és áldozat, ez lenne Puccini női sorsképlete?

Három opera részletein keresztül kutattuk a Puccini-stílus titkait. Az olvasó döntse el, elemzéseink alátámasztották-e kezdeti állításunkat. Láttuk, hogy a nő megjelenése mindig kiemelt esemény ezen a színpadon. Az olasz maestro lélekgyógyászokat zavarba ejtő

² Puccini: *A Nyugat lánya*. Szövegét David Belasco drámájából írta Guelfo Civinini, Carlo Zangarini, fordította Nádasdy Kálmán. (Budapest: Zeneműkiadó, 1962. Operaszövegkönyvek 63.) 1. o.

hatásmechanizmusokkal: zsigeri, idegi tapasztalásokon; a hangszerelés és harmónia-képzés eszközeivel: szekvencialáncokon és témametamorfózisokon át juttat el bennünket a fundamentumhoz: Mimi, Butterfly, Minnie tetteinek mozgatórugójához: a szerelmesért mindenre képes nő szeretetéhez!

Bízom benne, hogy – a kötethez mérve talán szokatlan témával – felkeltettem érdeklődésüket az olasz varázsló műhelye iránt. Persze minden elemzés csak addig tart, míg megszólal az elméleteken túlmutató muzsika. Nincs ez másként Puccinival sem, aki gátlások nélkül hengerel le bennünket és ha a markában tart, tulajdonképpen már nem is keressük az okokat, a miérteket, csak engedünk – ha engedünk – a mámornak, s ehhez művészet kell!

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Ashbrook, William: *Puccini operái*. Fordította: Tóth Aladárné Varga Sára. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Budden, Julian: *Puccini*. Fordította: Rácz Judit, Győri László. Budapest: Európa, 2011. (Életek és művek.)
- Craft, Robert – Stravinsky, Igor: *Beszélgetések*. Fordította: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.
- Csáth Géza: *A muzsika mesekertje*. Budapest: Magvető, 2000.
- Pernye András: *Puccini*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.

A KOTTARÉSZLETEK EREDŐJE

- G. Puccini: *La Bohème* SC 67. Milano: Ricordi, 1896.
- G. Puccini: *Madama Butterfly* SC 74. Milano: Ricordi, 1980 és 2006.
- G. Puccini: *La Fanciulla del West* SC 78. Milano: Ricordi, 1993.
- R. Schumann: *Quartett in Es* Op. 47. Leipzig: Peters, 1887.
- R. Wagner: *Tristan und Isolde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882.

Kodály Zoltán: Angyalok és pásztorok*

Az indokoltnál kisebb figyelmet kap az a zenetörténeti tény, hogy gyermekek számára írt első kórusműveinek megírásával Kodály Zoltán teljesen új műfajt hozott létre. Természetesen az európai karkultúrában több mint fél évezred óta születtek magas egyenmű hangokra írt többszólamú kompozíciók, s ezeket évszázadokon át elsősorban gyermekek – a templomi szolgálatba bevont énekesek, a 'schola' tagjai – énekelték. Emellett a reneszánsz, majd a romantika gazdag repertoárt hozott létre a nőikarok számára is. Ám olyan művek egyáltalán nem – vagy csak egy-egy kivételes alkalomból – születtek, melyek a hangi adottságok mellett a gyermekek sajátos kedélyvilágát, lelki-érzelmi adottságait is figyelembe vették. A budapesti Zeneakadémia nagytermében 1925. április 2-án tartott hangversenynek a '*gyermekkar*' mint önálló műfaj koncertszínpadon való első színpadra-lépése ad zenetörténeti jelentőséget. Ezen az esten a Kodály-népdalfeldolgozások és -zongoradarabok közismert művész-előadói mellett föllépett a Wesselényi utcai polgári fiúiskola Borus Endre vezette kórusa, hogy bemutassa a zeneszerző két frissen született kompozícióját: a *Villő*¹ és a *Túrót eszik a cigány* című kórusműveket. A koncertről Harsányi Zsolt írt emlékezetes kritikát, melyből két gondolatot föltétlenül érdemes felidézni. Az első idézet a műfaj jogosultságát megkérdőjelező, fanyalgó kritikusokhoz szól:

Nincs okunk olyan statisztikai valószínűtlenséget feltételezni, hogy Magyarország legmuzikálisabb gyerekei éppen egy Wesselényi-utcai iskolában sereglettek össze. De abban, ahogy egy dirigáló pálca összefogja őket, csoda rejlik. Egyenként olyanok, mint más gyerekek, együttvéve egy oszthatatlan lényt adnak és ez a lény elsőrangú művész.

A második pedig a kor zeneszerzőihez intéz költői kérdést:

...nem lehetne azok helyett a Kinderliederkranzok² helyett, amelyek sietnek idejekorán megölni a gyerek magyaros ritmusérzékét és magyar harmónia-ösztönét, inkább ugyanezt csinálni?³

* A kottapéldákat © A Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó szíves engedélyével közöljük.

¹ A 'Villő' több kottakiadásban is tévesen hosszú í-vel szerepel.

² *Kinderliederkranz* /ném./: gyermekdalkosorú.

³ A két idézet a *Kodály gyermekkórusa* című írásból származik: *Nyugat*, 1925. I. 511–512. o.

A kérdésre sokáig csak maga Kodály Zoltán adott – egyértelmű és elhatározó jelentőségű – választ. Az új műfaj repertoárja a következő évek során egyre gazdagodott – azzal a folyamattal párhuzamosan, melynek során a zeneszerző tanítványai és követői Budapesten is, s az ország számos egyéb pontján hoztak létre iskolai gyermekkarokat, vagy frissítették föl már létező együttesek műsorválasztását. Kodály alkotói jelentősége azonban nemcsak a műfaj létrehozásában mutatkozott meg: szerzői műhelyében néhány esztendő alatt kialakult az új műtípus sajátos eszköztára, és megszületett jónéhány nagyszabású alkotás is, amelyek a mai napig nehezen teljesíthető mércéül szolgálnak a követők számára. A remekműveknek ebbe a sorába illeszkedik – a *Pünkösdőlő* és a *Vízkereszt* mellett – az *Angyalok és pásztorok* című kompozíció.

A kórusmű megírása idején, 1935-ben a magyarországi énekkari kultúra már virágzásnak indult. Ezt Kodály első tucatnyi gyermekkarának és más kórusműveinek bemutatása, valamint a tanítványok országsszerte végzett nagyszerű munkája segítette elő. A gomba módra szaporodó iskolai énekkarok dalosai egyre könnyebben birkóztak meg a kisebb karművek támasztotta követelményekkel, a jelesebb együttesek pedig óriási sikerrel énekeltek az addigi termés igényesebb darabjait is (*Lengyel László, Pünkösdőlő* stb.). A szerző keze alól 1933-tól sorra kerültek ki a nagyobb szabású vegyeskarok (*Akik mindig elkésnek, Jézus és a kufárok, Öregek, Székely keserves* stb.) és 1933 után a zeneszerző termésében váratlanul föltűntek a férfikarok is (*Karádi nóták, Katonadal, Kit kéne elvenni*). A kis kompozíciók iránti igény nyilván nem csökkent, de az is bizonyosnak látszik, hogy Kodály az 1930-as évek derekától egyre inkább számíthatott rá: a műveit előadni készülő együttesek a nehezebb feladatok megoldására is vállalkoznak. Az *Angyalok és pásztorok* föltehetőleg ilyesfajta feladatnak készült.

A zenei nevelés formálódó kodályi koncepciójának központi gondolata a zenei anyanyelv fölismerésének és elsajátításának igénye. Ennek köszönhető, hogy míg vegyeskarainak alapjául Kodály gyakorta választott költői szövegeket, gyermekkarainak túlnyomó többségét népi szövegekre vagy népdalokra írta. Ezek a rövid szövegek és dallamok azonban elsősorban kisebb kompozícióknak szolgálhattak természetes alapanyagul. Nagyobb szabású műveket csak több népdal szvitszerű füzéréből (erre példa a *Pünkösdőlő*), vagy a népszokások szerepjátékkal, cselekménnyel, izgalmas fordulatokkal teli világából lehet létre hozni (ilyen a *Lengyel László*). Kodály ezúttal az utóbbi megoldáshoz fordult.

A betlehemi történethez fűződő játékok világa a magyar népszokáskincs leggazdagabb anyaga. Szövegét és dallamát a zeneszerző több forrásból állította össze. A szöveg legnagyobb része a Somogy megyei Gálosfáról származik, s Kodály a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* VIII. kötetében⁴ lelte föl – dallam nélkül. Kapóra jöhetett, hogy a darab keletkezésének évében Volly István Zala megyében, Galambokon gyűjtött egy betlehemes éneket⁵, amelyben föltűnik a fél századdal korábban följegyzett gálosfai szöveg néhány

⁴ Gálosfa (Somogy), közlő: Trahalka Imre; *Magyar Népköltési Gyűjtemény, Új folyam VIII. kötet: Dunántúli gyűjtés*. Gyűjtötte és szerkesztette Dr. Sebestyén Gyula. Kiadja a Kisfaludy-Társaság. (Budapest: Athenaeum, 1906.) 49–50. o.

⁵ Galambok (Zala), közlő: Pajor-Tóth László; gyűjtő: Volly István, 1935. In: Volly István: *Karácsonyi és Mária-énekek*. (Budapest: Szent István Társulat, 1982.) 128. szám.

sora. Ez a dallam lett a kompozíció cantus firmusa. A történet követése kedvéért emlékeztetőül fölidézem a szöveget – a szereposztásnak megfelelő módon kétféle betűvel szedve:

I. *GLORIA IN EXCELSIS DEO! ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS.*

*KELJETÉK FÉL, PÁSZTOROK, PÁSZTOROK, MA SZÜLETÉTT URATOK, URATOK
BÉTLEHÉMNEK VÁROSÁBAN, RONGYOS ISTÁLLÓBAN TALÁLJÁTOK.*

GLORIA IN EXCELSIS DEO!

II. Szaporán keljeték fél, bojtárok! Az angyal azt mondja: Hallottátok?
Üdvözítőt ti ma láttok, Vélem eggyütt imádjátok!

Azt sē tudjuk, gazda, merre mēnjünk? Mégis ēgyre sūrget, hogy siessünk!
Angyalszóból úgy értettem, Születése hogy Bētlehēm.

Nē is késsünk sēmmit, csak induljunk, A nyergēs számárra fēlrakodjunk.
De mit vīgýünk a gyermeknek, Kit az égből kijelēntnek?

Majd én viszēk néki kis tejecskét, Én is viszēk sajtot, kēnyerecskét, Majd én
viszēk néki báránykát!

Nē is késsünk sēmmit, csak induljunk, Bētlehēmbe még ma eljuthassunk.

III. *GLORIA!* – Amott látok ēgy nagy fēnyēsségēt, – *GLORIA!* – Bizonyos isteni
jelēnségēt! – *GLORIA!* – Nézd mēg, Bandi! Ott vagy-on-é? – *GLORIA!* – Bizvást
odamēhetünk-é? – *GLORIA!*

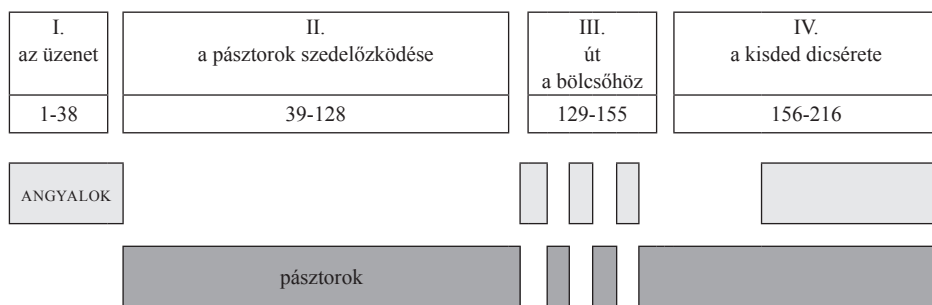
Ott vagy-on bizonnal, már mēgnéztem, Bétékintēttem, hogy odaértem.
Jaj, ott fekszik a jászolban, Bétakarva posztócskában; – *GLORIA!* – posztócská-
ban... – *GLORIA!* – ott fekszik!

IV. Üdvöz légy, ó Jēzus, kis királyunk! – *GLORIA!* – Kit nagy szēgénységben itt
találunk, – *GLORIA!* – Légy mindēnkor mi oltalmunk, – *GLORIA!* – Halálunkkor
diadalmunk! – *GLORIA!* – Halálunkkor diadalmunk! – *GLORIA!* – diadalmunk! –
GLORIA! – diadalmunk! – *GLORIA!* – *GLORIA!* – *GLORIA!* – Gloria! – **GLORIA!**

Mint látható: a játék az előadókat két csoportra – az angyalok és a pásztorok csapatára – osztja. Ez a szereposztás módot adott Kodálynak egy – azelőtt gyermekkarban talán még nem alkalmazott – eszköz, a kései reneszánsz korban kialakult kétkórusos (más néven: ’velencei’) technika kipróbálására. A kettős kar persze nem pusztán zeneszerzői vagy dramaturgiai játék a zeneszerző számára. Megvalósításának ötletét egyfelől a kézenfekvő szereposztás adta. Másfelől hozzájárulhattak a frissen kivirágzó „Éneklő Ifjúság” kórusmozgalom ünnepi hangversenyein szerzett élmények is. A koncertek egyikén-másikán a kórusok olyan nagy létszámmal jelentek meg, hogy a szereplők egy részének csak a terem karzatán jutott hely; műsorszámait a karzatokon mintegy „felelgetve” adták elő. Kodály a gyermekkar előadó együttesét az „angyalok” és a „pásztorok” kórusára osztotta. Az előbbi végig kétszólamú, az utóbbi majdnem végig három szólamban énekel. A zeneszerző láthatólag különös gondot fordított a készülő darab dramaturgiai esemé-

nyeinek pontos követésére. Ezért a kórusmű – mint látni fogjuk – minden addiginál sűrűbben alkalmaz színpadias kifejezőeszközöket.

A kompozíció négy nagyobb egységből áll: Az első szólaltatja meg a betlehemi üzenetet (csak az angyalok énekelnek); a másodikban a pásztorok szedelőzködnek és elkészítik ajándékaikat (csak a pásztorok énekelnek), a harmadik a pásztoroknak az angyalok vezetésével megtett útját követi (a két kar többnyire felváltva énekel), s végül a negyedikben a két csoport közösen dicséri a megszületett Jézust (a két kar együtt). A következő ábra arányosan mutatja be az egész kompozíció négy nagy egységének elrendezését, de csak sematikus, leegyszerűsítve ábrázolja a két csoport szereposztását (a mű harmadik részében ugyanis a pásztorok végig énekelnek, dallamsoraik közé az angyalok időről-időre bekiáltják a „Gloria” szót, melynek tartott záróhangjai szintén végig szólnak a pásztorkar fölött: ezt az ábra úgy mutatja, mintha föl váltva énekelnének):



Angyalok és pásztorok, szerkezet-rajz

A művet az angyalok éneke nyitja (1–38.). A karácsonyi örömunet latinul kezdődik, egy d'-d" oktávban megszólaló „GLORIA!” kiáltással. A játék akkor teljes, ha nemcsak beöltözzünk, hanem úgy is beszélünk, ahogy a szerep megkívánja: az angyaloknak – mint afféle ’egyházi’ személyeknek – latinul illik megszólalni. A fehér angyalöntösök alól azonban kivillan a szerepet játszó parasztyerekek szurtos lábacskája: a latin nyitómondat „magyar tájszólásban” hangzik el. Az „IN EXCELSIS DEO” e"-d"-c"-a' (azaz, mi'-re'-do'-la) pentaton hangokon megszólaló figurája elférne akármelyik gyermekdalocskában. A második sor zenéje igyekszik ’templomosat’ játszani: az „ET IN TERRA” szövegrész imitációval szólal meg, ám az alt – az ’illendő’ kvart vagy kvint helyett – kicsit nyersebben, szeptimmal lejjebb utánozza a szoprán modális szabású dallamát (9–11. S: c"-d"-e"-c"-d" – A: d'-e'-f'-d'-e'). A két angyal-játékos csak a zárlat kvint-imitációjánál „talál rá a stílusra” (15–17. S: h'-a'-e' – A: e'-d'-a):



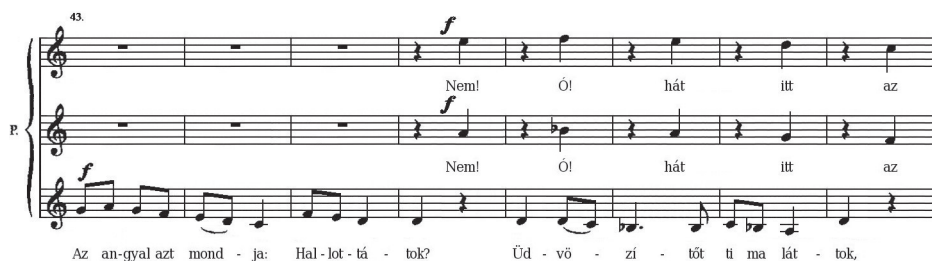
1. kotta: Angyalok és pásztorok, 9–17.

Az üzenet lényege ezután magyarul szólal meg – nyilván a falusi hallgatóság kedvéért... a pásztorokat serkentő dallam és kísérete azonban továbbra is ’templomos’ marad: modális sorból építkezik (18–28.); csak a fríges *e'* záróhang előtt színeződik el néhány verbunkos ízű dallamos moll skálamotívummal (29–30. d"-c"-h'-a'-gisz'-e'). A szakasz zárlatában ennek zenei magyarázatát is megkapjuk: az előbbi *e'*-ből hirtelen egy A-dúr-nak induló zárlati figura kvintje lesz (32–34.). A kis Coda azután modálisan zárul: az angyalok visszatérnek a latin nyelvhez, s egy üres *e'-h'* kvint zárattal adják át a szót a pásztorok karának (32–38.):



2. kotta: *Angyalok és pásztorok*, 28–38.

A játék résztvevői a darab második részétől (39–128.) „biztos terepre” érnek: a vezérdallam innentől kezdve a galamboki magyar népszokási ének. Melódiája különös: mindkét fele dór-jellegű, de második része egy kvinttel mélyebb dórba hajlik, ettől enyhe moll-jellege lesz. A pásztorok tanakodását ennek az éneknek négy strófájára fűzi a zeneszerző. Az első vers (39–62.) a bojtárjait költögető gazdáé. Kodály a legnagyobb operaszerzőknek is példát mutató dramaturgiával építi föl a következő 24 ütem zenei képét. A dallamot az alt (gazda) énekli: „Szaporán keljetelek fel, bojtárok...”, a felső szólamok (bojtárok) azonban csak lassan szedik össze magukat: az első költögető szavakra három ütemnyi késéssel pillantanak fel: (39/42: „Mért?”; 43/46: „Nem!”), s a gazda továbbra is sürgető szavai közben még sokáig csak egy-egy szótagot szusszannak – azt is félálomban, azaz minden ütem második felében (47–54.).



3. kotta: *Angyalok és pásztorok*, 43–50.

Az ébredés nehezen megy; a gazdának (alt) újra és újra meg kell ismételni záró szavát, hogy megbizonyosodjék felőle: a bojtárok (felső szólamok) immár teljes szavakat mondanak utána (55–62. A: „imádjátok” – SMs: „imádjuk”). A második strófában a bojtárok gyermeki lelkesedéssel, zsivajogva veszik át a dallamot, firtatva, hogy merre

kell indulniok (63–70.). A dallam második felében a gazda visszaveszi az irányítást, s hivatkozik rá: hogy hová kell menni, azt az angyalok mondták meg. A bojtároknak mind-ebből az „angyalszó” tetszik legjobban: a gazda magyarázó szólama fölött álmélkodva, kánonban ismételtetik (71–78.):

4. kotta: *Angyalok és pásztorok*, 71–78.

A harmadik strófa kezdetén végre megszületik a közös döntés: a három szólam három hangon, de együtt és *f* mondja ki az elhatározást (79–86.): „*Ne is késsünk semmit, csak induljunk ...*”. A szakasz második felében a dinamikai előírások válnak helyzetfestő elemmé: az illő ajándék kiválasztásának kérdése némi tanácsstalanságot szül: a dinamika *p*-ból folyamatosan *pp*-ba vált, a dallam tétován vándorol a szopránból a mezzóba, a szöveget polifonikusan ismételteti minden szólam, a szoprán utolsó szavai *staccato* ismételtetik a kérdést (87–103.): „*...de mit vigyünk? ...*”. Egy ütemnyi szünet (104.) után a gyermeki találékonyság adja a megfelelő választ. Azt kell vinnünk, ami a legkedvesebb nekünk és kézre is esik (105–120. SMS): „*Majd én viszek néki ... tejecskét, ... sajtot, ... kenyerecskét*”. „*Báránycát*”, fűzi hozzá a gazda – efelől ugyanis csak ő dönthet (111–120. A):

5. kotta: *Angyalok és pásztorok*, 109–114.

A szakaszt a pásztorok kara a harmadik strófában megszületett elhatározás két sorának *f* megismétlésével zárja (121–128.). Figyelemre méltó, hogy ebben a két utolsó félstrófában Kodály elhagyja a dallam második, mélybe szálló részét: zeneileg nem engedi lezárulni a mű második szakaszát.

A kompozíció harmadik formai egysége (129–155.) szemnek és fülnek egyaránt föl-tűnő módon kezdődik; ismét megjelennek az angyalok, hogy a születés helyére vezes-

sék a pásztorok csapatát. Jövetelüket az előadók számára (*musica riservata*⁶) a kottában alkalmazott kettős vonal és az előjegyzés (3 #) föltűnése is világosan jelzi. A hallgató figyelmét az újabb égi eseményre az előző szakaszt záró hang (a') kvintjének (e'') megjelenése és a dinamika zuhanása (*f–pp*) hívja föl. A következő ütemek során mindkét kar szerepet kap. Megszólalásaik váltakoznak, de hangjuk gyakorta összeolvad. Az angyalok magasan tartják az ezüstpapírból kivágott kis betlehemi csillagot (129–136; 138–140; 144–148–151–155. *sempre pp*). A magasra tartott kezek kétszer is meginognak – egy-egy nagyszekundnyit (136; 140. S), azután a koreográfia már megszilárdul. A pásztorok pedig egymást kánonban taszigálva igyekeznek a csillag nyomában (133–140.): „*Amott látok egy nagy fényességet, bizonyos isteni jelenséget...*” Érzékelhető: a nagyobbik bojtár (Ms) indul előre, mert jobb a szeme és gyorsabb a lába, mint az öregebb gazdái (A) ...

The image shows a musical score for a piece titled '6. kotta: Angyalok és pásztorok, 137–144.' The score is written for four staves. The top two staves are for voices (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano (Right and Left hands). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The score begins at measure 137. The vocal parts have lyrics in Hungarian. The piano part features dynamic markings such as *pp*, *f*, *dim.*, and *pp*. The lyrics for the vocal parts are: 'Glo - ri - a!', 'Nézd még, Ban - di! Ott va-gyon - é?', and 'Bi - zo-nyos is - te - ni je - lén - sé - gét! Nézd még, Ban - di! Ott va-gyon - é?'. The piano part has lyrics: 'Bi - zo-nyos is - te - ni je - lén - sé - gét! Ban - di! Ott va-gyon - é?'. The score ends at measure 144.

6. kotta: Angyalok és pásztorok, 137–144.

Amíg a csillagot követik, E-dúrban intonálják a főtémát: „*Amott látok egy nagy fényességet...*” Amikor elbizonytalanodnak, kérdésüket egy kvinttel lejjebbi hangnemben, A-dúrban teszik föl. Kérdéseikre (141–143; 145–147; 150–151.) az angyalok ismételten meglendítik a csillagot (144; 148; illetve 151. *fp*).⁷ A keresgélés feszült várakozása a pásztorok megszólalását egészen a szakasz végéig nem engedi *pp* fölé (129–155.). Ez a kicsi, mindössze 26 ütemes szakasz ismételten komoly intés minden karvezető számára: a kotta előírásait hajszálpontosan követni kell, mert minden egyes zenei gesztusnak és dinamikai előírásnak helye és jelentése van a kórusmű történet-leíró eszköztárában!

⁶ A reneszánsz korban kialakult szokás: olyan zenei információ, melyet a zeneszerző csak a kottaképet szemlélő előadó számára tart fenn; zenész a zenésszel mintegy 'összekacsint'; *musica riservata* /ol./: lefoglalt v. fenntartott (tudniillik a zenész számára fenntartott) zene.

⁷ A *Gyermek- és nőikarok* közösen forgó kiadása (Budapest: Editio Musica, 1972.) szerint a 151. ütemben nincs *fp*, de logikusan ott kellene lennie.

Újabb kettősvonal után indul a kórusmű záró része: a pásztorok megérkezése a betlehemi istállóhoz (156–216.). Ismét a nagyobbik bojtár (Ms) a legfürgébb: meglátva a célt, nekiiramodik. Most ő énekli a dallamot (ezúttal D-dúrban), a kisebbik bojtár és az öreg eleinte lélekszakadva siet utána, hangjuk el-elakad (156–160.):

156. *f*

Ott van, ott van!

Ott va-gyon bi-zony-nyal, már még-néz-tem,

Ott van, ott van!

7. kotta: Angyalok és pásztorok, 156–159.

Azután – vérmérsékletüknek megfelelően – a kisebbik együtt lelkendezik a másik bojtárral (Ms és S dallamkánonja: „Jaj, ott fekszik ...” 164–176.), a gazda pedig tempósan, kétakkora léptekkel (♩♩ helyett ♩ ♩) követi a lelkendezőket (A: „...a jászolban.” 165–176.). A lassú lépések figyelmeztetését a *diminuendo* is aláhúzza (169–176.):

164. *dim.*

Jaj, ott fek-szik a já-szol-ban, Bé-ta-kar-va posztócs-ká-

Jaj, ott fek-szik a já-szol-ban, Bé-ta-kar-va posztócs-ká-ban;

a já-szol-ban, Jaj, ott fek-szik

8. kotta: Angyalok és pásztorok, 164–171.

A pásztorok *diminuendo poco a poco*, lélegzetvisszafojtva óvakodnak közelebb a jászolhoz (SMs: „Bétakarva posztócskában, posztócskában...” 168–176.), kívülről pedig – halkán és bátorítóan – újból megszólal az angyalok kara: „GLORIA!” (177.) *Ap crescendo* d'-d" angyali oktáv alatt (177–183.) a pásztorok még megismétlik előző dallamsoruk végét, majd D-dúrból három mixtúra-lépéssel (182–183. SMsA: „...ott fekszik!”) visszatérnek a darabot nyitó *d* centrumhanghoz, amely most már tonálisan átértelmezve, a *g* dominánsaként jelenik meg.

Eltűnik az előjegyzés, s elkezdődik a kétkórusos motetta fináléja (184–216.). Figyelemre méltó az angyalkar eddig elvezető útja: első megszólalásuk (1–38.) *d*", második (129–155.) *e*" hangon indult; harmadik bejelentkezésükkor (177.) visszatérnek a *d*"-hez, és rövidesen onnan is elrugaszkodva érkeznek meg a befejező *g*" harsogásáig. Az angyalkar továbbra is tartott, *f* zengő oktávja immár nemcsak énekel: a „GLORIA!” szó az eddigi

kényelmesebb lassú helyett hirtelen gyors nyújtott ritmust, s ezáltal erőteljes rézfúvós jel-
leget kap (néhányik angyal nyilván elővette a trombitáját is). Alattuk megszólal a vezér-
téma első két sora: „Üdvöz légy, ó Jézus, kis királyunk...”, amikor azonban az angyalkar
szólamai föllépnek a hangnem alaphangjára (191. g'-g"), akkor a dallam második fele is
egy kvarttal följebből indul, majd az iránya is megfordul, s így a zárlat emelkedésének
leghatásosabb képviselője lesz. Kodály egyszerű eszközök kombinált alkalmazásával
kölcsonőz „szimfonikus” jelleget ennek a zárószakasznak: A pásztorok karának szólamai
különféle párhuzamokban vagy kontrapunktikus menetekben éneklék a dallam sorait:
találunk egyszerű tercpárhuzamot (184–185. S-Ms; 192–195. A-Ms; 197. A-Ms; 213.
S2-Ms), szext-menetet (190–191. S-Ms; 213. S2-A2), kürtmenetet (209–210. Ms-A1-A2;
213. A2-A3), szembefordított szólamokat (188–189. S-Ms), s ezek kombinációját: kettős
tercpárhuzamot egymással szemben vezetve (200–207. S-Ms, illetve A1-A2). Álljon itt
egy jellemző példa a Finale szakaszból, feszesen trombitáló angyalkarral, kürtmenetes
és tercpárhuzamban szembe mozgó pásztori szólamokkal:

203. *cresc.* *f* *ff* *cresc.* *ff*

Glo - ri - a! Glo - ri - a! Glo - ri - a! Glo - ri - a! Glo - ri - a!

Glo - ri - a! Glo - ri - a! Glo - ri - a! Glo - ri - a! Glo - ri - a!

cresc. *ff*

di - a - dal - munk, di - a - dal - munk! Glo - ri - a!

di - a - dal - munk, di - a - dal - munk! Glo - ri - a!

di - a - dal - munk, di - a - dal - munk! Glo - ri - a!

9. kotta: Angyalok és pásztorok, 203–211.

További fejlesztő eszköz, hogy – amint a jelölésekből is kiderül – a záró szakasz fak-
túrája és dinamikája is folyamatosan szélesedik. A pásztorok kara a 199. ütemig még
háromszólamú, folyamatos *crescendo* mellett a 200. ütemtől négy-, a 211. ütemtől pe-
dig hatszólamúvá bővül, s előírt dinamikája az utolsó 15 ütemben *ff*. Mindezek fölött
folyamatosan ott függ az angyalkar két szólamának oktávpárhuzamban szóló fanfárja.
A művet záró angyali fanfár és az alatta zúgó akkordsorozat is hosszú pillantást vet előre:
Ez a pillantás az éppen megszületett Jézus betlehemi jászólától a majdan föltámadó Jézus
húsvéti diadaláig tekint, s a befejező sorok szövege a hosszú jézusi út lényegét – egy
katekizmus tömörségével – így fogalmazza meg:

„Légy mindenkor mi oltalmunk, halálunkkor diadalmunk!”

IRODALOM

- Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
Új kiadás: Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2019.
- Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Eősse László: *Kodály Zoltán élete és munkássága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

Kodály Zoltán és az Éneklő Ifjúság

Írásomban Kodály Zoltán és az Éneklő Ifjúság mozgalom kapcsolatát igyekszem feltárni. A feldolgozás során olyan nyilatkozatokat is figyelembe vettem, amelyek nem feltétlenül magához a mozgalomhoz, hanem a kórusélet akkori helyzetéhez kapcsolódnak valamilyen formában. A szöveg végén táblázatba rendeztem a mozgalomra vonatkozó cikkeket.

Kodály Zoltán és az Éneklő Ifjúság mozgalom kapcsolatának kezdete 1928-ra datálható; ebben az évben Kodály egy angliai hangversenykörútja alkalmával egy Gloucesterben megrendezett kórusfesztiválon vett részt.¹ Az ott látott magas színvonal, amelyet az angol kórusok és iskolák képviseltek, ösztönözte arra, hogy nekilásson a hazai zenei műveltség elmaradottsága felszámolásának.² Ezt követően 1929-es *Sopron* című írásában Szombathely, Sopron és Győr zeneegyesületeinek összefogását szorgalmazta az angol városok példája nyomán.³ 1933-as *A vidéki zenei mozgalmakról* című írásában – amely a kórusénekléssel foglalkozó egyik legkorábban született nyilatkozata – olvashatjuk, hogy Kodályt foglalkoztatta az énekkarok működése:

A karének az egyetlen, amibe tömegeket lehet bevonni. Ami zenei kultúrát ad a legszélesebb rétegeknek. És ez a lehetőség talán van olyan elsőrendűen fontos kérdés, mint a legkitűnőbb, de mégis exkluzív hangszervirtuozitás... A hangsúly most a karéneklésre terelődik.⁴

Az említett cikk a szegedi, *Délmagyarország* című lapban jelent meg. Talán pont az a gondolat, miszerint a kóruséneklés tömegeket mozgat meg, vezette oda, hogy többek között a karénekléssel kapcsolatos gondolatait is szélesebb rétegekhez kell eljuttatni. Az írások műfajukat tekintve többségükben cikkek és nyilatkozatok, de vannak köztük előadások, rádiónyilatkozatok, előszavak és felszólalások is. A kórusmozgalom szem-

¹ Szabó Helga: *A magyar énektanítás kálváriája* I. (Budapest: Magánkiadás, 1989.) 68–98. o.

² I. m. 71. o.

³ Kodály Zoltán: Sopron. In Uő: *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. (Budapest: Argumentum, 2007.) 36–37. o.

⁴ Kodály Zoltán: A vidéki zenei mozgalmakról. Nyilatkozat. In Uő: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. (Budapest: Argumentum, 2007.) 30–31. o. Ide 31. o.

pontjából releváns témákat érintenek, pontosabban: a karvezetők képzettségének hiánya, a kottaolvasás fontossága a kóruspróbákon, a hangszerhasználat kérdése a betanító munka folyamán, az eredeti nyelven való éneklés kérdése, a kórusok repertoárjának bővítése és a férfikarok átalakítása vegyeskarokká. A következő alfejezetekben a jelenkor karvezetőinek is kulcsfontosságú témákat igyekszem bemutatni Kodály gondolatait alapul véve.

Képzett kórusvezetők hiánya

Kodály nagy súlyt fektetett a karvezetők képzésére. Több nyilatkozatából is kiderül, hogy a kórusok élén képzetlen vezetők álltak, és – ahogyan ez a mai napig is igaz – az elméleti és gyakorlati zenei ismeretek terén nem megfelelően jártas karvezető nem képes magas színvonalú énekkart építeni:

Nem: ifjúságunk hanganyaga és zenei érzéke oly kiváló, hogy lelki-testi fejlettségéhez szabott, bármily nehéz feladatokat a művészi tökéletességig meg tud valósítani.

Minden a vezetőn múlik.

És itt van szükség sürgős reformokra.

Az a képesítés, melyet ma kívánnak a polgári és középiskolai énekkartatótól, oly kezdetleges zeneismeretet jelent, hogy aki azon a maga emberségéből túl nem jutott, még a mai tantervben előírt munkát sem tudja elvégezni.⁵

Az idézet az 1929-es datálású *Gyermekkarok* című írásában olvasható, amelyből világosan kiderül, hogy elsősorban az iskolák gondja került érdeklődésének középpontjába; továbbá a karéneklés közösséget formáló erejéről, az iskolák kötelességeiről, tanári továbbképző tanfolyamok szervezéséről, az énekiskolák számának gyarapításáról ír.⁶ Az említett írásban élesen fogalmaz az énektanárok hozzáállásával kapcsolatban:

Azt hiszem, rámutattam néhány dologra, ami nagyot lendítene az iskola zeneművelésén, és sem az államnak, sem másnak egy fillérjébe sem kerülne.

Nem kell hozzá más, mint néhány énektanár, aki déli harangszókor nem dobja vissza a maltart a vakolóládába.

Akinek lelki szükséglete az a kis munkatöbblet, amire hivatala nem kötelezi, de ami éppen a hivatalos munka ízét, lelkét, értelmét adja meg.

Szerencsére vannak ilyenek is.⁷

A Magyar Kórus és az Énekszó szerkesztői, Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula – egykori Kodály-tanítványok –, vették kézbe az ország különböző tájain, egymástól elszigetelten élő pedagógusok segítését, és tanárok százaival alakítottak ki

⁵ *Gyermekkarok*. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 38–45. o. Ide 43. o.

⁶ I. m. 45. o.

⁷ I. h.

közvetlen kapcsolatot.⁸ Kodály elveinek nyomán mind az énekórák, mind a karéneklés terén igyekeztek fellendítő intézkedéseket hozni.⁹ Mint például az iskolai énektanítás módszertanának ügyében Ádám Jenő, vagy mint az óvodai nevelés módszertanának kidolgozásában Forrai Katalin – és még lehetne folytatni a sort –,¹⁰ úgy a kórusélet fellendítésének kérdésében is a tanítványok álltak az ügy mellé, viszont – megfigyeléseim szerint – a kórusmozgalom nem volt olyan mértékben Kodály által irányított, mint a fentebb említett módszertani tevékenységek. Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula vették saját kezükbe az énekkarok segítségét, és különféle gyakorlati, a mindennapokban könnyen használható folyóiratok közreadásával igyekeztek támogatni az ország karvezetőinek munkáját.

Kodály „egy csapat lelkes zenészként” utal azokra a fiatal zeneszerzőkre, zenepedagógusokra, akik kalauzként irányíthatják a fiatalságot a helyes irányba, arra, amerre nem a zenei analfabetizmus uralkodik. Neveket nem oszt meg az olvasóval, írásában különösebben nem is taglalja a mozgalommal kapcsolatos véleményét, inkább arra helyezi a fókuszot, hogy a magyar gyermek, és a magyar fiatal a minőséggel találkozzon, és ehhez helyes útmutatást kapjon:

Tanuljátok hát a kottát, még mielőtt hangszerhez nyúltok, és akkor is, ha nincs szándékotok vagy módotok hangszert játszani. Olyan Isten ajándékához szerzitek meg vele a kulcsot, amit semmi más nem pótol, s ami az élet értékét megsokszorozza.

De nem elég a kulcs. Bánni is kell vele tudni. Átvitt értelemben analfabétának nevezik azt is, aki tud ugyan olvasni, de nem azt olvassa, ami érték s nem tud különbséget tenni jó és rossz között. Méz helyett mérget gyűjt a virágos réten.¹¹

Kottaolvasás hiánya a felnőtt kórusokban

Azok a gyerekek és felnőttek, akik tudnak és szeretnek énekelni, kórusba járni, de nem tudnak kottát olvasni, nagymértékben lelassítják egy-egy darab tanulási folyamatát.¹² Kodály nyilatkozataiból kiderül, fontosnak tartja, hogy a karvezetők fordítsanak erre is figyelmet, szánjanak a próbáikon időt arra, hogy a kottát megismertessék a tagokkal. 1937-ben, az Országos Dalosszövetség Magyar Dal nevezetű lapjában, feltehetően első-sorban muzsikuss olvasókra számítva, *A hangadás* címmel, kifejezetten ebben a témában született egy cikke, melyben többek között a kottaolvasás kérdésére is kitért:

⁸ Szabó Helga, i. m. 75–76. o.

⁹ I. h.

¹⁰ Szőnyi Erzsébet: *Kodály Zoltán nevelési eszméi.* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1984.) 26–36. o.

¹¹ Éneklő Ifjúság. Bevezető cikk a folyóirat első számában. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 117–118. o.

¹² A hangadás. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 60–61. o. Ide 61. o.

Ha a dalárda meg akarja állni helyét a megnövekedett igényű magyar életben, pontot kell tennie analfabéta korszaka után. A karvezetők hamarosan látni fogják, mennyi időt nyernek, ha próbánként csak tíz percig is gyakoroltatják a kottaolvasást.¹³

A kottaolvasás megtanítása leggyorsabb és leghatékonyabb útjának a szolmizáció bevezetését tartotta a kóruspróbákon.¹⁴ 1942-ben Kodály hatvan éves – ez tizennégy évvel van azután, hogy első, témába vágó, problémafelvető írásait közreadta –, ennek apropóján az Országos Dalosszövetség ezt az évet Kodály-évvé nyilvánította.¹⁵ Az ebben az évben megrendezett karvezetői tanfolyamon Kodály is felszólalt, beszédében többek között a szolmizálás fontosságáról is kifejtette gondolatait:

Kevésbé érthető azonban: arra hogyan képes a felnőtt, hogy szajkó módjára tanulja meg szólamát. Művészi célkitűzések nélkül nem érdemes énekkarokat tartani. Csak az a kórusvezető dolgozik a jövőnek, aki olyan és annyi célt tűz maga elé, hogy csak az utódai fogják befejezni. A karvezetők ne ijedjenek meg, tartsák első és elemi kötelességüknek a kottaolvasás megtanítását. Erre kitűnő és sokszorosan bevált alap a szolmizáció.¹⁶

A felszólalás tehát karvezetők körében történt, az idézetből is érezhető Kodály szigorú és konkrét véleménye az ügyben, mely ebben az esetben a leginkább érintettek: a karvezetők egy részéhez juthatott el.

Kórusintonáció és hangszerhasználat

A kottaolvasás megtanításához szorosan kapcsolódik a próbákon történő hangszerhasználat kérdése. A mai napig több karnagy próbamunkájánál bevett gyakorlat, hogy a műveket zongora segítségével tanítják meg kórusuknak. Kodály óvva int ettől a módszertől.¹⁷ Az bizonyos, hogy egyes „hangszerszerűen” megkomponált művek esetében lehet ideig-óráig mankó a zongorás segítség. Ellenben a művek nagy többségében ez épphogy hátráltatja a tiszta együtthangzás kialakulásának természetes folyamatát. Éppen erre, a hangszerhasználatot mellőző kórusintonáció-fejlesztésre készült Kodály *Énekeljünk tisztán!* című kötete, 1941-ben. A magyar kórusok próbatermeiben nagy valószínűséggel zongorát, vagy inkább pianínót találunk, ami még ha fel is van hangolva, akkor sem tudja természeténél fogva azt a fajta tisztaságot nyújtani, amire egyébként egy énekkar *a cappella* képes lehet. A már fentebb említett *A hangadás* című cikkben így ír erről Kodály:

¹³ I. h.

¹⁴ A Dalosszövetség karvezetői tanfolyamán. In: *Visszatekintés* III. Id. kiad. 52–53. o.

¹⁵ Eöszé László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. (Budapest: Editio Musica, 2007.) 197–201. o. Ide 197. o.

¹⁶ A Dalosszövetség karvezetői tanfolyamán. In: *Visszatekintés* III. Id. kiad. 52–53. o.

¹⁷ *Énekeljünk tisztán!* Előszó. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 83–87. o. Ide 83. o.

Sokszor volt alkalmam a próbavezetőt figyelmeztetni: elhangolt, hamis zongorával akar tiszta intonálásra vezetni? Márpedig a karpróbatere zongorája az egész világon mindig el van hangolva. De ha éppen most hangolták is: mit akarunk temperált akkordjaival az *a cappella*-énekekben? Ha sikerülne is pontosan szabályozni az akkord egyes hangjait a zongora vagy harmónium szerint: nem szólna tisztán. A fül sokkal érzékenyebben hallja az énekkar tisztátalan akkordját, mint bármely hangszerét, mert az emberi hang felhangjai a legerősebbek. A folytonos zongorahasználat következtében híres karok is gyakran hamisan énekelnek.¹⁸

A zongora „jól temperált” hangszer¹⁹, minden egyes hangköze, úgymond, mesterséges pontossággal beállított, ellenben egy énekkar helyes intonációja rendkívül sok mindentől függ. Függ a kórus összetételétől, a szólamarányoktól, a harmóniáktól, az adott mű szólamai közti hierarchiától és még számos komponenstől. 1941-ben az *Énekeljünk tisztán!* című füzet előszavában – az igen részletes gyakorlati tanácsokat megelőzve – így ír a zongorahasználat problematikájáról:

Mai zongorás-harmonikás zenekultúránkban – azaz kulturálatlanságunkban²⁰ – szinte feledésbe merült, hogy a társas ének tisztasága az akusztikailag tiszta hangközökön alapul, és semmi köze a temperált hangoláshoz. Tehát még a legtisztábbra hangolt zongora sem lehet az ének zsinórmértéke. Annál kevésbé a mindig hangolatlan iskolai vagy dalárdai zongora. Mégis, hányszor kaptam rajta még jó karvezetőket is, hogy elhangolt zongorával akarták helyrerángatni a kar megingott intonációját!²¹

Repertoár

Kodály több ízben nyilatkozta, hogy ha idegen népek zeneszerzőitől tűzünk a műsorunkra darabot, az csak és kizárólag mestermű legyen:

Az idegen nagymestereknek, bármilyen nemzetbeliek, kaput kell tárnunk. Ezek csak gazdagítanak. De mi nem ezeket hoztuk be, hanem a Liedertafel klasszikusait. Mi behoztuk a mindennapiság dalnokait, a német „szürkéek hegedőseit”, s ezek belepótlák a német nyárspolgárság lelkét a mi világunkba, kisvárosi németté hamisították a magyart, mielőtt kialakulhatott volna a magyar városi szellem a maga gyökeréből. Nem Bachtól és Palestrínától kell őrizkednünk, az idegen nagyok csak segítik a magunk nemzeti szelleme kibontakozását. Hanem a névtelen szürkéktől és magyar utánzóiktól.²²

¹⁸ A hangadás. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 60–61. o. Ide 61. o.

¹⁹ Vagyis, a „wohltemperiertes” fogalmát ezúttal köznyelvi (téves–leegyszerűsítő) értelemben véve, kiegyenlített hangolású.

²⁰ A szó helyesírását a mai szabályzathoz igazítottuk. (*A szerk.*)

²¹ Énekeljünk tisztán! Előszó. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 83–87. o. Ide 83. o.

²² A magyar karének útja. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 51–55. o. 53. o.

A fenti idézet egy viszonylag korán született, *A magyar karének útja* című, 1935-ös írásából való, amelyben Kodály világosan lefekteti az általa jónak tartott irányt a szerzőválasztás ügyében. Még ennél is korábban, 1929-ben, *Gyermekkarok* című cikkében szintén élesen fogalmaz a témában:

KÜLFÖLDRŐL: csak mesterműveket! Van elég. A magyar nyelvű irodalom megteremtése a magyar zeneszerzőkre vár.

Eddig nemigen foglalkoztak vele. [...] Ha Erkel Ferenc csak egy-két kis kart írt volna gyermekeknek: ma többen hallgatnák operáit. Senki se túlságos nagy arra, hogy a kicsinyeknek írjon, sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá.²³

A magyar karének útja először a Békésmegyei Közlönyben, a *Gyermekkarok* a Zenei Szemlében jelent meg, feltehetően elsősorban muzsikusként és zenekedvelő olvasóknak szánva. Mindkét idézetből érezhető, hogy Kodály a kóruszene terén is igyekszik a magyarságtudatot, a magyar nyelvű darabok komponálását, a nem elég magas színvonalú művek mellőzését szorgalmazni.

Eredeti nyelven éneklés

Kényes kérdés a külföldi művek eredeti nyelven történő éneklésének problémája is. A mai napig divatja van a nem magyar szerzemények magyar nyelvű éneklésének – ennek talán az lehet az oka, hogy a kórustagoknak könnyebb úgy megtanulni a darabokat. Ezeket a szövegeket fordításoknak nemigen lehet nevezni, hiszen ahhoz, hogy egy mű zenei anyagához illeszkedjék a magyar szöveg, elkerülhetetlen, hogy mélyre menően hozzányúljunk a nyersfordításhoz. Ily módon sérülhet a zene, sérülhet a szöveg mondanivalója, sérülhet a tartalom, és ami talán a legfontosabb, sérülhet a prozódia. 1935-ben, Békéscsabán elhangzott *A magyar karének útja* című előadásában összegzi a magyar kórusélet fejlesztéséhez szükséges lépéseket, amely pontok közt az eredeti nyelven történő éneklést is szorgalmazza:

Röviden összefoglalom: A magyar karéneklésnek, hogy igazi érték, lendítő erő lehessen a nemzeti életben, egyrészt magyarabbá, másrészt művészibbé kell válnia. Mindkettőt eléri, ha 1. egyoldalúan férfi karéneklésből mindinkább áttér a vegyeskarra; 2. műsorából könyörtelenül kiirtja a ponyvairodalmat; 3. főhelyet ad a magyar lélek mindenoldalú kifejezésének; 4. idegenből csak mesterműveket vesz át, és azokat nem álarc alatt, magyarosítva, hanem az idegen szellem tudatos megismerése céljából, lehetőleg eredeti nyelven műveli; 5. Hazai szerzők műveit se vegyük elő válogatás nélkül. Azt mondták a régiek: „Gyakran alszik az isteni Homérosz is!” Azaz: nagy költő is írhat egyszer gyenge művet. Hát még aki ébren sem Homérosz!²⁴

²³ Gyermekkarok. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 38–45. o. Ide 44. o.

²⁴ A magyar karének útja. In: *Visszatekintés* I. Id. kiad. 51–55. o. Ide 55. o.

Kodály kórusművei az Éneklő Ifjúság számára

Arra való konkrét utalást Kodálytól, hogy született-e kórusműve kifejezetten az Éneklő Ifjúság mozgalom szellemében, egy helyen találtam, az 1962-ben megjelent *A karéneklés iskolája* című könyvhöz írott előszavában. A *Psalmus Hungaricus* második előadásán a Palestrina kórust – női szólamainak erősítése érdekében – kiegészíti a Wesselényi utcai fiúiskola énekkarával.²⁵ Az ő előadásuk ösztönözte a szerzőt arra, hogy írjon nekik még további műveket, ezek közül kettőt említ: a *Túrót eszik a cigányt*, és a *Villőt*:

1923-ban, a *Psalmus Hungaricus* bemutatására készülve úgy találtam: egyetlen kórusunk nagyon legyöngült (néhány évvel voltunk csak a háború után). Ezért elhatároztam, hogy kiegészítem egy fiúkarral. Ezeknek pompás éneke arra ösztönözte, hogy írjak nekik néhány rövid darabot – a *Túrót eszik a cigány* címűt meg a *Villőt*. Néhány év alatt, tanítványaim közreműködésével, valóságos kis gyermekkórus-irodalom született. De kiderült, hogy eredményt csak a legjobb énektanárok érhetnek el. Ezért világossá vált: a legsürgetőbb feladat az, hogy neveljünk jó tanárokat és dolgozzunk ki egy jó módszert.²⁶

Műveinek jegyzékét vizsgálva kiderül, hogy a *Psalmus Hungaricus* születése előtt alig néhány kórust írt mindössze, így mondhatjuk, hogy az 1923-as év Kodály kórusirodalma szempontjából fordulópont. Ettől az évtől kezdve egyre tudatosabban és egyre szélesebb körben foglalkoztatta a nevelő és kulturális szervező tevékenység.²⁷ Ezután születnek meg szép számmal gyermekkori művei.²⁸ Eősze Kodály tizenöt – 1925 és 1929 között keletkezett – gyermekkarát tartja az életmű új fejezetének és egyben a vokális művészet új fénykora nyitó műveinek.²⁹

²⁵ Eősze László i.m. 109. o.

²⁶ A Karéneklés iskolája. In: *Visszatekintés* III. Id. kiad. 113. o.

²⁷ Eősze László: Kodály kórusművészete. In: Uő: *Örökségünk Kodály*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2000.) 77–83. o. Ide 77. o.

²⁸ Szőnyi Erzsébet i. m. 13. o.

²⁹ Eősze László i. m. 79. o.

MELLÉKLET
Kodály írásai az Éneklő ifjúság–mozgalomról³⁰

Cím	Műfaj	Első megjelenés helye	Időpont
Kodály Zoltán látogatása. (Eredeti cím.) <i>A Dalosszövetség karvezetői tanfolyamán. Felszólalás</i>	felszólalás	<i>Magyar Dal</i> , XLVII. évf. 10. sz. 1942. október 1. 4–5. o.	Elhangzott: Budapest, az 1942. augusztus 17–29. között rendezett tanfolyamon
<i>A hangadás</i>	cikk	<i>Magyar Dal</i> , XLII. évf. 2-3. szám, 1937. 4–5. o.	1937
<i>A karéneklés iskolája. Előszó</i>	<i>Choral Method</i> angol nyelvű előszava. Magyar fordítás: Bónis Ferenc	London, Boosey and Hawkes, első magyar megjelenés: <i>Visszatekintés</i> III. 1989. 113. o.	1962. július
<i>A Magyar Dalosszövetség közgyűlésén</i>	felszólalás	<i>Magyar Dal</i> , XLVII. évf. 8. sz. 1942. augusztus 1. 3–4. o.	Elhangzott: Budapest, 1942. június 28.
<i>A magyar karének útja</i>	előadás	<i>Békésmegyei közlöny</i> , Békéscsaba, 62. évf. 9. sz. 1935. április 21. 5–6. o.	Elhangzott: Békéscsaba, 1935. április 7.
<i>A munkáskarének nemzeti jelentősége</i>	cikk	<i>Éneklő Munkás</i> 1. évf. 8. sz. 1–3. o.	1947
Az ötvenéves Kodály Zoltán a tömegek muzsikájáról, a vidéki zenei mozgalmakról, a kórusok átalakulásáról, a virtuóz hangszerjátékról és az énekkarok feladatairól. „A karének az egyetlen, ami zenei kultúrát ad a legszélesebb tömegeknek”. (Eredeti cím.) <i>A vidéki zenei mozgalmakról.</i> <i>Nyilatkozat</i>	nyilatkozat	<i>Délmagyarország</i> , Szeged, IX. évf. 85. (helyesen 86.) sz. 1933. április 16. 11. o.	1933
<i>A zenekedvelő ifjúsághoz</i>	rádió- nyilatkozat	Rádió Gyermeekújóság (A Magyar Rádió melléklete) IV. évf. 51. sz. 1950. december 22. 35. o.	1950. december
<i>Excelsior</i>	cikk	<i>Magyar Dal</i> , XLI. évf. 1. sz. 1936. január, 5. o.	1936

³⁰ A táblázat adatainak alapjául a Bónis Ferenc által közreadott *Visszatekintés* sorozat szolgál. (A kötetek pontos adatait az irodalomjegyzékben tüntettük fel.)

Cím	Műfaj	Első megjelenés helye	Időpont
<i>Énekeljünk tisztán! Előszó</i>	előszó	Magyar Kórus Kiadó 3–4. o.	1941
<i>Éneklő Ifjúság. Bevezető cikk a folyóirat első számában.</i>	cikk	<i>Éneklő Ifjúság</i> folyóirat I. évf. 1. sz. 1941. szeptember, 1. o.	1941
<i>Gyermekkarok</i>	cikk	<i>Zenei Szemle</i> XIII. évf. 2. kötet 1929. 1–9. o.	1929
<i>Karénekülésünk jövője</i>	cikk A Kodály-év alkalmából (a zeneszerző távollétében) rendezett első ünnepségre, Makó, 1942. január 18.	<i>Visszatekintés I.</i> 1964. 120–121. o.	1942
<i>Megjegyzések a „Karének I–III.” című könyvről</i>	kritika	<i>Visszatekintés I.</i> 1964. 264–265. o.	1953
<i>Mire való a zenei önképzőkör?</i>	cikk	<i>Éneklő Ifjúság</i> IV. évf. 1. sz. 1944. szeptember, 1–3. o.	1944
Kodály Zoltán kétszeres Kossuth-díjas nyilatkozata a pécsi kórusok munkájáról. (Eredeti cím.) <i>Pécsi kórusok munkájáról.</i> <i>Nyilatkozat</i>	rádió- nyilatkozat	<i>Dunántúli Napló</i> , Pécs, X. évf. 12. sz. 1953. január 15. 1. o.	Pécs, 1953. január
<i>Sopron</i>	cikk	<i>Zenei Szemle</i> , Temesvár – Budapest, XIII. évf. 1. kötet, 1929. 1–2. o.	1929
<i>Útravaló. Előszó Ádám Jenő „Módszeres énektanítás” című könyvéhez</i>	előszó	Budapest: Turul Kiadó, 1944. 3–4. o.	1944
<i>Vidéki város zeneélete</i>	előadás	Szóllősy András (szerk.): <i>A zene mindenkié.</i> Budapest: Zeneműkiadó, 1954. 55–58. o.	Elhangzott: Nyíregyháza, 1937. május 2.
Szomjas lelkek – nagy alkotások. (Eredeti cím.) <i>Zenei belmisszió. Nyilatkozat</i>	nyilatkozat	<i>Budapesti Hírlap</i> , LIV. évf. 291. sz. 1934. december 25. 37. o.	1934. december

IRODALOM

- Eősze László: „Örökségünk Kodály.” Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- Gyimes Ferenc: Kodály Zoltán és zeneszerző tanítványainak a Magyar Kórus kiadónál megjelent kompozíciói (1931–1950). In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017. 275–332. o.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés* I-II. *Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, ¹1964. (Magyar zenetudomány 5-6.) III. *Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok.* Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, ¹1989. (Magyar zenetudomány 7.) I-III. kötet új kiadás (III. kötet bővített kiadás): Budapest: Argumentum, 2007.
- Szabó Helga: *A magyar énektanítás kálváriája* I. Budapest: Magánkiadás, 1989.
- Szőnyi Erzsébet: *Kodály Zoltán nevelési eszméi.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1984. ²1987.

Nyomozás egy alkotó elme labirintusában

Kocsár Miklós kései művéről*

Megfigyelés testközelből

„A papír mindent elbír” – járja a gúnyos mondás építészkörökben. Így veregetik vállon a fantáziáját elengedő fiatal mérnököt, de a szakmán belül mindenki pontosan tudja, hogy a valóságban felépülő ház milyen kegyetlenül fogja bizonyítani a realitás súlyát, szemben a papírra álmódott fantáziavilággal. Kocsár Miklós zeneszerző zenei építőművész volt. Olyan ember, aki két lábbal állt a valóság talaján, és teljes mértékben tisztában volt az idézett mondatban rejlő szarkazmus jelentőségével. Tudta a papírra vetett hangjegyek felelősségét, és ő maga is sokszor hangoztatta, hogy amíg nem hallotta a művet előadva, addig a darab nincs készen. A terv fokmérője a kivitelezés. Ha a kivitelezés nem megfelelő, lehet, hogy a terven kell változtatni... Mi Nyíregyházán a Cantemus kóruscsalád tagjaiként abban a kiváltságos helyzetben voltunk az elmúlt harminc év során, hogy személyesen tapasztalhattuk meg az alkotó lángelme működését, aki a végsőkig csiszolja terveit a tökéletes gyakorlati megvalósulás érdekében.

Az utókor valójában akkor lenne igazságos, ha Kocsár Miklós kórusművészetét közvetlenül Vivaldi koncertói vagy Bartók zongoraművei mellé helyezné lelki értékrend-szerében. Ez a repertoár is olyan teljesség, melyben a legkisebbektől a hivatásos zenészekig mindenki megtalálja a tudásszintjének megfelelő anyagot, ami azonban mindig az örök igazságok megkérdőjelezhetetlen színvonalán szólal meg. Szabó Dénes karnagy Nyíregyházán ezeket a pedagógiai és esztétikai értékeket egészen korán, már a '70-es években felismerte Kocsár (Csanádi Imre verseire írt) gyermekkoraiban, a szerző pedig ezeken a kis „mikrokozmosz-szerű” tételeken keresztül találkozott először a nyíregyházi énekesek varázslatos tisztaságú hangjával, melynek inspiráló ereje aztán végérvényesen a kórusmuzsika felé irányította alkotó fantáziáját. A zeneszerző így emlékezik:

Az egyik debreceni kórusversenyen hallottam először a kórust, de van egy aranyos történetem is róluk. Egy nyáron Kecskeméten rendeztek kórustalálkozót, amelyre én is meghívást kaptam. Az utcán mentem a feleségemmel, amikor nagy örömsongás közepette körbevett bennünket egy népes gyermekcsoport. Előkerült a fekete szemüvegkeretes tanár bácsijuk, Szabó Dénes is, aki mondta a fiataloknak, hogy én írtam az általuk énekelt műveket. Megható volt, ahogy simogattak. A következő kérdése már

* A kottapéldákat a Kontrapunkt Kiadó szíves engedélyével közöljük.

az volt a karnagynak, mikor írok nekik új műveket. Erre határozottan azt válaszoltam, hogy most nem tudok... Néhány évvel később azonban, 1990 körül a Magyar Rádióban dolgozván hallottam egy misétételt, ami nagyon nem tetszett. Otthon nekiláttam hát, hogy én is írjak egy teljes misét. Komponálás közben arra lettem figyelmes, hogy egyfolytában az Ő hangjukat hallom. El is határoztam, hogy nekik ajánlom a művet. A darab – a *Missa in A* – nagy sikert aratott. Azután szinte már nem telt el év, hogy ne jelentkeztem volna új művel, vagy ők ne kértek volna tőlem új szerzeményt.¹

A *Missa in A* (eredetileg *Missa Brevis*, hisz a *Credo* csak később került a ciklusba) 1991-es bemutatója Nyíregyházán valóban a kiindulópontjaként értelmezhető annak a szoros együttműködésnek, amelyre csak nagyon ritkán lehet példát találni a zenetörténetben. A Kocsár Miklós által felvázolt kapcsolat igazi jelentősége azonban nem pusztán a megrendelések vagy ajánlások szekvenciájában rejlik. Ebben az esetben az alkotási folyamat oly mértékű részesévé vált az énekkar mint az ellenőrzés eszköze, ami egészen kivételesnek mondható. Több mű végleges formája a kóruspróbák során született meg akár több mint harminc változat kipróbálása után. Emlékszem, ahogy eleinte még sokszorosítottuk a változtatott kottaoldalakat, később azonban már csak szóban hangzottak el a változtatások, és az énekesek betoldottak, vagy épp kihagytak ütemeket a zeneszerzői instrukció alapján, esetleg más felrakásban kellett a kérdéses harmóniát megszólaltatni, vagy olykor rögtönözni kellett egy-két szekvenciális lépcsőfokot egy adott fejlesztési területen. Egy időben az a vicc járta, hogy a Pro Musica Leánykar most már bármikor improvizál egy új Kocsár-művet.

Jelen dolgozatom ennek a három évtizeden át tartó, időnként egészen izgalmas közös munkának az emlékeire is támaszkodik, mikor megpróbálja megérteni a kompozíciós munka nehézségeit, és feltérképezni a teremtő folyamat zegzugos útját. Talán egyaránt tanulságul szolgálhat zeneszerzőknek, karvezetőknek és énekeseknek, hogy mekkora a jelentősége a formai stabilitásnak, s hogy ezt mi minden befolyásolhatja.

Legutolsó közös munkánk a Döbrentei Kornél verssoraira írott *Vagyunk és leszünk!* című vegyeskar volt. Bár a darab már 2001-ben elkészült, az alkotói malom tovább őrölt, és változtatásokat eszközölt a formán még a 2018-as megjelenést követően (Kontrapunkt Music K-0388), sőt még 2019 májusa után is, mikor Nyíregyházán ismét bemutattuk a mű, már a kiadottól is eltérő újabb változatát. A szerző számítógépes állományának vizsgálata szerint a hangfelvételtől meghallgatott koncert után még mindig születtek újabb megoldások június és július folyamán.

A mű születéséről Kocsár Miklós így írt 2018-ban:

A mű ösváltozata 2001 októberében készült, Aba-Novák Vilmos festőművész sorspannója kiállításának megnyitójára (Székesfehérvár, Csók István Képtár). Döbrentei Kornél verse is erre az alkalomra készült. Mintegy négy oldalnyi vers-vázlat, amelynek soraiból, szavaiból kellett kiválogatni a kórusmű szövegét.

¹ M. Magyar László: A versek kényszerítik ki a zenét. *Kelet-Magyarország*, 2013. február 26. 6. o.; Nagy Géza Zoltán: Kocsár 85. *Cantemus Magazin*, 2018. 1. évf. 1. szám, 22. o.

Összesen két napom maradt az érdemi munkára. Ez sok is meg kevés is, attól függ, hogy szerencsés órában születnek a gondolatok, vagy sem. Végül is a mű elkészült, jól szolgálta az alkalom emelkedettségét. A Horányi Ottilia vezette Primavera Kórus is remekelt. A művet többször is meg kellett ismételni.

A vers és zene megálmodója dr. Supka Manna művészettörténész pedig, akinek hathatós késztetése nélkül biztosan nem jött volna létre a mű, boldogan nyugtázta az elismeréseket.

Engem – aki először a megnyitón láttam Aba-Novák Vilmos monumentális alkotását – mélyen megérintett a mű látványa, a képekből sugárzó indulat és erő. Azonnal éreztem, hogy az alkotásnak ezzel nincs vége, tovább kell foglalkozni a művel, fel kell nőni a feladathoz. A zenének is ugyanolyan hatást kell elérni, mint amilyet a kép sugall.

A költő is hasonlóképpen gondolkodhatott, mert a kötetébe felvett versben alig találunk „ismerős” szavakat, verssorokat az eredetileg felkínált versből.²

Kocsár beethoveni alkat lehetett, ellentétben mondjuk Sosztakoviccsal, aki azt mondta magáról, hogy nem tartja szükségesnek művei javíthatóságát, mert annyi energiával inkább ír egy újabb darabot. Szerzőnket a felmerülő probléma addig foglalkoztatta, míg a legtükéletesebb megoldásra rá nem talál. Ez persze az alkotó ember örök dilemmájába ütközik: a munkát befejezni nem lehet, csak abbahagyni. (Nálunk a Cantemus próbatermében is ott lóg a felirat: „Mindig van jobb megoldás!”) Hányszor érkezett váratlan telefonhívás Kocsár tanár úrtól: „Deneském, gondolkodtam...”³ és időnként évekkel azelőtt komponált művek újabb variánsai érkeztek e gondolkodások hatására. A *Vagyunk és leszünk!* is ilyen darab volt. Kottatárunkban lefűzve megtalálhatók a 2001-ből, 2005-ből, 2013-ból, 2017-ből, 2018-ból és 2019-ből való variációk, ami majd két évtizednyi „gondolkodást” mutat az adott téma körül. Ebben a dolgozatban ezek alapján és a Kocsárné Herboly Ildikó által rendelkezésre bocsátott, számítógépen elmentett állományokból megismerhető ötletek összevetésével kezdek nyomozásba, hogy megpróbáljuk megérteni az alkotó elme mozgatórugóit.⁴

Az üzenet

Egy alkalommal egy kispasztikai kiállításon értettem meg az alkotásnak ezt a fajta működési elvét. Kis geometriai formák (gömb, négyzet, gúla) egymáshoz igazításának variációit láttam a teremben. És akkor vált nyilvánvalóvá, hogy az alkotó tulajdonképpen nem tesz mást, mint játszik a formával. A fantáziája különböző változatokat teremt ugyanazon alkotóelemek felhasználásával. Az alkotás játék. Másképpen fogalmazva, az alkotó mint egy rejtvényfejtő keresi a tökéletes választ, de ez a rejtvényekkel ellentétben úgy tűnik, többféle megoldásban is működhet jobban, vagy kevésbé jól. Kocsár keresgélei is

² Kocsár Miklós visszaemlékezése, mentve a saját számítógépén.

³ Utalás Szabó Dénes Kossuth-díjas karnagyra, a Pro Musica Leánykar vezetőjére.

⁴ Külön köszönet Kiss Zoltánnak a technikai segítségért, hogy ez a felbecsülhetetlen értékű anyag rendelkezésre áll.

ilyen típusú játéknak tűnnek, még akkor is, ha végül a szerzőnek le is kell tennie a garast valamelyik megoldás mellett, miután, szemben a képzőművésszel, aki minden variációt kiállíthat, a zenében az előadó közbeiktatásának szükségessége miatt hallatlan káoszhoz vezethet, ha nincs végső megoldás. (Lásd: a *Jubilare Deo*-ban pár hang megváltoztatása mind a mai napig állandó nézeteltérések forrása összkarok éneklésénél. Mint ahogy nem mindegy az sem, hogy Bachnál a *Magnificat* Esz-dúr vagy D-dúr változata van e műsoron, vagy a *János-passió* négy változatából épp melyik.)

Az ideális forma megtalálásának alapja a tartalomhoz való illeszkedés, az ízlés vékony pengeélén táncolva. Nehéz és nagyon szubjektív kérdés ez. Művünk esetében a probléma Döbrentei súlyos szavaiból, a jelentés mélységéből és magasztosságából, illetve az ihlető forrás erejének való megfelelésből (Aba-Novák pannója) fakad. Amint Kocsár maga mondta: „Azonnal éreztem, hogy az alkotásnak ezzel nincs vége, tovább kell foglalkozni a művel, fel kell nőni a feladathoz.”

Döbrentei hosszú gondolat-folyamából Kocsár válogatott ki mondatokat. Láthatóan próbálta tartani magát sokszor hangoztatott nézetéhez: „Rövid szövegsorok! Azzal jó dolgozni! Figyeld meg a Puccini-operák szövegkönyvét! Néhol egy-egy szó csupán a mondat. Ha hosszú a sor, elfelejtjük miről szól, mire a végére érünk.” Viszont a szemezgetés eme technikai szempontja egy másik nehéz formai problémát idézett elő. A vers így önmagában kicsit formátlanná vált, és ezt zeneileg kellett helyre tenni. A rengeteg változat ellenére az alapképlet mindig ugyanaz. A változtatások csupán a képlet belső arányait módosítják.

Szöveg	Zenei funkció	A szakasz hosszának különbségei a verziókban
<i>Vagyunk és leszünk, el sohase veszünk, megmaradtunk tisztán, hitben szilárdnak. Nagyistenben bízván, ellene romlásnak, hagyva sokszor árván. Bár sebeink fájnak,</i>	I. bevezetés, a téma bemutatása	18 – 45 ütemnyi
<i>nem görnyedtünk hétrét, erőnk gerincben szálfa, bősz viharok tépték, idegen áradat és ittlét. Ezeréves ittlét.</i>	II. 1. epizód (imitáció, majd homofónia)	18 – 36 ütemnyi
<i>Vagyunk és leszünk, el sohase veszünk.</i>	III. téma visszatérése (refrén)	10 – 12 ütemnyi
<i>Konok magyarság, ősi erő, szemében izzik a mérce idő,</i>	IV. 2. epizód (homofónia, kis imitáció)	8 – 34 ütemnyi
<i>Ősnomád arcok hevülnek az égre, fényük nem mocsarak halálos lidérce, amelynek visszfénye utunkat kísérte, sorsunkat kísérte.</i>	V. 3. epizód (homofónia)	17 – 19 ütemnyi
<i>Túlélünk mégis, megmaradtunk tisztán, hitben szilárdnak. Vagyunk és leszünk, el sohase veszünk, vagyunk és leszünk.</i>	VI. Kóda (Visszatérés)	19 – 24 ütemnyi

Nehéz összeszámolni a formával való küzdelem minden nyomát. A számítógépes hangtérképben 23 mentés található különböző néven, de ezek egyike sem egyezik a *Kontrapunkt Music*-nél 2018-ban kiadott hivatalos kottával, és a Nyíregyházi Cantemus Kórus kottatárában is van néhány mindezekről eltérő változat. (Például az a kettő, mely a 2019 májusi bemutatonál volt életben.) Az összehasonlító elemzések fényében a legbiztosabb pontnak a Kóda látszik. Úgy tűnik, a lényeg: az üzenet katartikus erejű megnyilvánulása a darab végén, húsz év alatt nem változott. Ez lehetett az a fix pont, melyhez az egész felépítményt kötni kellett. „*Túléltük mégis, megmaradtunk tisztán, hitben szilárdnak. Vagyunk és leszünk, el sohase veszünk, vagyunk és leszünk.*”

A katarzis A-dúrban a Kocsára oly jellemző nónakkordok formájában ölt testet. Pontosabban fogalmazva olyan dūr akkordokban, amikben mindig ott izzik egy szekund is.

157

ff

S va gyunk, va- gyunk, és le szünk!

A va gyunk, va- gyunk, és le szünk!

T va gyunk, va- gyunk, és le szünk!

B va gyunk, va- gyunk, és le szünk!

1. kotta

Szinte éget a lelkesedés, amely ezekből a harmóniákból árad. A szekund a parázsló vágy, amely belefeszül a dūr hármas ölelő karjaiba. Vibrál, él és életben tart. Olyan energia, amely nélkül nem lehet hiteles az utolsó felkiáltás. Mert ez nem tényközlés, sokkal inkább a vágy parancsszava: *leszünk!*

Egy pillanatra érdemes elidőzni az utolsó hang fellelhető változatain. Milyen gondos, atyai szeretetről tanúskodik az a tény, ahogy a szerző elbíbelődött az utolsó hang kottagrafikai megjelenésén a különböző változatok során. A 2001-es ösmű a fenti kottakép utolsó előtti ütemével ér véget, *fermatával* hosszabbítva az ütem végi átkötött negyedre. Az itt látható (leggyakoribb) megoldáson kívül azonban vannak olyanok is, főleg az utolsó tervek között (2019. június), ahol a koronás ütem plusz két ütemnyi kiírt átkötött hanggal van helyettesítve, amit még akkurátusan megtold egy következő ütemre átnyúló negyeddal is. Vajon mi készítette a mestert erre a precizításra? Biztosítani akarta, hogy a mű súlyához mértén elég hosszú legyen a befejező akkord? És az átlógó negyed? Arra mi szükség van? Kimérte magában? Elképzelte és a szívdobbanásai még szükségesnek érezték a negyed jelenlétét? Vagy üzenet van a hang utáni szünetben? Gondolkodásra készítetnek ezek a piciny gesztusok.



2. kotta

Korábban volt szerencsém látni is, ahogyan Kocsár Miklós bíbelődik az egérrel. Remegő keze hosszan kereste az öt vonal közt a megfelelő pontot, hogy a hang a helyére kerüljön. Szinte kilátástalan aprólékossággal, de végtelen türelemmel helyezte a jelzéseket a papírra. És emlékszem, ahogy egy *crescendo* jel indulási pontján töprengett hosszú percekig. Vajon már a hang felett elkezdődjön a jelzés, vagy csak három milliméterrel később, a két hang között induljon a *crescendo*...? Aki ennyire körültekintő, annak minden mozdulata jelzésértékű. És pontosan olyan komolyan kell venni, mint ahogy ő leírta.

Viszont a számítógépes mentés időpontjai szerint aztán mégiscsak elvetette ezt a lejegyzési módot. És maradt a koronás megoldás mellett. Talán úgy érezte, ez már az előadóval szembeni bizalmatlanságnak olyan mértéke, ami szükségtelen?

Az egész zárószakasz (majdnem minden változatban 19 ütem) az *A*-orgonapont tengelyére feszül fel. Körülötte fordulnak el a hangsúlyozott pillanatok váltóakkordjai, neki- vetve vállukat az *A* rendíthetetlen erejének. Figyeljük csak meg például a kóda kezdetén a felrakás tökéletességét, a „*mégis*” szó *A*-nak ellenszegülő magatartása közben. Itt is nónakkord szól, legalábbis ki lehetne forgatni a hangokból az egymásra épített tercek lépcsőjét. De ez itt megint más. Nem nónakkord. Ezek igazából az *A*-dúr váltóhangjai. A vad szomszédok, az ellenszegülők, a „*mégis*”-ek. A kitaratók és akaratosan megmaradók világgal szembeni ellenállásának szimbólumai. És amint a következő ütem magyarázza is mikor újra zendül a disszonancia, hogy ezek az igazán „tiszták”. Mert ahogy József Attila mondja: „Csak a törvény a tiszta beszéd”, s a világ nagy dialektikus rendjében ez a feszültség jelenti a „tisztá beszédet”. Ez a természet törvénye, hisz minden csak az ellentétjével együtt alkothat harmóniát.

Con moto, energico

141

S *f* Túl - él - tük mé - gis, meg-ma-rad-tunk tisz- tán, hit - ben

A *f* Túl - él - tük mé - gis, meg-ma-rad-tunk tisz- tán, hit - ben

T *f* Túl - él - tük mé - gis, meg-ma-rad-tunk tisz- tán, hit - ben

B *f* Túl - él - tük mé - gis, meg-ma-rad-tunk tisz- tán, hit - ben

3. kotta

Az út

A kérdés azonban az idáig vezető út mikéntje. A lényeg megvan. Már 2001-ben készen állt. De hogyan kell előkészíteni, hogy a hatás tökéletes legyen? A legfontosabb tanulság a 2001 és 2019 között kialakított változatok tekintetében a kódáig megtett út hossza. Beszédesebb az adat, hogy míg az ősváltozat 92 ütem terjedelmű, addig a 2017-től tetten érhető, újragondolt variációk 150 ütem körül mozognak. A leghosszabb változat, a Nyíregyházán 2019. május 18-án bemutatott 164 ütemes mű később a nyár folyamán pár ütemmel megrövidült. Az utolsó mentés 158 ütemet tartalmaz.⁵ A majdnem duplájára növekedett terjedelemért leginkább a bevezető szakasz tehető felelőssé. Az eredeti kompozíció tulajdonképpen végigolvasta a szövegsorokat, egyszerű homofon szerkesztésben:

VAGYUNK ÉS LESZÜNK!
vegyeskar Döbrentei Kornél verssoraira

KOCSÁR Miklós
(*1933)

Andante, risoluto

f

S. Va-gyunk és le szünk... el so-ha-se ve szünk... meg-ma-rad-tunk

A. Va-gyunk és le szünk... el so-ha-se ve szünk... meg-ma-rad-tunk

T. Va-gyunk és le szünk... el so-ha-se ve szünk... meg-ma-rad-tunk

B. Va-gyunk és le szünk... el so-ha-se ve szünk... meg-ma-rad-tunk

6 *poco f*

S. tisz - tán, hit - ben szí-lárd - nak, Nagy-is - ten - ben biz - ván,

A. tisz - tán, hit - ben szí-lárd - nak, Nagy-is - ten - ben biz - ván,

T. tisz - tán, hit - ben szí-lárd - nak, Nagy-is - ten - ben biz - ván,

B. tisz - tán, hit - ben szí-lárd - nak, Nagy-is - ten - ben biz - ván,

11 *calmandosi* *mf*

S. el - le - ne rom - lás - nak, hagy - va sok-szor ár - ván.

A. el - le - ne rom - lás - nak, hagy - va sok-szor ár - ván.

T. el - le - ne rom - lás - nak, hagy - va sok-szor ár - ván.

B. el - le - ne rom - lás - nak, hagy - va sok-szor ár - ván.

4. kotta

⁵ *Vagyunk és leszünk!* végleges 'K' változat, 2019. július 24., szerda 6:29.

Az ösváltozattal való elégedetlensége abból fakadt, hogy nem tartotta a szöveghez mérhető súlyúnak a zenei folyamatot úgy, hogy minden szövegsor csak egyszer hangzik el. Nincs idő megélni, nincs idő felkapaszkodni a gondolat hullámaina. Ki kellett tehát bontani, fel kellett építeni a mondanivalót zeneileg is. Az ismétlés önmagában azonban semmi. Fejlődés nélkül az ismétlés csak helyben topogás. A 2017-es úgynevezett 'A' változat ebbe a csapdába esett. Megismétli ugyanazt a homofon folyamatot, de csupán a dalmív csúcspontján emelkedik egy hanggal magasabbra, mint először. A bevezető rész így 18 ütemről 28-ra hízott, ám a fejlesztés nem lett kielégítő. Nem mondott semmivel sem többet, mint először. A fel- és leugró kvartok cserélgetése emésztette fel a 'B' és 'C' változatokat, de érdemben nem hoztak előrelépést. Újabb említésre méltó kísérlet 2018-ban

Andante, risoluto

S Va-gyunk és le színik... el so-ha-se ve színik... meg-ma-rad-tunk

A Va-gyunk és le színik... el so-ha-se ve színik... meg-ma-rad-tunk

T Va-gyunk és le színik... el so-ha-se ve színik... meg-ma-rad-tunk

B Va-gyunk és le színik... el so-ha-se ve színik... meg-ma-rad-tunk

146

('D' változat), bár csak egyetlen próbálkozás erejéig, hogy a basszus és tenor *A*-orgonapontot tart a harmóniak alatt indító ütemekben. Az indulásban ugyan van feszültség, de a 2-3. ütem és a 4-5. sajnos körben jár, így rögtön az első sor megfeneklik az éledés helyett.

A nyomok nem vezetnek tovább. Ezt az utat, innen kezdve sem lehetett eléggé fejleszteni. A helyben járás érzete uralkodik. A harmadik sorban azonban történik egy gyönyörű lépés, amely tovább fog élni a későbbi változatokban: a C-dúr tágfekvéses megszólalása. A szépségéhez hozzátartozik a dallam hirtelen felugrása is (az *a'*-ről a *d''*-n keresztül *e''*-re), de úgy tűnik a mester is érezte, hogy a pillanat virágzó szépsége nem következik az eddigi zenei logikából. Így fel kellett áldoznia. A későbbi verziókban már csak finomított formában fogjuk viszontlátni a C-dúr érkezését.

7. kotta

Mi hát a megoldás? A harmóniak teljessége nehezen fokozható. Induljon kevesebből a gondolat. A „vagyunk és leszünk” állítás először szinte csak kérdésként merüljön fel! Legyen a folyamat a meggyőződésé válás útja! Így születik meg a háromlépcsős építkezés gondolata, ami azt jelenti, hogy az új szöveg (*Nagyistenben bízván*) megjelenése előtt háromszor ismétli az első mondatot. Az eddigi *a*-ról induló dallam mélyebb regiszterben, *unisono* kezdődik. Nincs harmónia, nincs teljesség, csak a gondolat csírája kezd szárba szökni.

8. kotta

Itt már teljesen lekövethető a kocsári tetraton-szekvencia rendszere. A dallam *e'*-ről indul és váltja a hangnemet a felénél, sematikusán: m-s-l-m-s = l-d'-r'-l-d'. A probléma csak az, hogy így az első mondat hangterjedelme már majdnem egy oktáv, amit nagyon nehéz lesz tovább életben tartani, ha még két újabb ismétlést is meg kell valósítani. Ne feledjük, hogy a nagyformában ez a bevezető szakasz. A soprán nem mehet magasabbra

e"-nél, mert tartalékolni kell a magassági feszültséget a darab végére. Így aztán adva van a feladat: hogyan forgassuk a dallamot kb. 40 ütemen keresztül úgy, hogy ennyire szűk hangterjedelemben kell maradni? A háromlépcsős bevezetőnek (vagyis, hogy háromszor hangzik el a „*Vagyunk és leszünk*” mondat) szép nagy irodalma maradt a hagyatékban. Legalább 11 variáció született ebből az *unisono* gondolatból kiindulva. Például egy ilyen rögtön visszaforduló típus:

Va-gyunk és le-szünk, el so-ha-se ve-szünk,
 5
 meg-ma-rad - tunk tisz - tán, hit - ben szi-lárd - nak.
 9. kotta

Vagy ez a sok változatban visszaköszönő megoldás:

Va-gyunk és le-szünk, el so-ha-se ve-szünk,
 5
 meg-ma-rad - tunk tisz - tán, hit - ben szi-lárd - nak.
 10. kotta

A vázlatok között egyetlen pillanat erejéig megvillant egy újfajta gondolat is, a 'H' verzióban. Nevezzük két és fél lépcsős fejlesztésnek. Ebben ugyanis a két ismétlés között van egy 4 ütemes fél sor. Itt az építkezés a mélyből indul, kis *h*-ról:

Va-gyunk és le-szünk, el so-ha-se ve-szünk,
 5
 meg-ma-rad - tunk tisz - tán, hit - ben szi-lárd - nak.
 9
 Va-gyunk és le-szünk, el so-ha-se ve-szünk,

13

Va-gyunk és le-szünk, el so-ha-se ve-szünk,

17

meg-ma-rad - tunk tisztán, hit - ben szilárd - nak.

11. kotta

A fejlődés nagyon logikus. Mégis kukába került. Ebben az esetben talán az okozta a problémát, hogy az indulás túl mélyen szól. Mást jelent így a mondat. Ehhez a szöveghez nem illik ez a fajta morgás. Durcássá teszi a hangulatot, elveszti a magasztosságot. Így már nem inspiráló kérdésnek tűnik, mint ezelőtt, hanem inkább hitetlenkedésnek. Márpedig ami ebből a műből nem hiányozhat, az éppen a hit. Nyilván a másik szempont ennek a változatnak az elvetésekor, hogy így megtörik a hangnemi egység az indulás és a darab végi A-dúr extázisa között. Sántítani fog tehát a nagyforma.

A legteljesebb háromlépcsős változat a 2019. májusi lett – ekkor volt a nyíregyházi koncert –, ahol az első *unisono* a 8. példa szerint halad, a második elhangzás a 6. példa orgonapontos változatában szól, de okosan elkerülve a helyben topogás csapdáját. Harmadjára pedig a teljesen harmonizált változatra nyílik ki az anyag. Az *e*" hangot sikeresen tartja vissza a szépséges, tágfekvéses C-dúr pillanatáig, amin annyiban finomít, hogy a teljes előző ütem *d*" hangon repetál, így kerülve el a 7. példában tapasztalt szép, de túlságosan feltűnő ugrálást. Kocsár azonban meghallgatva a koncert felvételét, mégiscsak tovább töprengett...

Ugyan az első gondolat így szépen formát kapott, sajnos azonban a megjelenő *e*" hang a szopránban a következő mondat fényét sodorta veszélybe. A *Nagyistenben bízván, ellene romlásnak* már egy visszafelé húzódó, leépülő folyamat kezdete. A csúcspontnak mindenképp a Nagyistennek kell lennie, viszont ez sem ostromolható *e*"-nél magasabb hangot az egész mű ívét tekintve. Így azonban önmagát ismétli a dallam, hisz nem tud magasabbra kapaszkodni az előző gondolatnál.

meg-ma-rad - tunk tisztán, hit - ben szilárd - nak,

Nagy-is - ten - ben bíz - ván, el - le - ne rom - lás - nak.

12. kotta

Az utolsó változatokban, melyeket a koncert hatására írt,⁶ lemondott a háromlépcsős indulás eszközéről. Az 'L' változat a két és fél ismétlést próbálja, de itt addig sem jutott el a szerző, hogy szöveget írjon a sorok alá. Rögtön elvetette. A 'K' variációk pedig már csak kétszer mondják a kezdő szöveget. Az unisono indulás után az ismétlésben megpróbálják eggyé olvasztani a már megismert két sort, az orgonapontos és a teljesre harmonizált megoldást.

A kevesebb több – három sokatmondó apróság

1. Ha túl sok a „nem”

A második formai szakasz: „nem görnyedtünk hétrét” szintén bővítésre szorult, mert az ősváltozat 15 ütemes imitációs fejlesztése az újraírt, több mint duplájára növekedett bevezető után nagyon szerénynek tűnt volna. A fuga megnövelésének eszköze ismét egy lépcsővel lejjebb induló bővítmény lett. A legelső próbálkozás is rögtön azt mutatja, hogy az ütemnyi eltolással induló fugato bevezetéséhez a ritkább szólambelépéseken át vezethet csak az út. Az érdekes apróság itt az a felvillanó ötlet és aztán annak elhamvadása, ami 2018–2019-ben több változatban is látszik, sőt még a kiadott kottába is belekerült. Egy ellenpont a témát éneklő szólammal szemben, mely az induló „nem” szótagot ismétleteti.

36

S. nem,

A. nem görnyedtünk hétrét,

T. nem, nem,

B. e - rőnk ka - runk - ban szál - fá, nem, nem, nem,

40

S. bős vi - ha - rok

A. e - rőnk ka - runk - ban szál - fá, bős vi - ha - rok

T. nem

B. nem, nem, nem,

13. kotta

⁶ Kétféle 'K' változat és egy 'L'.

A későbbi megoldásokkal összehasonlítva egyértelmű, hogy miért vetette el Kocsár ezt az ötletet. Tipikus példája „a kevesebb több” igazságának. Az ellenszólam egyszerűen gyengíti, puhítja a folyamatot, ahelyett, hogy fokozná a feszültséget. Ráadásul egy pozitív üzenetű darabban furcsán veszi ki magát a tagadás ilyen mértékű hangsúlyozása. Végül is egyetlen magányos „nem” maradt a basszusban, mely az alt-szoprán ismétlődő „bősz viharok” indulásánál ad alátámasztó lendületet a folytatáshoz. Világosan látszik, hogy itt az ellenpontozott ritmika a folyamat gátja volt, viszont az „ütem egy”-en megszólaló hang meg pont hogy segítség, és egyben nyomatékosítja a szöveg értelmét is.

35

S. *mf*
nem,

A. *mf*
nem, nem gör-nyed-tünk hét-rét, e-rönk ge-rinc-ben szál-fa,

T. *mf*
nem, nem gör-nyed-tünk hét-rét, e-rönk ge-rinc-ben szál-fa,

B. *mf*
nem, nem gör-nyed-tünk hét-rét, e-rönk ge-rinc-ben szál-fa,

40

S. *f*
bősz vi-ha-rok tép-ték, bősz vi-ha-rok tör - - ték,...

A. *f*
bősz vi-ha-rok tép-ték, bősz vi-ha-rok tör - - ték,...

T. *mf* *f*
tör - -

B. *mf*
nem, nem,

14. kotta

2. Mennyire fáj a tenor?

Úgy tűnik, túlságosan. Az imént idézett részhez egy elcsendesedő gesztus vezet: „*Bár sebeink fájnak*”. Ennek is szép, változatos irodalma gyűlt össze a variációk között, most azonban csak egy érdekességre hívnám fel a figyelmet. A májusi, nyíregyházi koncerten még ebben a változatban hangzott el a kérdéses szakasz:

41 Poco con moto

S.
 A.
 T.
 B.

fáj - nak, na-gyon fáj - nak, fáj - - nak, fáj - nak... nem,

15. kotta

Az ezt követő mentésekben a tenor magányos ütemei már nincsenek benne. Kritikának vettem a dolgot. Biztos ormótlanul énekeltünk. Újrahallgattam a felvételt, de meg kellett elégednem a tenoristák teljesítményével. Nagyon kulturáltan, halkan, egészen a befelé forduló atmoszférának megfelelő hangvételt alkalmaztak. A szerzőt mégis zavarta ez a két ütem, és ennek okára két magyarázatot találok. Az egyik, hogy bár elfogynak a szólamok, kiüresedik a zene, de a tenor akármit csinál, ugyanabban a regiszterben magasabbnak tűnik, mint amilyen előtte az alt volt. Mégiscsak emelkedés következik be, amely nem a basszus belépése felé vezet, tehát gátolja a folyamatot. A másik, ezzel éppen ellentétes érzet, paradox módon mégis ugyanaz a baja. Az elvékonyodó tenor körül kialakuló vákuum látszólag jól vezet a magányos basszus-indulás irányába. De csak papíron mutat jól. A valóságban annyira leáll a zenei folyamat, hogy teljes újraindulást igényelne az új szakasztól, de Kocsár nem akart ekkora cezúrát. Meg akarta őrizni a koherenciát a sorok és a formaszakaszok között. A tenor merengéséből nincs ébredés. Innen csak új-rakezdés révén juthatunk tovább. Újrakezdeni viszont nem lehet, hisz a szöveg magában úgy értelmesebb, ha ez a sor a következővel alkot egységet: „*Bár sebeink fájnak, nem görnyedtünk hétrét.*” A tenorszólónak így sajnos mennie kellett.

3. A triolából is megárt a sok

A kódat megelőző mondat: „*fényük nem mocsarak halálos lidérce, amelynek visszfénye utunkat kísérte*” háromszótagos szavai szinte kiáltanak a triolás megfogalmazás után. A 2001-es ösváltozatban bizony így is szerepel:

fé - nyük nem mo - csa - rak ha - lá - los li - dér - ce, a - mely - nek vissz - fé - nye u - tun - kat ki - sér - te

16. kotta

Kocsár érezte, hogy valami nincs rendben. 2005-ben még négy ütemmel megtoldotta a triolás folyamatot:

fé - nyük nem mo - csa - rak ha - lá - los li - dér - ce,
 ha - lá - los li - dér - ce, a - mely - nek vissz - fé - nye
 u - tun - kat ki - sér - te, u - tun - kat, sor - sun - kat ki - sér - te

17. kotta

De az energia mégis inkább fogyott, mintsem gyarapodott volna. Beethoveni pillanat ez ismét. Beethoven vázlatai alapján tudjuk, hogy az V. szimfónia első tételének vége is ezen a folyamaton esett át. Ahogy ott is először növelni kezdte a szerző a kódot az energia érdekében, később rájött, inkább rövidítenie kell, hogy a megfelelő hatás megszülessen. Kocsár is felismerte, hogy itt is pontosan az a baj, hogy túl sok a triola. Ettől az egésznek egy felszínesen suhanó, keringőző hangulata lesz. Ez így valóban lidérce-sen könnyű, anyagtalán zenei szövet. Csakhogy a szöveg pont az ellenkezőjét állítja. A lényeg, hogy NEM halálos lidérceknek kellene itt megjelenni, hiszen épp az utolsó lépcsőket másszuk meg a megdicsőülés útján a nagyszerű A-dúr kóda felé. 2005-öt követően gyorsan véglegződött ennek a szakasznak a pontos formája is. És mennyivel jobb lett ez a megoldás:

fé - nyük nem mo - csa - rak ha - lá - los li - dér - ce, a - mely - nek
 fé - nyük nem mo - csa - rak ha - lá - los li - dér - ce, nem,
 vissz - fé - nye u - tun - kat, sor - sun - kat kí - sér - te
 a - mely - nek vissz - fé - nye sor - sun - kat kí - sér - te

18. kotta

A „mocsarakat” nem lehet másképp megfogni, 3/4-ben elviselhetetlen lenne, viszont vissza kell váltani a triolákról, amilyen hamar csak lehet, és erre a „lidércek” éles ritmusa a megfelelő hely. Teljesen természetes így a váltás és tökéletes az A-dúr felé vezető út.

A feladat

Mondhatnánk, hogy az utolsó mentési dátumot jelző (2019. július 24., szerda, 6:29) „Vagyunk és leszünk! végleges K vált.” című fájl a mű végső megoldását tartalmazza, hisz életének hátralévő egy hónapjában a szerző már nem foglalkozott tovább a darabbal. Mégsem lehetünk ebben biztosak. Felesége, Herboly Ildikó elmondásából tudjuk, hogy ekkor a *Miserere* változatai kötötték le az energiáit. Több mint tíz változat kapta meg a végleges jelzőt a fájlrendszerben, ez tehát nem lehet bizonyíték. Azt is tudjuk, micsoda erőfeszítést jelentett a parkinsonos kezeknek a számítógépet kezelni az utolsó időszakban, és hogy sok javítgatást amúgy is inkább a kinyomtatott papírokra jegyzetelt.⁷ Kocsár Miklós pedig nyilatkozott is arról, hogy nála teljesen megszokott, hogy csak miután megkomponálta például a tizedik, végső változatot, jött rá, hogy ezt már megírta egyszer második változatként. Ami különösen elgondolkodtató, hogy ez a bizonyos 'K' változat egy olyan motívummal indítja a darabot, amire előtte soha nem találtunk példát, és inkább tűnik kísérletnek, mint komoly szándéknak. Az unisono ellenére is mintha itt egyszeriben súlyát veszítené a zenei szövet, a többi verzió méltóságához képest.

S.
Va gyunk és le - szünk, el so - ha - se ve szünk,

A.
Va gyunk és le - szünk, el so - ha - se ve szünk,

T.
Va gyunk és le - szünk, el so - ha - se ve szünk,

B.
Va gyunk és le - szünk, el so - ha - se ve szünk,

19. kotta

A gyönyörű feladat tehát adott. Az utókornak kell megtalálni a mű végső formáját, a leghatásosabb, legműködékesebb variánst. Most ott állunk a kisplasztikai kiállítás közepén. Látjuk a jobbnál jobb megoldásokat, ki-ki megszeretheti a lelkéhez legközelebb állót, és felmutathatja. És a végső változat ott fog majd lepárlódni a koncerttermek gyakorlatában hosszú évek során, mert ne feledjük: sújtson világjárvány vagy bármi más, mi magyar zenészek azért mégiscsak vagyunk és leszünk!

⁷ Ezek feldolgozása még várat magára.

A kórus szerepe a Passio című oratóriumomban*

Passiómat 2011 és 2014 között komponáltam, az eddigi életem során tervezett öt lineáris szakrális kötődésű oratóriumom negyedik sarokköve (1. *Vesperás*: 2002–2005¹, 2. *Missa sine nomine*: 2006–2010, 3. *Requiem – Symphony No. 3*: 2007–2011², 4. *Passio*: 2011–2014, 5. *Kaddish*: 2020–). Jelen tanulmányomban nem kívánok részletes elemzést nyújtani a műről, hanem annak műfaji előzményeiről, kórustételeinek szerkezetéről és utóéletéről nyújtok áttekintést.

Műfaji előzmények és minták

A Passió a 4. század óta állandó zenei műfaj, Jézus Krisztus szenvedésének és halálának történetét mutatja be. A szereplők hangfaj szerint hagyományosan három részre oszthatók: Krisztus (alsó regiszter), evangélista (középső regiszter), Pilátus és a többi szereplő (felső regiszter). Az első többszólamú passió 1450 körül keletkezett, melyet remekművek sora követ a következő néhány száz évben. Eleinte csak a turbák többszólamúak, a többi szereplő szólama gregorián. Ezek közé tartozik többek között a Cipriano de Rore János-passió (1550), Lassus Márk- és Lukács-passió (1582), Victoria Máté-passió (1575), Byrd János-passió. Lassus Máté- és János-passiójában (1575) már az egyéni szerepek is többszólamúak. A barokk szenvedéstörténetek közül a három Schütz-passió (Máté, Márk, János: 1665-66) mellett Bach János- és Máté-passiója (1723 és 1729) a legkiemelkedőbb alkotások. Ezzel gyakorlatilag vége is a sornak, a 18. század első fele óta nem keletkezett jelentősebb/ismertebb zenemű a passió szövegére. A 20. század hozott jelentős előrelépést ebben a témában, Penderecki Lukács-passiója (1966) és Arvo Pärt János-passiója (1982) kiemelkedő remekművek. Utóbbi alkotás sok tekintetben mintául szolgált számomra. Az evangélista szövegét nem egy, hanem négy énekes adja elő – hasonló jelenségre lehetünk figyelmesek Gallus János-passiójában (1587), ahol egy négytől

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

¹ Zombola Péter: *Vesperae per annum. Egyházzenei Füzetek* III/31. Közreadja: Mezei János. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport; Magyar Egyházzenei Társaság, 2014.) 43–112. o. Hanglemezen: *Magyar Kortárs Vesperások*, 2015, BMC CD 211 (ISBN 5998309302114).

² Az ösbemutató hangfelvétele: <https://soundcloud.com/p-ter-zombola/requiem-symphony-no-3>.

nyolcig változó szólamszámú kórus énekli a fent nevezett szöveget. Mint a címből is kiderül, a szerző János evangélista szövegét dolgozta föl. A szövegválasztást indokolhatja, hogy a „legnépszerűbb” (Máté, János) passió-szövegek közül az utóbbi állhat közelebb Pärt zenéjéhez: Máté evangélista szövege jóval líraibb, nyugodtabb menetű, lassabban bontakozik ki a történet, szemben a János evangélium tömörségével, koncentráltságával, mely harmonikusan viszonyul Pärt zenéjének statikus szerkezetéhez, szikár hangzásvilágához. Rám is az utóbbi szövegverzió volt hatással ugyanezen okokból kifolyólag. Pärt Passiója ugyan tonális, ám nem funkciós-tonális zenéről van szó, ugyanis a funkciós zenére jellemző tonika–domináns–szubdomináns relációk nyomokban sem találhatók meg a szerző ilyen jellegű kompozícióiban. A hangrendszer általában hét hangból áll, mely vagy az eol, vagy a dallamos moll, vagy a ión hangsornak felel meg. Nincs előre kiszámítható nyitó vagy záró hang, bármilyen hangzat kikezervehető a hét hangból, ezáltal egy állandó hangzaskép jön létre, amivel utoljára talán Victoria műveiben találkozhatunk. Semmi fölösleges ornamentika, csak a lényeg. Ez a hétfokú nem funkciós-tonális állandóság (melyet bizonyos tételekben ugyan nyolc-, vagy akár tizenkétfokúságra is bővítek) határozza meg technikailag az én zenei gondolkodásmódomat is.

A mű szerkezete és a kórustételek elemzése

Passióm 12 tételből áll, melyből hat zenekari tétel (I., IV., VI., VIII., X., XII.), és a másik hat (II., III., V., VII., IX., XI.) kórustétel (I. Preludium „dedicated to György Ligeti” – II. „dedicated to François Truffaut” – III. – IV. Interludium No. 1 „dedicated to Andrei Tarkovsky” – V. – VI. Interludium No. 2 „dedicated to her” – VII. – VIII. Interludium No. 3 „dedicated to Henry Purcell” – IX. – X. Interludium No. 4 „dedicated to Igor Stravinsky” – XI. „dedicated to Roland Barthes” – XII. Postludium „dedicated to Eric Berne”).

Az I. tétel kizárólag zenekart foglalkoztat, így részletesebb elemzése nem képezi jelen tanulmány részét. Annyit mindenképp érdemes megemlíteni, hogy a Ligeti György emlékére íródott zenei anyag már az első taktusokban érzékelteti a mű nagyszabású időkezelését és időléptékét, melyet az egész oratóriumot átszövő nyolchangú akkord (desz-b-a-e-c-g-esz-h) repetíciójának tempója ad meg, ellenpontozva a hegedű-, és brácsaszólamok unisono tonális dallamkódjával.

II. tétel³

A II. tétel a 101. ütemtől indul, ajánlása François Truffaut francia rendezőnek szól. Az egész szakasz neobarokk zenei anyagra épül a vonóskaron: az első hegedű kétnyelvű, cados repetált sóhajszerű motívumát a többi vonós szólam kíséri ütemenként váltakozó ismételtetett akkordokkal.

³ Az ösbemutató videófelvétele: https://www.youtube.com/watch?v=JXsK_R6WjL4.

II.
"...dedicated to François Truffaut"

102 Moderato $\text{♩} = 108-124$

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

1. kotta

Az első szakasz egy nyolcfokú hangrendszerre épül (h-cisz-d-e-fisz-g-a-aisz) h-tonalistasban, ebből a hangsorból van kikeverve minden kísérőakkord, valamint a később belépő oboa ereszkedő dallama is.

A kórus belépése a negatív aranymetszés környékén, a 155. ütemnél kezdődik, drámai hatással ellenpontozva az eddigi lírai zenei anyagot, egész értékekben haladva olvassa végig a Passió kezdő mondatát: Passio Domini nostri Jesu Christi Secundum Joannem.

156

S
A
T
B

160

S
A
T
B

2. kotta

Az addigi h-tonalitás itt hirtelen fisz-tonalitássá változik. A nyolcfokúság megmarad (fisz-gisz-a-h-cisz-d-e-eisz), ám az ebből kikevert addigi oldottabb hangzatok jóval diszszonánsabbá válnak, ellenpontozva a dinamikai ereszkedést, majd visszatér a kezdő zenei anyag és a h-tonalitás, A-B-A szerkezetté kerekítve a tételt.

III., V., VII. és IX. tételek⁴

A III. tétel a 221. ütemnél indul s kezdi a történetmesélést, mely két közjátékkal megszakítva a IX. tétel végéig tart, az 1726. ütemig. Az evangélista szövegét nem szólísta, hanem az egész kórus éneklí: a szoprán és alt egy egyvonalas *e'* hangon, a tenor és basszus szólamok pedig egy kis *e* hangon recitálva:

⁴ Az ösbemutató videófelvétele: <https://www.youtube.com/watch?v=PYTgwF4xCik>.

225

S
su-is trans tor-ren-tern Ced-ron, u-bi e-rat hor-tus in quem in-tro - i-vit ip-se, et dis-ci-pu-li e-jus.

A
su-is trans tor-ren-tern Ced-ron, u-bi e-rat hor-tus in quem in-tro - i-vit ip-se, et dis-ci-pu-li e-jus.

T
su-is trans tor-ren-tern Ced-ron, u-bi e-rat hor-tus in quem in-tro - i-vit ip-se, et dis-ci-pu-li e-jus.

B
su-is trans tor-ren-tern Ced-ron, u-bi e-rat hor-tus in quem in-tro - i-vit ip-se, et dis-ci-pu-li e-jus.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3. kotta

Az unisono recitálást a cselló ellenpontozza, nagybőgő pizzicatóval oktávban kettőzve, melyet hol a basszusklarinét, hol a kürt színez, a tagolást pedig szakaszonként a tomtom segíti. Az alábbi ütemmutatók permutálódnak az evangélista szövegének recitálása-kor: 1/4, 3/8, 2/4, 5/8, 6/8 (helyenként 3/4). A tonalitás alapja az *E* hang, hétfokú hangrendszerre épülnek mind a vokális, mind a hangszeres szolamok (e-fisz-g-a-h-c-disz). A szöveg végig nyolcad érdekekben mozog, egyedüli kivétel Jézus nevének említése, mely minden esetben pontozott nyolcad, megtörve az esetlegesen kialakuló monotonitást.

Jézus első megjelenése a 269. ütemben történik, minden esetben 5-8 közötti szolam-számú akkordokkal. Ugyan az eddigi hangrendszert használom itt is, de teljesen más súlyponttal: e és c bitonalitás ötvözése/váltakozása kölcsönöz súlyt Jézus alakjának. A szolamszám és tonalitás mellett a ritmus is a kiemelést segíti: a szereplők közül a leg-hosszabb, fél és egész értékekben mozog Jézus zenei anyaga (megszólalása és nevének elhangzása a „turba”-kórusban), 2/4-es ütemekben.

269 *Meno mosso* $\text{♩} = 158-174$ *Allegro* $\text{♩} = 176-192$

S
Quem quae - ri - - - tis? Res-pon-de-runt e - i:.

A
Quem quae - ri - - - tis? Res-pon-de-runt e - i:.

T
Quem quae - ri - - - tis? Res-pon-de-runt e - i:.

B
Quem quae - ri - - - tis? Res-pon-de-runt e - i:.

4. kotta

A kórus megszólalásai a továbbiakban mindig unisono *H* hangon történnek, negyed értékekben, 3/4, 4/4 és 5/4 ütemekben:

461 *f marcato*

S
A
T
B

Num - quid et tu ex dis - ci - pu - lis es ho - mi - nis is - ti - us? Di - cit il - le:

5. kotta

Péter igen kevés, de annál jelentősegteljesebb szövege c-tonalításban szólal meg mindig, basszus *C* és tenor *Esz* hangokon.

Pilátus az V. tételben jelenik meg, a 730. ütemtől kezdve. Új tonalitást hoz az eddigiekhez képest: összhangzatos a-moll hétfokú hangrendszer (a-h-c-d-e-f-gisz), melyben a nőikar oktávval feljebb kettőzi a férfikar szólamait, ezáltal nyolcszólamúra dúsítva a hangzást. A szoprán-alt és tenor-basszus szólampárok egymás tükörmozgásai *C* hangra tükrözve. Az A-E kvint egy-egy hangja mindig hallható valamely szólamban, ezáltal stabilitást kölcsönözve. Ritmikailag itt is hosszú és rövid kódolást tapasztalhatunk, pontozott negyed és pontozott fél értékek variálódnak 9/8, 12/8 és 15/8 ütemekben.

730

S
A
T
B

Quam ac - cu - sa - ti - o - nem af - fer - tis ad - ver - sus ho - mi - nem hunc?

6. kotta

Ettől a tételtől kezdve másik újdonság is megjelenik: Jézus megszólalásait egy katolikus népének ellenpontozza, mely a kürtökön és oboán szólal meg. Az eredeti népének dallama:⁵

É - des Jé - zus, ne - ked é - lek, é - des Jé - zus, ne - ked ha - lom.

É - le - tem - ben, ha - lá - lom - ban, é - des Jé - zus, ti - ed va - gyok.

7. kotta

⁵ *Hozsanna! Teljes kottás népénekeskönyv.* Szerkesztette Bárdos Lajos és Werner Alajos. (Budapest: Szent István Társulat, ²⁹/2019.) 113. szám.

Ez a népének egy személyes vonatkozás miatt került be a Passiómba: édesapám temetésén hallottam először, azóta szinte minden nap megjelenik a fejemben, amolyan pozitív előjelű PTSD.⁶ Először a Requiembe komponáltam bele, majd itt is helyet kapott – terveim szerint a három nagyoratóriumom utolsó darabjába, a Kaddisba is belekomponálom majd. Jelen esetben egy négyszólamú harmonizálást készítettem belőle, igazodva az adott hangrendszerhez, pontozott fél értékekben mozogva:

785

8. kotta

Az eddig felsorolt zenei anyagok alkotják az egész oratórium gerincét és kognitív mondanivalóját: a saroktételek és interlúdiumok pedig az érzelmi tengelyt bővítik.

XI. tétel⁷

A XI. tétel szövege egyetlen mondat, mely a passiótörténetet középkori liturgikus szövegből vett könyörgéssel zárja le: Qui passus es pro nobis, miserere nobis. *H* orgonapont fölött h-tonalitással nyolcfokú hangsorból (h-cisz-d-e-fisz-g-a-aisz) keverem ki az összes akkordot, 4-8 szólamszám között, fél, pontozott fél, egész és brevis értékekben. Pianissimo indul, majd fokozatosan erősödik *poco a poco* a záró fortissimo akkordsorrig.

Grave $\text{♩} = 38-46$

9. kotta

⁶ Posttraumatic stress disorder (poszttraumás stressz zavar).

⁷ Az ősbemutató videófelvétele: https://www.youtube.com/watch?v=_DovadtwgI4.

Az egyre magasabb energiaszintre helyezett orgonapont mellett szinte egy *a cappella* tétel, minden érzelmi és értelmi tartalom a kórus anyagában jelenik meg, megkoronázva az eddigi tíz tételt. A XII. tétel pedig ennek a lekerekítése, egy cisz-tonalitású ereszkedő proporciós kánon zárja le a keretes szerkezetet, és közben visszaidézi az első tétel hangrendszerét; emlékképszerűen beúszik a népének négyyszólamú feldolgozása is.

A mű premierje és eddigi utóélete

A Passiót a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara és Énekkara mutatta be Kovács János vezényletével (karigazgató: Pad Zoltán) a Művészetek Palotája Bartók Béla Hangversenyteremben 2015. május 6-án.

Hátori Máté⁸ a következőket írta a premierről: „Merthogy a mű Zombola Péterről szól, nem Jézus Krisztusról, de ez a kijelentés így 2015-ben talán nem sokkol senkit, aki művészettel foglalkozik. Ez így van jól, a régi történetek akkor nyernek értelmet, ha mi magunk válunk főszereplőkké – talán nem véletlen, hogy a passiójáték keretében századokon át évről évre más szereplők vették fel a keresztet, és cipelték a falu kálváriadombjára, hogy ennek az azonosulásnak az egészen extrém, mondjuk Fülöp-szigeteki példáit ne is említsük. [...] A valódi történet azonban – ahogy a nagy elődök műveiben is – itt sem a történet rejti. Szép, hogy a zene ott kezd el beszélni, ahol a szavak elhallgatnak: a kórustételek közé beékelte közjátékokban, és a művet keretező elő- és utózenében. Ezek a tételek adják a mű érverését, az ő feszültségük tartja egyben ezt a jelentős épületet, amelyben a kórus által elhadart bibliai sorok csupán kommentárként bolyonganak a ropant kupolák alatt. Olyan ez, mint a Kékszakállú vára: sötét, fájdalommal és vérrel teli, de mégsem hideg. Ezt a várat mélységes szeretet fűti, és ez a szeretet még az egyébként könyörtelen és tárgyilagos kórust is átforgatja az utolsó előtti tétel könyörgésében, még akkor is, ha a kezdetben elsuttogott kérés később ordítva zokogó követeléssé nő: a szeretet ebben a műben átforgatja a világot, átforgatja az emberiséget.”

A prae.hu művészeti portálon Philipp György⁹ eképp emlékezik meg a premierről: „A szerző számomra, és bizonyára több egyházzenevel foglalkozó művész számára megnyugvást hozó széleslátással és objektivitással nyúl a témához, ám azokon a pontokon, melyek számára és számunkra, huszonegyedik századiaknak is fontosak, mély érzésű, szenvedélyes, kegyetlenül megmondó. Míg nem hallottam, azt gondoltam, én magam közelebb nemigen kerülhetek ehhez a világhoz, mint Arvo Pärt *Passióján* keresztül, ami a történet lényegét adja nekem, tényleg szent zene. A jó egyházi szerző tiszteli a szertartásos zenék póreségét, lényegre törő színházmentességét, mert ezáltal válnak elgondolkodtatóvá és alkalmassá egy misztérium közlésére. [...] Van zenekar és kórus, nincsenek énekes szólisták, ezáltal minden szereplési, közlési vágy, meg egóharc megszűnik, szemtől szembe kapom a konkrét mondatokat magamról. Arról, hogy ha

⁸ www.odz.hu/blog/passio.

⁹ Philipp György: Van álom, és van tisztánlátás. Nagypénteki passió Zombola zenéjével, 2018.03.30., <https://www.prae.hu/article/10366-van-alom-es-van-tisztanlatas/>.

lement a húsvét, mit ne rontsunk¹⁰ el megint. Ebben a zenei közegben a mondandót nem százados, poros bölceletként hallom, hanem kihallom belőle azt a példát, amit minden passióból ki kéne, hogy ez az egész értünk történt és velünk van, akire szükségünk van. Qui passus es pro nobis miserere nobis.”

A Papiruszportál kritikusának, Lehotka Ildikónak¹¹ szavai: „Zombola Péter Passiója talán a 2013-as Requiem – III. szimfónia folytatása, utóbbi a bemutatás évének az Év Zeneműve díjjal elismert alkotása. Ahogy a Requiem, úgy a Passió is hosszabb lélegzetű egyházi darab, Zombola mindkét művében a zenekar mellett csak kórust használ, mindkét mű latin nyelven szólalt meg. A tételeket, nagyobb egységeket interlúdiumok lazítják, »időt és teret engedve az elmélkedésnek«, ezek a közjátékok mindkét esetben egy-egy kivételes személyiségnek dedikáltattak; filmrendezőnek, zeneszerzőnek. Míg a filmrendezőnek szentelt szakaszok a hangulatot, a filmbeli zenei aláfestés hangulatát idézték, úgy a zeneszerzőké egy-egy markáns stílusjegyet hangoztatott, a Passióban Purcellé például dobütésekkel induló gyászzene volt, Sztravinszkijé vonós kamarazene (neoklasszikus korszakára utalva). Tarkovszkijt mint a nagy terek, vágatlan jelenetek mesterét jellemezte Zombola zenéje, óriási tágassággal, időtlenséggel. Ezért is gondolja a hallgató, hogy Zombola Requiemje és Passiója valahol egymásra épül, egymásból gyökerezik. A két mű hangzásvilágában azonban vannak különbségek, a legjellegzetesebb a Passió énekari részeinek megoldása; a cselekmény tolmácsolását, [a] narrációt egyetlen hangon, ritmikusan, monoton, azonos értékekből álló hangértékkel képzelte el Zombola.”

A *Zenekar* újság kritika rovatában Csengery Kristóf¹² írt a műről: „Zombola Passiója nem a barokk passiók műfaji hagyományát folytatja, hanem a szerzőnek a műsorlapon megjelent vallomása szerint »közelebb áll a passiózene olyan archaikusabb formáihoz, mint amilyen a 15. századi passiómotetta volt«. Mit jelent ez a gyakorlatban? A műben nincs testo, vagyis evangélista, aki recitativókban elbeszéli a történetet, nincsenek benne az eseményekre a hívő lélek érzéseit megfogalmazva reflektáló áriák, nem tagolják a narrációt sem kórusturbák, sem morális tanulságot formulázó korálok. Sőt egyáltalán nincsenek is a darabban szólisták. Kizárólag a vegyes kar és a szimfonikus zenekar adja elő a partitúrát. János evangéliumának latin szövege adja a mű textusát, melyet a kórus énekel, az elbeszélő szakaszokat *e* hangok oktáv-unisonójának szándékoltnan monoton, tárgyilagos és ridegen szigorú ismétlésével recitálva. Tudatos távolságtartásról, sőt részvétlenségről van szó, amely rendkívül szuggesztív drámai erőteret hoz létre – és paradox módon éppen a hűvös objektivitással vonja ellenállhatatlanul a részvét körébe a hallgatót. Ebbe az egyhangú elbeszélő recitálásba ékelődnek bele, szintén a kórus hangján egyrészt az egyéni szereplők – Jézus, Pilátus, Péter – és a nép megszólalásai, ezek azonban már nem kopár oktáv-unisonók, hanem változatosan harmonizált szakaszok formájában. (...) A Passió egy magasrendűen megszerkesztett, szuggesztív,

¹⁰ Az idézett szövegben itt szereplő kifejezést behelyettesítettük. (A szerk.)

¹¹ <https://radiomusic.hu/2018/05/15/zombola-es-beethoven-passio-es-ix-szimfonia/>.

¹² *Zenekar*, 2015/4. 28–29. o.

http://zene-kar.hu/wp-content/uploads/2017/11/ZENEKAR_2015_4_web.pdf.

összefüggésekben gazdag posztmodern mű benyomását kelti, olyan kompozícióét, amely magába olvasztja és igényes eredetiséggel dolgozza fel a múlt különféle hatásait. A darab hallgatásakor a kritikust az a ritkán tapasztalható jó érzés keríti hatalmába, hogy olyan új művet hall, amelynek biztos a kvalitásaiban, sőt azt is biztonsággal meri állítani, hogy jelentős új darab született: olyan szakrális kompozíció, amelyhez fogható súlyú és minőségű darab Jeney Zoltán Halotti szertartása óta nem került ki a magyar zeneszerzés műhelyéből.”

Végezetül két kép a premierről: az első képen Hamada Katalin ügyvezető igazgató, Zombola Péter zeneszerző, Kovács János karmester és Pad Zoltán karigazgató. A második képen a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara és Énekkara a MŰPA Bartók Béla Hangversenytermében.



1. kép



2. kép

IV.

ZENEPEDAGÓGIA

Az elméleti tárgyak oktatása a Debreceni Zenedében*

*„Zenedénk volna az első tanintézet hazánkban, hol a
Zeneköltészet alapszabályai magyar nyelven adatnának elő”¹*

A Debreceni Zenede első száz éve

A polgári zeneoktatás intézményes keretei Magyarországon a 18. században épültek ki, amikor Nase György János vezetésével megnyílt Budán hazánk első zeneiskolája. A 18. század végére megindult az állami zeneoktatás is, elsősorban a nívósabb zenei kultúrával rendelkező településeken. Debrecen város Zenedéjének létrehozása azonban 1862-ig váratott magára.

Debrecen zenei élete és zeneoktatása korai időszakának tárgyalásánál megkerülhetetlen Maróthi György (1715–1744) neve, valamint a Református Kollégium és a Kollégiumi Kántus megemlézése. Maróthi hét éves külföldi tanulmányútjáról hazatérve a matematika, a történelem és a nyelvek professzora lett a Kollégiumban, de a zeneelmélet és a zeneoktatás kérdésével is behatóan foglalkozott. 1739-ben, 24 évesen életre hívta a mindmáig működő énekkart, a Kántust, melynek feladata elsősorban a liturgikus szolgálat volt. A kollégiumban már Maróthi előtt is oktattak éneket, ezt bizonyítja az 1598-ban megjelent énekes tankönyv is. A 18. század derekán komolyabb énekes oktatás folyt a Piarista Algimnáziumban is, továbbá maradtak feljegyzések a református leányiskolai zenei stúdiumokról is.

A 18-19. század fordulóján pezsgő zenei élet folyt Debrecenben. A polgári réteg körében gyakori volt a házimuzsikálás. 1807-től zongorakészítő mester élt a városban, aki az új hangszerek készítése mellett hangolást és javítást is végzett. 1790-től a *Magyar Játzó Társaság* szintársulat állandó előadásokat tartott a városban; a századforduló után a zenés színjátszás is megjelent (1802). Az 1820-as évektől bemutatásra kerültek Bellini, Rossini, Auber és Ruzitska József operái, melyek többségében szerepet vállalt a kor ünnepeit énekes-színésze, Déryné Széppataki Róza is. Fellendült a hangversenyélet, hazai és külföldi művészek adtak koncerteket a városban. Az opera- és hangversenyélet szakszerű szervezése érdekében 1841-ben létrehozták a Hangász-egyesületet. A város tehetősebb, értelmiségi polgárainak kezdeményezésére és támogatásával létrejött egyesület célja: „Városunk, sőt környékünk mind két nemén lévő mu’sika kedvellőit adandó

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

¹ A Debreceni Zenede első igazgatója, Komlóssy Lajos által írott Alapszabályból.

hangversenyei által részint az abban gyönyörködőknek kielégítőbb éldelet' eszközés, részint több jótékony czéloknak annál sikeresebb előmozdítása végett.”²

A Hangász-egyesületet néhány évnyi sikeres működés után politikai okok következtében megszüntették. A helyi takarékpénztárban lekötött megtakarítását a város zeneművészet-fejlesztési kezdeményezéseire hagyta. Így történhetett, hogy az egyesület még életben lévő tagjainak engedélyével, a 140 forint és 65 krajcár megtakarítást felhasználhatták a Debreceni Zenede megalakulásához. A szabadságharc utáni időszak egyik legjelentősebb zenei eseménye a *Cantus* (Kollégiumi Kántus) és egy kamarazenekar újraszervezése volt. Vezetői, Szotyori Nagy Károly (1821–1897) és Ujfalussy József (1838–1917) olyan kollégiumi muzsikustanárok, kiknek munkássága hozzájárult a Zenede megalapításához. Szotyori 1853-tól magánzeneiskolát is működtetett a városban. Az alapítást azonban Farkas Ferenc (1809–1864) vaskereskedő kezdeményezte, közbenjárásával Debrecen tehetősebb családjai, kereskedői is hozzájárultak a létesítéshez, a működési költségekhez.



A Debreceni Zenede alapítóoklevele

(Lelőhely: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium könyvtára)

A Zenede megalakulását az 1861. december 29-én tartott közgyűlésen mondták ki. Az iskola 1862. november 2-án gróf Dégenfeld Imre házának emeletén, hat helyiségben kezdte el működését. A zenedei elnök Farkas Ferenc, az új intézmény első igazgatója pedig egy amatőr muzsikus, Kömlössy Lajos (1811–1883) honvédőrnagy lett. Az iskola alapításának évében 270 tanuló kezdte meg tanulmányait három tanszakon; hegedűt Cohn Adolf, zongorát Emmerth Antal, éneket Gáspár Ignác tanított. Az első évben a növendékek nemi megoszlása 35-65% volt a fiúk javára. Az általános zenei ismeretek képzésének tantervét Szotyori Nagy Károly dolgozta ki az alapítás utáni második évben. „Szotyori Nagy

² Drumár János: *A Debreceni Zenede története 1862–1912*. (Debrecen: Debreceni Zenede, 1913.) 17. o. (Betűhíven.)

1864-ben megfogalmazta azt, ami Kodály zenei nevelési koncepciójának egyik alapelve lett a 20. század közepén: az énekes alapú zenei nevelést, a hangszertanulást megelőzően a kottaolvasási készség megalapozásának fontosságát.”³

Az intézmény alapszabálya a következő elemekre épült:

- Nemi- és felekezeti különbségtétel nélküli oktatás.
- A Református Kollégium és az egyház támogatásának elnyerése.
- A magyar nemzeti kultúra közvetítése a zenén keresztül.
- Magyar nyelvű oktatás.

Komlóssy Lajos igazgató 1883-ban bekövetkezett halála után az egykori növendék, a tehetséges hegedűművész Simonffy Emil (1847–1919) foglalhatta el az igazgatói székét. Az iskola ingadozó tanulói létszáma 1890-ben érte el a mélypontot: ekkor mindössze 115 növendék tanult az intézményben. Simonffy munkájának köszönhető, hogy ez a szám 1911-re már 330-ra emelkedett. Az időszak tanszaktöbbsége után cselló, nagybőgő, fa- és rézfúvós hangszerek mellett az iskolai kórus és zenekar is megalakult. A Zenede Simonffy vezetése alatt az ország egyik legjobb hírű intézménye lett. Kezdeményezésére valósult meg 1895-re a Vár utcai zenepalota építésének első szakasza, majd annak kibővítése 1913-ban, mely az ország első, kifejezetten zeneoktatási célból állított épülete lett. A 2019. évi felújítás után ma is az utódintézmény otthona. Simonffy az iskola tantervét 1898-ban a Zeneakadémiához igazította, így könnyebb volt a növendékek felkészítése az



Az egykori Debreceni Zenede, ma Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium felújított épülete 2019-ben (Forrás: Hajdú-Bihar megyei hírportál)

³ S. Szabó Márta: *A zenei elméleti tárgyak iskolarendszerű tanításának múltja Magyarországon*. In: Váradi Judit (szerk.): *Zenepedagógiai kutatások. A zeneoktatás megújuló módszertana*. (Debrecen: Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar, 2019.) 155. o.

akadémiai felvételire. Munkásságával jelentősen előmozdította a térség zenei életének, zeneoktatásának fejlődését. A debreceni zeneiskola 1955 és 2007 között viselte Simonffy Emil nevét.

Az I. világháború okozta nehézségek után, 1923-ban P. Nagy Zoltán (1873–1932) került az iskola élére. Ez évben 940 tanulója volt az intézménynek. Az új igazgató nagy gondot fordított az iskola struktúrájának átalakítására, a tantestület szakmai és számbeli fejlesztésére, a képzési kínálat bővítésére, az iskola városon, illetve országon belüli szerepének megszilárdítására, valamint elszántan harcolt a zenetanári oklevél kiadásának lehetőségért. Kezdeményezésére 1926-ban létrejött a zeneszerzés szak, vezetése alatt karnagy- és kántorképző indult, a felső évfolyamok tanulói számára pedig lehetőség nyílt neveléstani és metodikai órákat felvenni, továbbá tanítási gyakorlatot is folytatni.

P. Nagy halála után, 1933 és 1942 között dr. Baranyi János zongoratanár, jogász került vezetői beosztásba. Működése alatt szilárdult meg a kapcsolat a hangszeres és az elméleti képzés között, kollégáival kiemelt fontosságúnak tartották a tanulók hallásának és ritmusérzékének fejlesztését.

A harmincas évek derekán rendszeresen megfogalmazódott a növendékek hallás- és ritmusérzéke eredményesebb fejlesztésének igénye. A lapról olvasás és a diktálás utáni lejegyzés fontosságát versenyek megrendezésével kívánták hangsúlyozni.⁴

A következő időszakban, 1943–1950 között a Kodály-tanítvány, karnagy Galánffy Lajos (1905–1973) lett a Zenede igazgatója. A tanulói létszám drasztikus csökkenése mellett szembe kellett néznie a szaktanárihiány problémájával is. Kötelezővé tette a zenei előkészítő évfolyamot, tudatosan alkalmazták kollégáival a Kodály-koncepció elveit. Az 1940-es évek végére újraindultak a szünetelő tanszakok, továbbá engedélyezték a képesítés nélküli zenetanárok szakképzését. A Debreceni Zenede 1951-ben vált konzervatóriummá, de a kezdők oktatásával továbbra is foglalkozott. Az 1952-es zeneoktatási reform értelmében egy év után megszűnt a konzervatóriumi struktúra, különvált az alapfokú zeneiskolai, és a középfokú zeneművészeti szakiskolai képzés. Ez utóbbi viszont magába foglalta az immár hivatalosan működő zenetanárképzést is.

Az állami zeneoktatás első évében, 1950-ben a Debreceni Állami Zeneiskola igazgatója, Galánffy Lajos a miskolci zenekonzervatórium élére került, megüresedett székét pedig a hegedűművész-tanár Mikulai Gusztáv foglalta el. Mikulai négyéves igazgatósága idején viszont az intézmény működésének mélypontjára süllyedt, továbbá két strukturális átalakításon is átesett. Az oktatás színvonala romlott, az eddig országosan is kiváló híré iskola neve értékét veszítette. Beszüntette az iskolai évkönyvek kiadásának 87 éves hagyományát, így az iskola rendezvényeiről, a diákokról, tanárokról jó ideig nem állnak rendelkezésünkre konkrét adatok. Dilettáns, alulképzett tanárokat szerződtetett, ezenkívül bevezette a már elavultnak számító tanársegédi státuszt: a kisebbek tanítását az

⁴ S. Szabó i. m. 158. o.

idősebb diákokra bízta. Mikulai vezetése nemcsak a kollégák és diákok, hanem a városi tanács ellenszenvét is kiváltotta. Leváltására 1954 nyarán került sor.

Mikulai távozása után a megszüntetett Békés-Tarhosi Énekiskola igazgatója, Gulyás György (1916–1993) került az iskola élére. Gulyás valójában visszatért Debrecenbe, hiszen középiskolai tanulmányait a Református Kollégiumban folytatta, majd a Zeneakadémia elvégzése után az 1940-es években a Dóczy Leánygimnáziumban és Tanítóképzőben oktatott. Igazgatói kinevezése jó döntésnek bizonyult. Az iskola hírnevét néhány év alatt visszaállította, a tanári karba neves, jól képzett muzikusokat hívott meg, továbbá sikeresen alkalmazta a Békés-Tarhосon már bevált módszereit. Gulyás az énekes megalapozást tekintette célnak, melyben fontos szerepet játszott a zenei elméleti tárgyak kiemelt oktatása is. Szakiskolás növendékeiből 1955-ben megalapította a Leánykart. Gyakran érte bírálat, miszerint túl nagy hangsúlyt fektet az iskolai kóruséneklésre, de az együttes gyors fejlődése és első külföldi sikerei – közöttük a llangolleni Nemzetközi Kórusverseny első díja – meggyőzték a kritizálókat. A lányokhoz hamarosan csatlakoztak a fiú növendékek is, ez a vegyeskar lett a ma is működő professzionális Kodály Kórus alapja. Gulyás kezdeményezésének eredményeként vette fel az intézmény 1957. június 23-án Kodály Zoltán nevét, iskolaként az országban elsőként. Kodály a névadó ünnepségen elhangzott beszédében többek között ezt mondta: „[...] azért egyeztem bele utóvégre, hogy a nevemről nevezzék el ezt az iskolát, mert látszott valami biztosítéka annak, hogy az egészséges zenekultúrára való nevelés itt jó otthonra talál, hivatott kezekre van bízva.”⁵ Az emlékkönyvbe írt gondolatai pedig a következők voltak:

A debreceni szakiskola jövője: példát adni a szolfézs és hangszeritanítás összehangolására, ének-alapon történő hangszeritanítással új énekre bírni a hangszereket; a környékre kisugárzó működéssel hangzó életre bírni a néma berkeket.⁶

Tantárgyak, tananyag

A zenei elméleti képzés egyidős a hangszeres oktatással, megjegyzendő azonban, hogy a századokkal ezelőtti módszerek, tananyag nem hasonlítható össze a mai, modern szolfézs- és zeneelmélet-képzéssel. Korábban nem volt külön elmélettanári képzés; e tárgyak oktatását általában a zeneszerzők látták el. Ludwig van Beethoven 1794-ben a zeneszerző Johann Georg Albrechtsbergertől tanult összhangzattant, de például Wolfgang Amadeus Mozart is tanított zeneelméletet. Thomas Attwood angol zeneszerző éveken keresztül vett

⁵ Kodály Zoltán: A Debreceni Zeneművészeti Szakiskola névadó ünnepségén. Beszéd. In Uő: *Visszatekintés* III. *Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.) 85. o.

⁶ Straky Tibor: *Kodály Zoltán és Debrecen*. (Debrecen: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola és Kollégium, 2003.) 18. o.

összhangzattan órákat töle; jegyzete *Attwood Studien* (*Attwood tanulmányok*) címmel került kiadásra.⁷

A Debreceni Zenedében már az alapítás évében (1862) lehetősége volt a haladó osztálynak Emmerth Antal összhangzattan óráin részt venni. E tudományágat intézményes formában vélhetően elsőként Debrecenben oktatták magyar nyelven. Tankönyvként az osztrák Simon Sechter (1788–1867) összhangzattankönyve szolgált, melyet Komlóssy Lajos, a Zenede első igazgatója fordított magyarra. Sechter könyve mellett használták még az Európa-szerte általánosan elismert zeneelmélet-tankönyvet, a drezdai konzervatóriumi tanár Wilhelm Albert Rischbieter (1834–1910) német zeneteoretikus *Der Harmonieschüler* ('Összhangzat-tanuló' – *Harmóniatan*) című munkáját.

A zenei elméleti képzés fejlődésének legdinamikusabb időszaka Simonffy igazgatójának idejére tehető. Az összhangzattan 1896-ban kötelező tárgy lett, továbbá megjelent a zeneelmélet (1898), ezen belül a zenediktálás (ma a szolfézs része, 1902) és az alaktan (formatan, 1902), illetve a zenetörténet és a zeneirodalom (1900) is. Az új képzések hatására az intézmény tanárai által írt tankönyvek születtek, melyek erősítették az oktatást. A debreceni elméleti oktatás minőségének javításához Brück Gyula (1859–1918) több könyvvel is hozzájárult. *Zeneelméleti kézikönyv* című munkája (1899) a zenetanulás korai időszakának elméleti segédlete, hiszen Debrecenben igen hamar felismerték, hogy az alapvető zenei elméleti ismeretek elsajátítását korábban kell kezdeni, mint a hangszer-tanulást. Brück másik munkája a haladó évfolyamoknak szült. *A Zenei alaktan (zeneköltészetten)*, 1907) az egyik első magyar nyelvű formatani jegyzet volt. Tartalmát tekintve, ahogy a szerző írja: „a classicus mesterek műveiből és a magyar zeneirodalom jelesebb termékeiből”⁸ veszi anyagát. A zenetörténet tárgyat 1900-tól Drumár János (1866–1922) tanította. A tantárgy oktatásához kapcsolódó kétrészes tankönyve *Zenetörténet I-II.* címmel jelent meg 1904-ben és 1907-ben.

Az elméleti tárgyak tanítását 1897-ben Brück Gyula vette át Emmerth Antaltól. Az 1911/12-es tanévben készült tanterv is nagy valószínűséggel az ő munkája. A mai középfoknak megfelelő ún. haladó középosztályok tananyagát négy évfolyamra osztotta fel, tankönyvként pedig Rischbieter *Harmóniatanát* jelölte meg. Rögzítette a tantervben a formatani ismeretek elsajátításának fontosságát, és annak párhuzamos oktatását a harmóniatannal.

Az I. osztály tananyaga a hármashangzatok és fordításaik dúrban és mollban történő fűzése volt, az új alaktani ismereteket pedig a zenei kisformák jelentették. A II. évfolyamban a szeptimakkordok és fordításaik, valamint az álzárlatok mellett a dalformák, a variációs sorozatok, a magyar nemzeti táncok, a scherzo és a barokk szvit-tételek formájának elsajátítása volt a cél. A III. osztály harmóniatan anyaga az alterált akkordokkal és az egyszerűbb modulációkkal foglalkozott, alaktanból pedig a rondó-, a szonatina- és szonátaformák megismerése volt a cél. Az elsajátítandó példákat, harmonizációs

⁷ Thomas Attwoods *Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart KV 506a „Attwood-Studien”*. Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NMA) X/30/1. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005.)

⁸ Brück Gyula: *Zenei alaktan (zeneköltészetten)*. (Debrecen: Debreceni Zenede, 1907.) 1. o.

gyakorlatokat a tanulóknak szűk- és tágfekvésben is meg kellett oldaniuk. Az utolsó évfolyam összhangzattani anyaga a figurációs jelenségek és a modulációk témakörére épült, alaktanból pedig a szonátarondót, továbbá az eddig megismert formák és műfajok összefüggéseit vizsgálták.

Fontos megemlíteni, hogy ezen időszakban, egészen a 20. század közepéig a zeneelmélet-tudományhoz tartozó három területet, vagyis a harmóniatant (összhangzattant), az alaktant (formatant) és az ellenponttant külön tárgyként oktatták. Ma a formatan, az ellenponttan és az összhangzattan a zeneelmélet tantárgyi koncentrációja, a zenediktálás pedig a szolfézsrák egyik alkotóeleme. Kiemelendő továbbá, hogy napjainkban az ellenponttan a kompozíciós gyakorlat révén elsősorban a zeneszerzést tanulók tantervében van jelen. Az ellenponttal a hangszeres és zeneelmélet főszakos tanulók inkább csak elemzési, értelmezési szinten találkozhatnak, tanulmányuk során nem alkotói tevékenységként van jelen.

Harmóniatan, alaktan és zenetörténet tankönyvek

A következőkben röviden ismertetem a Debreceni Zenedében a századforduló idején használt zenei elméleti tankönyveket: Simon Sechter *Die Grundsätze der musikalischen Komposition (A zeneszerzés alapelvei)* című munkájának Komlóssy-féle fordítását, valamint Wilhelm Albert Rischbieter *Der Harmonieschüler*, Brück Gyula *Zenei alaktan (zeneköltészetten)* és Drumár János *Zenetörténet I-II.* című könyvét.

SIMON SECHTER: *A zeneköltészet alapelvei*

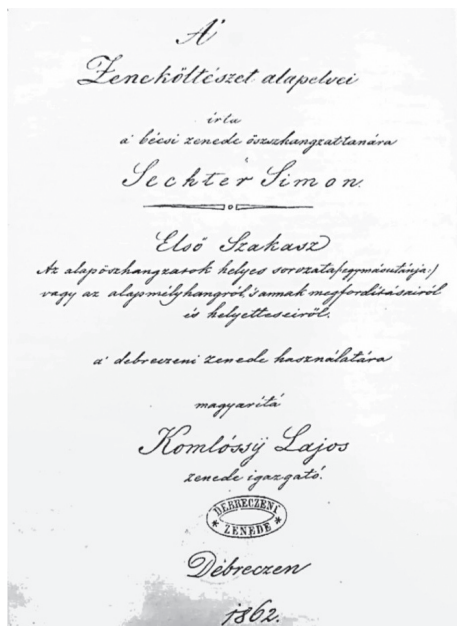
Az első magyar nyelvű összhangzattankönyv 1862-ben készült, kéziratos formában, kizárólag a Debreceni Zenede használatára. Az osztrák orgonista, zeneelmélet-tudós Simon Sechter 1854-ben megjelent tankönyvét a Debreceni Zenede első igazgatója, Komlóssy Lajos honvédőrnagy fordította magyarra. Komlóssy a német nyelvet jól ismerő, de műkedvelő muзикusként vállalkozott a feladatra. Talán ennek következménye, hogy számos félrefordítás, szakmai következtelenség található a mai szemmel már egyébként is nehezen olvasható, régies magyar szövegben.

A könyv során használt zenei szakszavak legtöbbje ma már nincs használatban, napjainkban ezen jelenségekre modernebb, esetleg német, latin vagy olasz nyelvből kölcsönzött szavakat alkalmaznak. Mindezek ellenére e fordításnak is köszönhető, hogy a már említett elvek mentén tudták megkezdeni a képzést 1862-ben. Komlóssy így ír róla: „ílymódon Zenedénk volna az első tanintézet hazánkban, hol a Zeneköltemény alapszabályai magyar nyelven adatrának elő.”⁹ A könyvben a részletes bevezetőt és műszótárt négy nagyobb fejezet követi:

1. Fokozatos haladás a kemény hanglejtőn [Diatonikus harmónia-fűzés dúrban].
2. Fokozatos haladás a lágy hanglejtőn [Diatonikus harmónia-fűzés mollban].

⁹ Straky Tibor (szerk. 1987): *Évkönyv a debreceni intézményes zeneoktatás 125. évfordulójára*. (Debrecen: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, 1987.) 12. o.

3. Fokozatos hangcsere és fokozatlan haladás a kemény hanglejtőn [Moduláció és alterált akkordok fűzése dűrban].
4. Fokozatos hangcsere és fokozatlan haladás a lágy hanglejtőn [Moduláció és alterált akkordok fűzése mollban].



A Sechter-könyv első oldala Komlóssy kézirat fordításában
 (Lelőhely, jelzet: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium könyvtára, 780 S49)

WILHELM ALBERT RISCHBIETER: *Der Harmonieschüler*

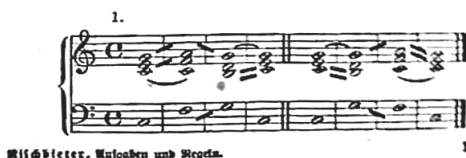
A harmóniatan magyarországi oktatásának alapjai megkérdőjelezhetetlenül német földről származnak. A Zeneakadémia egyik első zeneszerzés-tanára, a Brahms-követő Hans Koessler, aki a századfordulón Bartók és Kodály mestere is volt, saját hazájának metódusával oktatta a zeneszerzést, egykori tanára, Joseph Rheinberger tanítását követve. Így volt ez a zeneelmélet-oktatásban is. Kodály Zoltán zeneakadémiai tanárságának első évében csak zeneelméletet tanított, módszerei azonban szemben álltak az akkor használatos Rischbieter-tankönyv struktúrájával. Kodály berlini tartózkodásakor, tanári munkájára még csak készülve, ekképp írt Bartóknak egy 1906-ban kelt levelében:

Annak a sok mechanikus Rischbieterezésnek igazán nincs sok értelme. Az örökös 4-szólamúság pedig halálíg meglátszik mindenkin, aki csak Koessler tanítványa. – No, az én „reformjaim” egyelőre a Rischb. kiküszöbölésére szorítkoznak majd.¹⁰

¹⁰ Denijs Dille (szerk.): *Documenta Bartókiana* 4. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.) 137. o.

Verbindung der Hauptdreiklänge in Dur.

Das Schwerste und Bedeutungsvolle besteht beim Studium der Harmonie in der richtigen Accordverbindung. Derselbe kann, auch innerhalb der Gesetzmäßigkeit, der mannigfaltigsten Art sein. Um aber diese Gesetzmäßigkeit in ihrem ganzen Umfange kennen und verstehen zu lernen, muß der Schüler erst mit der allernächsten Accordverbindung vertraut sein; denn auf dieser beruht in der That die richtige Einführung und Auflösung der Dissonanzaccorde (Sextimen- und Verhältnissaccorde). Wenn daher der Lehrer dem Schüler beabsichtigt gemacht hat, daß die richtige Accordverbindung nicht darin besteht, daß die Stimmen sich sprungweise fortbewegen, eben so wenig, daß zwei Stimmen in Quinten oder Octaven fortschreiten dürfen, so hat sich der Schüler, um diese Fehler beim Ausarbeiten der folgenden Aufgaben zu vermeiden, Nachsichendes zu merken: Macht der Bass einen Quarten- oder Quintensprung, so werden sich von den drei Oberstimmen zwei in einer Richtung schrittweise fortbewegen, während die andere liegen bleibt. Schreitet der Bass stufenweise fort, so wird keine von den drei Oberstimmen liegen bleiben können, sondern in diesem Falle müssen alle drei Oberstimmen sich fortbewegen und zwar abwärts, wenn der Bass eine Stufe aufwärts, und aufwärts, wenn der Bass eine Stufe abwärts geht: also in Gegenbewegung. Bei einer beträchtigen Accordfolge, wo der Bass stufenweise fortschreitet, werden sich demnach zwei Stimmen schrittweise fortbewegen und eine wird einen Terzensprung machen. Um das hier Mitgetheilte zu veranschaulichen, setzen wir einige richtige Lösungen zu den Aufgaben I hierher.



Rischbieter tankönyvének részlete – A főfokok kapcsolata dúrban
(Lelöhely, jelzet: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium könyvtára, 781 R75)

A mechanikus, de nem zenei megközelítésű gyakoroltatás alapján felépülő könyv az összhangzattant kezdőként tanulók számára kétségtől biztosította az alapvető szabályok elsajátítását. Elsősorban az akkordmenetek szerkesztésére és motorikus játékára nevel, a harmonikus hallás fejlesztése, valamint a harmóniatan és az „élő zeneművek” közötti összefüggések észlelése nem célja. Ez azonban a 19. században még nem lehetett elvárás egy összhangzattan-könyvvel szemben.

A könyv két részből, azon belül 29 fejezetből áll. Sokszínű feladatai, szakmaisága, a kor hagyományainak megfelelő felépítése a könyv kiváló didaktikusságát bizonyítják. Változatos hangnemi elosztásban kidolgozandó példákat, szük- és tágfekvésű harmonizációs feladatokat, számozott- és számozatlan basszus gyakorlatokat, szopránharmonizációt egyaránt tartalmaz. Rischbieter hangsúlyt fektet a modulációtanra és a figurációs jelenségek megismerésére is. A kötet mintául szolgált az első magyar összhangzattan-könyvek megszületéséhez.

BRÜCK GYULA: *Zenei alaktan (zeneköltészetten)*

Brück Gyula zongoratanár, zeneszerző lipcei tanulmányai után, 1897-ben érkezett Debrecenbe és foglalta el zenedei tanári állását. A kezdőknek, tehát a mai zeneiskolai szinten tanulóknak szóló tankönyvét, a *Zeneelméleti kézikönyvet* 1899-ben adták ki először, javított és bővített második kiadására pedig 1911-ben került sor. A haladó középosztályok számára készült formatankönyve, a *Zenei alaktan (zeneköltészetten)* 1907-ben jelent meg

és vált zenedei tankönyvvé. A kötet különlegessége abban rejlett, hogy ez volt az első teljes formatani munka, mely eredetileg magyar nyelven készült és magyar szerzőtől származott. A könyv előszavának kezdősora a szerző tanári, szakmai elhivatottságáról tesz tanúbizonyságot: „Midőn ez igénytelen munka megírására vállalkoztam, csakis tanítványaim érdeke vezetett.”¹¹

Mint ahogy az előszóban is írja, a két részből és 28 fejezetből álló tankönyv elsődleges forrásaként a lipcei professzornál, Hugo Riemann-nál végzett alaktani tanulmánya szolgált, de igyekezett a zeneakadémiai tantervvel is összeegyeztetni. Az általános bécsi klasszikus műformákon (periódus, mondat, kis- és nagyformák, rondó, szonáta, szonatina külön!, szonátarondó) túl a barokk műfajokkal, a magyar nemzeti táncokkal és népzenei átiratokkal, az olasz és spanyol táncokkal, a szerenáddal, a szimfóniával és az operával is behatóan foglalkozik.

DRUMÁR JÁNOS: *Zenetörténet I-II.*

Drumár János zenei író, zenetörténet-tanár (és MÁV főfelügyelő) 1900 és 1910 között volt a Debreceni Zenede tanára. 1913-ban megjelent írása, *A Debreczeni Zenede története 1862–1912* című könyve az intézmény működésének első ötven évét mutatja be. Dokumentumértékű, kiemelkedő fontosságú írás ez, melyben részletesen tárgyalja a zenetörténet-tanítás problémáját is. Úgy véli, a zenedei képzés túlságosan hangszerközpontú, és a készségfejlesztő zenei elméleti tárgyakon túlmenően szükséges a diákok művészettörténeti és esztétikai tudását megalapozó zenetörténet tárgy oktatása is. „Csak az értheti át a jelent, aki előtt a múlt is feltárult; a zene fokozatos fejlődésében igazán csak az gyönyörködhetik, genesiséit csak az értheti meg, aki látja a magból kikelni, fejlődni s terebélyes fává nőni a zeneművészetet, a zenetudományt.”¹² – írja 1913-ban. Az általa írt tantervben rögzíti a zenetörténet tananyag kronologikus felépítését, továbbá hangsúlyozza a kritikai érzék fejlesztésének szükségességét is. A megfogalmazott missziót elősegítendő, a tantervhez szervesen kapcsolódó kétrészes tankönyvsorozata 1904-ben és 1907-ben jelent meg *Zenetörténet I-II* címmel.

Az 1904-ben megjelent első kötet 264 oldalon keresztül tárgyalja a zene kialakulását, az ókori zenekultúrák, a középkori és a reneszánsz zene témakörét. Figyelemre méltó érdekesség, hogy Drumár olyan reneszánsz zeneszerzőkkel is megismerteti a növendékeket, akik még nem szerepeltek a 20. század eleji hangversenygyakorlatban. A főszöveg mellett számos illusztráció, idézet található a könyvben.

A második, 402 oldalas kötetet 1907-ben adták ki. Az újkor zenetörténetét részletező könyvben a legfontosabb szerzők és műfajok mellett olvashatunk a zenei eposzról, a zenetörténet és zeneirodalom kapcsolatáról, az egyes hangszerek nagy művészeiről, a magyarországi zeneéletéről, a magyar zenéről és a cigány-virtuozitásról is. Drumár ekképp ír a könyv kettős céljáról az első rész előszavában:

¹¹ Brück i. m. 3. o.

¹² Drumár i. m. 118. o.

A mű tulajdonképpen tankönyvnek készült, de nem egy ok szólt a mellett, hogy annak megírása közben ne csak a zeneiskolák szűkebb keretét, hanem a nagyközönség igényeit is szem előtt tartsam. Mert – valljuk meg őszintén – e téren még sokat kell tanulnunk egymástól s az érdeklődő közönséget szolgálni tartom oly fontos feladatnak, mint egy tankönyv szűkreszabott anyagát összehordani.¹³

FORRÁSOK, IRODALOM

- Denijs Dille (szerk.): *Documenta Bartókiana* 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- Drumár János: *A Debreczeni Zenede története 1862–1912*. Debrecen: Debreceni Zenede, 1913.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írárok, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Major Zoltán László: Adatok Debrecen zenei életéhez az abszolutizmus korában (1849–1867). In: *A Hajdú-Bihar megyei Levéltár évkönyve* 20. Debrecen, 1993. 87–98. o.
- S. Szabó Márta: *A zenei elméleti tárgyak iskolarendszerű tanításának múltja Magyarországon*. In: Váradi Judit (szerk.): *Zenepedagógiai kutatások. A zeneoktatás megújuló módszertana*. Debrecen: Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar, 2019.
- Straky Tibor (szerk.): *Évkönyv a debreceni intézményes zeneoktatás 125. évfordulójára*. Debrecen: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, 1987.
- Szatmári Endre: *A debreceni zeneoktatás története*. In: Breuer János (szerk.): *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig – Tanulmányok*. Debrecen: Debrecen Megyei Városi Tanács Művelődési Osztálya, 1975.

VIZSGÁLT TANKÖNYVEK JEGYZÉKE

- Brück Gyula: *Zenei alaktan (költészettan)*. Debrecen: Debreceni Zenede, 1907.
- Drumár János: *Zenetörténet I-II*. Debrecen: Debreceni Zenede, 1904, 1907.
- Rischbieter, Wilhelm Albert: *Der Harmonieschüler*. Berlin: Ries & Erler, 1903.
- Sechter, Simon (ford. Komlóssy Lajos): *A zeneköltészet alapelvei*. Kézirat, Debrecen, 1862.

¹³ Drumár János: *Zenetörténet* I. (Debrecen: Debreceni Zenede, 1904.) 1. o. (Betűhíven.)

Az éneklés mint magatartásforma*

Az éneklés, a zene az ember életének része, gyökerei egészen távolra nyúlnak vissza. Régészeti vizsgálatok alapján a zenével kapcsolatos legkorábbi tárgyi emlékek 25-50 ezer évesre becsülhetők.¹ A zene, ezen belül elsősorban a vokális zene² az évszázadok folyamán minden kultúrában aktív tevékenységet feltételezett. Egészen a 20. századig, amikor a technikai fejlődés következtében a zene passzív felhasználása egyre nagyobb teret nyert a modern társadalmak kultúrájában.

„A tradíció éltetését bonyolult folyamatként kell értelmeznünk, melyben egy életforma fenntartásához szükséges társadalmi mechanizmusok, vagy éppen az adott életformában kialakult érzésvilág kifejezőeszközeinek (itt elsősorban a népművészet körében számon tartott jelenségekre gondolok) átörökítése dominál. Ebben a folyamatban viszont – mivel a folklorisztika a hagyományörzés fogalma alatt általában a szájhanggyománnyal történő átadást/átvételt érti – nincsenek pontos és változatlan, receptszerűen követhető előírások. Ez azt jelenti, hogy a kulturális javak [...] átörökítésénél a folyamat szereplői csakis a saját legjobb tudásukra, emlékeztükre hagyatkozhatnak. Ebből kifolyólag a hagyományörzés általában *a tudatos változtatás igénye nélkül végrehajtott átörökítés* folyamatként jellemezhetjük.”³

Az értékek és jelenségek hagyományozódása ugyanakkor az eredeti funkciók megtartásával is számol. Az énekkultúra területén ezért az önképzőkori keretekben, a közművelődés és közoktatás viszonyrendszerében, vagy intellektuális indíttatásból megvalósuló átadás-átvétel nem vezethet a hagyomány továbbéltetéséhez, hiszen itt többnyire az éneklés megváltozott funkciójával számolhatunk.

A népzenei gyűjtések során a kutatók a falusi környezetben a kiváló énekeseket keresték, az ő repertoárjuk értékesnek ítélt darabjait rögzítették. A hagyományos zenei kultúra viszont nem egyes specialisták sajátja volt, hanem az egész közösség használta, formálta

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

¹ Kelemen Imre: *A zene története 1750-ig*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1998.) 8. o.

² A hangszeren való játék általában a specialisták sajátja, a többség az instrumentális zenének befogadója.

³ Agócs Gergely: A társadalmi dimenziók és a hagyomány megkerülhetetlensége. *Mester és tanítvány. Konzervatív pedagógiai folyóirat*. I. évf. 3. szám: *Oktatáspolitikai*, 2004. augusztus, 161. o.

a népdalokat. Szemléletes példa erre Vargyas Lajos úttörő – és részletgazdagságában napjainkig egyedülálló – munkája, *Áj falu zenei monográfiája*.⁴ Vargyas a 20. század derekán, 1940-ben végzett mélyreható gyűjtőmunkát a falu teljes lakossága körében. Áj falunak ekkor mindössze 404 lakosa volt. A közel 1200 összegyűjtött dallamot felölelő repertoár sokszínű: a régi és új stílusú népdalok mellett egyházi népénekek, műdalok, szlovák és cigány dalok is szerepelnek benne. Minden, amit a faluban énekeltek. A gazdag dalkészlet nemcsak Áj falu egészére vonatkozik, egyes énekesek repertoárja az 500 dallamot közelítette meg a vizsgálat idején.⁵ Akadt olyan is, aki nem rendelkezett megfelelő zenei érzékkel, és nem dalolt, vagy csak másokkal együtt tudott énekelni.⁶ Általánosságban elmondható, hogy a hagyományos kultúra keretei között a közösségek tagjainak mintegy 70-80 %-a legalább átlagos zenei érzékkel rendelkezett, az éneklése valódi zenei élményt nyújtott.

Napjaink gyakorlati tapasztalatai alapján úgy látom, hogy ez az arány megfordult. Jómagam főállásban a művészetoktatásban veszek részt, pedagógus kollégáim révén viszont a közoktatás és a felsőoktatás területeire is van rálátásom. Példaként szeretném felvázolni a felsőoktatáson belül az óvodapedagógia képzés levelező szakán megfigyelt tendenciát. Ezt a képzési formát jellemzően olyan gyakorló óvodapedagógusok választják, akiknek nincs a munkakörükhöz megfelelő felsőfokú végzettségük. Az utóbbi két év benyomásai lesújtó képet mutatnak ezen a szakon. A többszáz levelezős hallgató Magyarország különböző településeiről származik. A kamaraének konzultációk és a vizsgák tapasztalatai alapján körülbelül a hallgatók kétharmada nem tud tisztán intonálni, átlagos zenei érzékkel sem rendelkeznek. Olyan pedagógusokról van szó, akik a mindennapos munkájuk során a kisgyermek zenei nevelésével is foglalkoznak. Ők tehát – elvileg – a mindennapos gyakorlatban énekelnek az óvodásoknak, vagy dalt tanítanak nekik. Az úgymond laikusoknál (akik munkakörébe nem tartozik bele az éneklés) feltehetőleg még kisebb a jó énekesek hányada. A hagyományos kultúrához viszonyítva tehát az arányok megfordultak. Modern társadalmunk tagjainak csupán 20-30%-a rendelkezik átlagos zenei érzékkel. A hangszeres tudással bíró személyek száma még ennél is alacsonyabb.

Mi lehet az oka ennek a drasztikus változásnak? A válasz röviden: megváltozott a társadalom viszonya a zenéhez. A civil társadalom zenére, pontosabban éneklésre irányuló tevékenységformáival (énekkarok, dalárdák, nótaklubok és pávakörök) jellemzően egy adott korosztályon belül, az 50 év fölöttiek körében találkozunk. Ezek a közösségek elsősorban belső motiváció hatására alakultak ki, mert az idősebb generációk tagjai számára még egyfajta szükséglet a közös éneklés. A fiatalabb korosztályokhoz tartozók többsége nem, vagy csak ritkán énekel. Az erre szakosodott énekes specialistákat hallgatják, mint egyfajta szolgáltatást. A technikai eszközök gyors fejlődésével ez egyre könnyebb, ma már elegendő, ha egy okostelefonnal rendelkezik valaki. A felhasználó egyetlen memóriakártyáról többórnyi felvétel közül tud bárhol, bármikor válogatni, az internet segítségével pedig szinte végtelen a zenei műsortár. A néphagyománnyal kapcsolatban

⁴ Vargyas Lajos: *Egy felvidéki falu zenei világa – Áj, 1940*. (Budapest: Planétás Kiadó, 2000.)

⁵ I. m. 11–15. o.

⁶ I. m. 50–51. o.

gyakran emlegetett önellátás fogalma gazdasági és kulturális értelemben is megállja a helyét, ezzel szemben ma a fogyasztói társadalom korszakában élünk. A hagyományos közösség tagja a zenei kultúra hordozója, a modern társadalomban viszont egy-egy zenei termékcsoport fogyasztóját látjuk. A kultúra megélése és a kulturális javak fogyasztása közt óriási a különbség.

A hagyományos kultúra társadalmi keretei a 20. század folyamán felbomlottak, a közösségek kölcsönös bizalmat, valamint elköteleződést feltételező közegei szertefoszlottak. A közösségi alkalmakon nem tudnak együtt énekelni a résztvevők, mert nincs közös repertoárjuk. Már lakodalmakban és tábortüzeknél is ritka a spontán kialakuló énekes multság. Ezzel párhuzamosan a szoros családi kötelékek is meglazultak. Az otthonokban egyre ritkább az énekszó, ezt a funkciót elvben a közoktatásban, illetve köznevelésben kötelező ének-zene oktatás vette át. A zenei anyanyelvre épülő, világhírű Kodály-koncepció azonban – amelyet a magyar zenei nevelésben alkalmaznak a tanárok – a gyakorlatban nem mindig teljeseedik ki, sok esetben csonka formában jelenik meg az órákon. Kodály Zoltán nevelési eszméit röviden a következő pontokban lehet összefoglalni.

1. A gyermekeknek zenei alapú nevelésben kell részesülniük. Példaként az antik görög kultúrát emeli ki: a magas szintű zenei oktatás tette lehetővé a görögök felemelkedését. A zene a testet és a lelket is karbantartja és fejleszti.
2. Csakis értékes zenei anyagot szabad a gyerekeknek tanítani. „*A tudat alatti magyarság első talpköve a nyelv. (...) A tudat alatti magyarság másik talpköve a zene. Óvodában tán még fontosabb a nyelvnél is.*”⁷ Tehát az óvodai és iskolai zenei nevelést a magyar népzénre kell alapozni, hiszen ennek komoly hatása van az identitás kialakulására. A magyar gyermek először a saját zenei anyanyelvében legyen jártas. Csak később tanítsunk neki más zenei nyelveket, de azoknak is csak a legjavát, az igazi értékeket.
3. A zenéhez legközelebb jutni saját hangunk által tudunk. Nem a hangszeres zeneoktatásra kell a hangsúlyt fektetni, hanem vokális alapokra kell helyezni az oktatást. Az éneklés mindenki számára hozzáférhető, és nincs annál maradandóbb zenei élmény, mint amelyet saját magunk fizikailag is megélmünk.
4. A zeneoktatás során a zeneértés tudományába is be kell vezetni az ifjúságot. Úgy lehet a muzsikát igazán élvezni, ha értjük is azt. A zeneértés egyik mércéje a zenei írás-olvasás, amelynek kulcsa a relatív szolmizáció.

Kodály Zoltán munkássága során időről időre felhívta a figyelmet a magyar oktatás és nevelés hiányosságaira. Hol az óvodai játékos tanulás fontosságát emelte ki, hol az általános iskolában szükséges napi éneklés hiányát, hol pedig a megfelelő képzettségű énektanárok igen alacsony számát firtatta. Sajnos ezekben a kérdésekben nem történt számottevő

⁷ Kodály Zoltán: Zene az óvodában (sic!). In Uő: *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. (Budapest: Argumentum, 2007.) 92–116. o. Ide 95. o. (Eredetileg: *Magyar Zenei Szemle*, I. évf. 2. szám, 1941. március, 6–21. o. Ide 6. o.)

előrelépés az elmúlt évtizedekben sem. A Kodály életében kiépült ének-zene tagozatos általános iskolák száma drasztikusan lecsökkent, az általános tantervű iskolákban pedig a heti két énekóra helyett egy (esetleg másfél) óra maradt. Ráadásul a gyakorlatban az ének-zene órákon keveset énekelnek a gyermekek: a hangsúly áttolódik a zenetörténeti ismeretek felé, rosszabb esetben pedig más tantárgyak ismereteit oktatják ezeken az órákon is. Néhány éve felvetődött ugyan az ún. *mindennapos éneklés* bevezetése az általános iskolákban, de a koncepció kidolgozása elakadt. A diákok nem szeretnek énekelni, mert nem tudnak. Jogosan vetődik fel a kérdés: hogyan tudna énekelni valaki, akivel sem otthon, sem az óvodában, sem az iskolában nem énekeltek együtt rendszeresen; akinek nem mutatta meg senki, hogyan és mit érdemes dalolnia? Saját pedagógusi pályám során sok olyan személlyel találkozom, aki fiatal felnőttként keresi az énektanulás lehetőségét. Rendszerint jó adottságokkal rendelkező férfiakról és nőkről van szó, akiknél semmilyen szervi elváltozás vagy képességzavar nem akadályozza az éneklést. A hangképző szerveiket viszont nem használták rendszeresen a beszéden kívül más tevékenységformában. Emellett lelki gátak is kialakulhatnak az énektudás hiánya miatt.⁸

Miért születik meg az ének? Amikor a beszélt nyelv már nem elég a közölni kívánt tartalom kifejezésére, az ember más kifejezési formát keres. Ez az énekhang. A hangszalagok körüli izomzat irányítása magas fokú idegrendszeri összehangoltságot igényel. A hangszalagok finommotorikai fejlesztése a mozgásformák más területein is pozitív hatásokat vált ki. Tanulmányok sora irányul a zenei nevelés transzferhatásának vizsgálatára. Több kutatás igazolta, hogy a zenét tanuló diákok intellektuális, szociális és emocionális téren is gyorsabban fejlődnek az olyan gyermekekhez képest, akik nem részesülnek intenzív zenei nevelésben.⁹ A tehetség az olyan szinkretikus rendszerekben, mint amilyen a hagyományos kultúra, általában egyszerre több területen jelentkezik. A jó énekes többnyire jó táncos is, vagy kézműves tudásával emelkedik ki a közösség tagjai közül. A transzferhatás tehát ebben a kulturális közegben is megmutatkozik. Az éneklés pozitív hatásait hosszan lehet sorolni: a testkép kialakulása, a helyes légzéstechnika elsajátítása, a hangképző szervek finommotorikai irányítása, az érthető, kifejező szövegmondás fejlesztése, stb. Az egyén életében kifejtett pszichoszociális hatások, a lelki oldások és kötések szerepe sem elhanyagolható. A közösségben pedig szintén fontos szerepet tölt be az éneklés. Az összetartozás élményét erősíti a közös tevékenység. A különböző műfajú népdalok egyes csoportjai

⁸ Személyes tapasztalatot szereztem e téren egy lakodalom során, néhány évvel ezelőtt. A vőfély szerette volna, ha a násznép dalolva érkezik a lánykikérésre. Ehhez egy általánosan elterjedt új stílusú magyar népdalt ajánlott. A népdalt az idősebb generációk tagjai ismerték, a fiatalabb korosztálynak csak egy része. A próba során, amikor mindenkinek lehetősége lett volna bekapcsolódni az éneklésbe a násznép egyik tagja meglepő kijelentést tett. Amikor meghallotta az énekhangomat, ezt mondta: „*Ha te így tudsz énekelni, akkor én nem merek.*” A vélt vagy valós hiányosságai visszatartották a közös énekléstől, mert a társaság egy tagja jobb adottságokkal, vagy nagyobb tapasztalattal bírt. Véleményem szerint ez a jelenség összefügg az állandó versengéssel is, ami körbevesz bennünket. Verseny a legjobb érdemjegyért, a helyezésekért, az elismerésekért. Az átlagosság sokaknak már nem elég. Mások félnek a kudarcélménytől, így inkább kihátrálnak egy-egy kétséges kimenetelű helyzetből.

⁹ Turmezezné Heller Erika: *A zenei tehetség felismerése és fejlesztése*. (Budapest: Magyar Tehetségsegítő Szervezetek Szövetsége, 2010.) 59–61. o.

a társadalmi szerepek megszilárdulását is elősegítik: a nemi identitást, a férfi-női szerepek elkülönülését, egyes csoportok (például katonák, summások) egységességét.

A hagyományos kultúrában az *éneklés* kifejezést jellemzően csak az egyházi énekekre vonatkoztatják. A népdalokat, nótákat a parasztasszonyok *dalolják, fűjják*, vagy *mondják*.¹⁰ Mondják, hisz bár az éneklés, illetve dalolás egyféle emelkedettséget jelent a beszédhez képest, mégis a szöveg, a tartalom az elsődleges. A magyar népdalszövegek tematikája szerteágazó. A hagyományos kultúra keretein belül minden élethelyzetben, minden fontosabb eseménynél rendelkezésre állt az eszköztár az öröm, a szomorúság, az ünnep vagy akár a gyász megéléséhez és feldolgozásához. A népdalszövegek sokszínűségét jól mutatja Katona Imre osztályozása:

- I. *érzelmi dalok: virágének, szerelmi dal, búcsúdál, keserves, stb.*
- II. *mulattató dalok: bordal, mulatónóta, táncdal, gúnydal, stb.*
- III. *alkalmi énekek: bölcsődal, lakodalmi ének, munkadal, sirató, stb.*
- IV. *szertartásos énekek: népének, virrasztóének, halotti búcsúztató, stb.*
- V. *foglalkozási dalok: diákdal, bakternóta, koldusének, mesterdal, szolgálal, aratódal, summásdal, kubikosdal, stb.*
- VI. *történeti-társadalmi énekek: kuruc énekek, porcióénekek, '48-as dalok, katona-dalok, betyárdalok, rabénekek, stb.*¹¹

Hadd emeljek ki néhány példát a lírai folklórszövegek sorából! A szöveg kifejezheti az egyén viszonyát a szülőföldhöz:

*Hazám, hazám, édes hazám,
Bárcsak határidat látnám.
Látom füstjét, de csak elig,
Az ég alatt setétellik.*¹²

Megjelenik az egyén természettel való kapcsolata is. Népdalaink gyakran természeti képpel kezdődnek:

*Kiszáradt a tóbul mind a sár, mind a víz,
A szegény barom is csak a pásztorra néz.
Istenem, Teremtőm, adj egy csendes esőt,
A szegény baromnak jó legelő mezőt!*¹³

¹⁰ Vö. Berecz András: *...Bú hozza, kedv hordozza... Magon költ énekesek iskolája* 1. (Budapest: Jel Kiadó, 1997.)

¹¹ Katona Imre: Lira. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1979.) 353. o.

¹² Gyűjtési adatok: Gyoszén (Moldva), Benke Jánosné Benedek Róza (74), gyűjtő: Sebő Ferenc (1977).

¹³ Gyűjtési adatok: Püspökladány (Hajdú), Törő Gábor (66), gyűjtők: Szabó Viola, Dévai János, Römer Ottó, Joób Árpád (1981).

Az egyének egymáshoz való viszonya hol emelkedett, hol humoros felhanggal mutatkozik meg. Ez jelenthet szülő-gyermek vagy párkapcsolati viszonyt, de a különböző társadalmi rétegek képviselői közti feszültségek is felszínre törnek a népdalszövegekben:

*Ha még egyszer tüzes ménykő lehetnék,
A ménesi irodába becsapnék.
Széjjelvágnám azt a magos irodát,
Meg azt a sok benne ugató kutyát.
Széjjelvágnám, intéző úr, magát is,
Meg azt a sok ingyenélő kutyát is.¹⁴*

Hosszasan sorolhatnám még a különböző példákat, de ez a néhány kiragadott részlet is jól rávilágít a népdalszövegek sokszínűségére. A kortárs, ún. mainstream szórakoztatóipar zenei termékei közül vajon hányféle példát tudunk felsorolni? A tapasztalat azt mutatja, hogy a tematika végtelenül beszűkült egyetlen területre, a párkapcsolati viszonyt megjelenítő szövegvilágra. A dalszövegekben nem jelennek meg a különböző lélektani helyzetek (például szülő elvesztése, új társadalmi szerepkörbe kerülés házasság révén, stb.), nem alkalmazkodott a kultúra a megváltozott életritmushoz. A kifejezés eszköztára tehát egysíkúvá vált, ami emocionális és intellektuális téren is negatív hatással van a társadalomra. Az éneklésre való igény még él az egyénekben, de a többség ennek a módját már nem tudja. A médiában gyakran találkozhatunk azzal a kifejezéssel, hogy valaki, vagy valakik *ordítva énekl* az aktuálisan kedvenc zeneszámot a koncerteken. Ez az ordítva éneklés – nevezzük el most a sláger előadójával, vagy annak felvételével történő, artikulátlan, belső intonációs kontrollt mellőző, többnyire hangos együtténeklésnek – viszont távol áll attól a dalolástól, amely a hagyományos zenei kultúrát karakterizálta. A napjainkra jellemző állandó háttérzaj (utcazaj, rádió vagy televízió) nem ad lehetőséget az elmélyülésre, egyre ritkább körülöttünk a csend.

Hiszen a csend kell ahhoz, hogy létrejöjjön az az ihletett pillanat, amely az embert, az ember lelkét a dalolás felé indítja el. Igen, egyfajta minőségi csend kell ahhoz, hogy igényünk legyen az éneklésre, vagy akár a hangszeres zenélésre.¹⁵

A hagyományos kultúra társadalmi kereteinek szembetűnő változásait támasztja alá a balmazújvárosi Németi család tagjai körében végzett gyűjtőmunkám tapasztalata is. Míg id. Németi János juhász, nótafa több száz népdalt tud felidézni, fia, ifj. Németi János gulyás mindössze néhány tucatot, az unokák pedig ennél is kevesebbet. A Németi család még ezzel együtt is kiemelkedik a társadalom általános, végtelenig erodálódott énekkultúrájából, hiszen az életformájuk miatt a népdalok nagy részének átadás-átvétele

¹⁴ Gyűjtési adatok: Fedémes (Heves), Molnár K. Tivadarné Tóth Margit (49), gyűjtő: Kapronyi Teréz (1975).

¹⁵ Agócs Gergely: *Zenei anyanyelvünk – Kodály után, ötven évvel* című előadása, elhangzott a XXVII. Kecskeméti Népzenei Találkozó konferenciáján (2017).

még a hagyományban kialakult funkcióknak megfelelően történt. A terepkutatások során elsősorban a két idősebb generáció képviselőinek énekkultúráját vizsgáltam.



Id. Némethi János (Fotó: Farkas József)

Id. Némethi János 1938-ban született Balmazújvárosban (Hajdú vármegye) hatgyermekes család második gyermekeként. Nagyapja kondás volt, édesapja juhásként dolgozott, valamint gazdálkodott is. Id. Némethi János az elemi iskola elvégzése után a szülei földjén dolgozott, itt tanulta a juhász mesterséget édesapjától. Nyugdíjba vonulásáig az állatok mellett volt, a balmazújvárosi határ különböző részein kereste a kenyerét, ahogy ő mondja: „Az újvárosi földön nem nagyon van olyan hely, ahova nem líptem.”¹⁶ 2007 augusztusában az elsők között érdemelte ki a Hortobágy Örökös Pásztora¹⁷ címet. Id. Némethi János a *danolást* – ahogy ő mondja – édesapjától tanulta, aki citerázni és furulyázni is tudott. A nagyapja is jó furulyás volt, a hangszereit maga készítette, valamint klarinéton is játszott.

A gyermekeknek az elsődleges daltanulási alkalmak a közösségi események voltak. Disznótörban, csigacsináláskor, lakodalmakban összegyűlt a család és a szomszédok, ilyenkor mindenki együtt énekelt. A fiatalok a dalokat auditív módon, „hallásból” tanulták meg az idősebbektől, lényegében másolták azokat, belenőttek a dalolásba. Id.

¹⁶ Gyűjtési adatok: Balmazújváros (Hajdú), id. Némethi János (77), gyűjtő: Tóth Lilla (2016).

¹⁷ A Hortobágy Örökös Pásztora címet 2007-ben alapította egy négytagú bizottság (Sándor István, dr. Tiba István, Rózsa Péter, Gencsi Zoltán). A címet olyan pásztoroknak adományozzák, akik a hagyományos pásztorkultúra értékeit képviselik életmódjukkal, tudásukkal. A kitüntetés egyszerre tizenkét idős pásztort illet meg. Halálozás esetén az Örökös Pásztorok maguk választanak új tagot a soraikba. <http://multunktara-tfsz.hu/a-hortobagy-orokos-pasztora-cim/#.XWu2zHtS8aE> Letöltés ideje: 2019. szeptember 1.

Németi János így emlékszik erre az időszakra: „Szóval egymástól tanultuk ugye a nótákat, mer’ más úgymond a gyerekkorba nem is vót rádió, nem vót semmi. Mit csináltunk? Danulásztunk.”¹⁸ Nemcsak az idősebb generációk tagjaitól, hanem a kortársak egymástól is sokat tanultak, a férfiak például a csárdában való multságok és a katonaság alkalmával. A másolva tanulás mellett tudatos daltanulási folyamatok is megfigyelhetők a hagyományos kultúra keretei között is. Nótafáknál, kiváló énekeseknél gyakori jelenség például, hogy az általuk ismert dalok szövegeit, kezdősorait összegyűjtik egy daloskönyvbe.¹⁹ A Hajdúságban jelentős szerepe van Ecsedi István 1927-ben publikált kötetének is.²⁰ Id. Németi János és kortársai ebből a kiadványból tanultak szövegeket, újabb versszakokat a már ismert dallamokra.²¹ A bemutatott daltanulási alkalmak és jelenségek a hagyományos kultúra átadás-átvételi folyamatainak részét képezik. Id. Németi János a dallamrepertoárjának jelentős hányadát gyermekkorában vagy legényként gyűjtötte össze. A közösségi alkalmak ritkulásával a repertoár egy része megfakult, de a közművelődés keretei között újra felszínre tudott kerülni. Id. Németi János ugyanis nyugdíjba vonulása óta a helyi népdalkör tagja. Ebben a közösségben más kistájak dallamaival is megismerkedett, de a népdalkör repertoárjának központjában a hazai népdalanyag áll.

Id. Németi János első gyermeke, ifj. Németi János (született: 1964) is a pásztormesterséget folytatja. Nemcsak édesapja, hanem mindkét nagyapja is pásztor volt. A mesterség fortélyait a felmenőitől is ellette, de a kor igényeinek megfelelően már mezőgazdasági végzettsége is van. Gyermekei közül két fia is az agrárszakmában tanult, édesapjuk mellett dolgoznak. Ifj. Németi Jánost gyermekként a családban és a baráti körben is sok jó énekes vette körül. Ő maga így gondol vissza erre az időszakra:

Apu [...] mióta gyerekkoromtól emlékszek, mindig énekelt. Akár a jószág, a juh mellett is, vagy ha motoroztunk, akkor énekelt. Szabó nagyapám, ő is juhászember volt, édesanyámnak az édesapja. Őtőle is egy pár nótát hallottam gyerekkoromba. [...] Meg az ő baráti köre, a Petrovicsok, az ilyen híres juhászdinasztia volt, [...] azok nagyon jól tudtak énekelni.²²

Anyai nagyapja, Szabó István nagy hatással volt rá, a régi stílusú dallamok nagy részét tőle tanulta. A hagyományozódás tehát nem elsősorban apáról fiúra szállt, hanem egy generációt átugorva nagyapáról unokára. Ez a jelenség más régiókban is megfigyelhető. Mivel a szülők dolgoztak, gyakran a nagyszülők vigyáztak a gyermekekre,²³ ők tudták közvetíteni és átadni a hagyományos kultúra értékeit.

¹⁸ Gyűjtési adatok: Balmazújváros (Hajdú), id. Németi János (77), gyűjtő: Tóth Lilla (2016).

¹⁹ Vö. Katona Imre: Daloskönyv. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* I. kötet, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977. 552–553. o.

²⁰ Ecsedi István: *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták dallamokkal*. (Debrecen, 1927.)

²¹ A kottaolvasás id. Németi János társadalmi környezetében nem vert gyökeret, az ilyen kiadványokat csak szövegforrásként használták.

²² Gyűjtési adatok: Balmazújváros (Hajdú), ifj. Németi János (52), gyűjtő: Tóth Lilla – Sáriné Szebenyi Judit (2017).

²³ Vö. Gazda Klára: *Gyermekvilág Eszteleneken*. (Kolozsvár: Kriterion, 1980.) 37. és 56. o.



Ifj. Németi János (Fotó: Farkas József)

Ifj. Németi János dallamrepertoárjában a családban hagyományozott dallamok mellett az iskolában és a népdalkörben tanult dalok is megjelennek, valamint jelentős a tudatos önképzés során visszatánult népdalok száma is. Ezekben az esetekben a dallamok elsődleges forrása a család, a dallamvariálás módja nem lépi túl a hagyományos kultúra kereteit, a szövegek forrása pedig kivétel nélkül helyi gyűjtések anyaga, elsősorban Ecsedi István kiadványa.²⁴ Az utóbbi csoportba tartozó visszatánult dallamokat és szövegeket ifj. Németi János olyan hitelesen és a stílári keretek megtartásával énekli, hogy a hagyományos kultúra szerves folytatásának kell tekintenünk. Egyedül, a maga kedvére a hallgató nótákat énekli szívesen, a feszesebb előadásmódú dallamok inkább csak közösségben kerülnek elő, önállóan ezeket gyakran fel sem tudja idézni.

Ifj. Németi János életében a zene, az éneklés nem pusztán szórakozás, hanem önkifejezési forma. A hagyományos kultúra iskolai keretek között való átadásának problémáját a következőképpen fogalmazta meg:

... az nem tudja az a mai gyerek, aki elénekli azt, hogy 'Kis Mariska' néni [egy fiktív személy, aki a dalt énekli – T. L.] mit érzett bele abba a népdalba, [...] vagy egy táncba is mit érzett bele az, aki annak idején előadta. Mer' le tudja másolni, egyértelmű, de az érzéseket, azt nem tudja.²⁵

A közművelődés és köznevelés keretei tehát új funkcióba helyezik az éneklést. A növendékeknek egy népdal eléneklése gyakran egy a sok iskolai feladat közül. Korábban

²⁴ Ecsedi i. m.

²⁵ Gyűjtési adatok: Balmazújváros (Hajdú), ifj. Németi János (52), gyűjtő: Tóth Lilla – Sáriné Szebenyi Judit (2017).

kifejtettem, hogy Kodály Zoltán nevelési eszméi szoros összefüggésben állnak a hagyományos kultúra értékeivel. Mindez azonban mit sem ér, ha a gyakorlatban nem alkalmazzák megfelelően a kodályi eszméken alapuló módszertant.

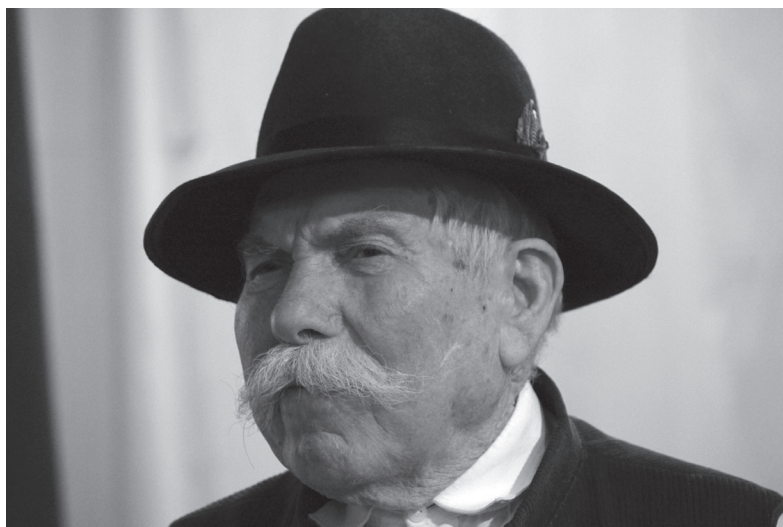
Mit tud átmenteni a művészetoktatás a hagyományos kultúra értékrendszeréből? A cél az, hogy a gyermek a saját környezetében tapasztalható és a hagyományhoz köthető jelenségeket helyesen értelmezze. Ha a népdal a művelődési, tudományos vagy reprezentatív folklorizmus részeként éli tovább az életét, bármennyire azonos a hagyomány anyagában formálódott alakzataival (szöveg, dallam, előadásmód), de nem az eredeti társadalmi vagy egyéni funkciók mentén jelenik meg, akkor csak lenyomata lehet a hagyománynak, annak részét nem képezheti. A hagyományörző énekesek egyre nehezebben elérhetők, énekük legtöbbször csak archív felvételekről hallható. A népzenei terepkutatás hangfelvételei ugyanakkor a legritkább esetben tartalmazzák azokat a járulékos információkat, amelyek a hagyomány szövetében kiépítették az egyén tudatában az énekkultúrát. A kutatás és az oktatás az éneket legtöbbször kizárólag annak dallama, vagy szövegének esztétikája szerint kezeli. A hatékony zenepedagógiához viszont ez kevés, hiszen ha a növendéknek nincs mihez kötnie a népdal esztétikai ismérveit, akkor nem sikerülhet azt hatékonyan beilleszteni a műveltségének aktív tartományaiba. A pedagógusokra, vezetőkre ezáltal nagyobb felelősség hárul, hiszen ők válnak a kulturális javak átadásának elsődleges közvetítőivé.



Közös énekls id. és ifj. Németi Jánossal (Fotó: Farkas József)

A saját pedagógiai gyakorlatomban folyamatosan keresem a kapcsolatot a hagyományörző énekesekkel és hangszeres zenészekkel. Kollégáimmal együtt olyan idős embereket keresek, akiknek nem tananyagként, hanem szocializáció folyamán épült a tudatukba a hagyományos kultúra. A módszer – mondhatni – egyszerű: személyes kapcsolat kialakítása a növendékek és a hagyományörző énekes között. Ezt a kapcsolatteremtést

személyes találkozások, rendhagyó órák és tanulmányi utak keretein belül tudjuk megvalósítani. Az iskolához közel élő hagyományörző énekeseket elhívjuk magunkhoz, ahol a legkisebbek is részt tudnak venni a foglalkozásokon. A nagyobb növendékekkel pedig (akik már a térképen is jól tudnak tájékozódni) rendszeresen szervezünk ún. gyűjtőutakat a magyar nyelvterület különböző pontjaira. Az ilyen találkozások során tapasztalt élmények exponenciálisan megnövelik az egyes dalokhoz fűződő érzelmi viszony kiépítésének lehetőségeit. Ez megnyitja az utat abba az irányba, ahol a zene az egyén és a közösség számára az eredeti funkciókat tudja ellátni.



Pál István (Fotó: Farkas József)

Befejezésképpen egy hangszeres példán keresztül szeretnék rávilágítani arra, hogyan érvényesülhetnek a tradicionális műveltség eredeti funkciói a 20–21. században. Agócs Gergely és Juhász Zoltán 1992-ben talált rá az utolsó hagyományörző dudásra, a Nógrád megyei Pál Istvánra, aki 1919-ben látta meg a napvilágot, és 2015-ben hunyt el. Pál István számos területen kiemelkedő tudással bírt: a dudálás mellett többek között a furulyázás, a népdalok, a népmese, a hagyományos gyógyítás és a pásztorkultúra iránt érdeklődők is sokat tanulhattak tőle.²⁶ A '90-es évek elejéig mindössze néhány revival népzeneész játszott dudán, tudásukat az archív felvételek alapján csiszolgatták. Pál István „felszínre kerülése” óta száznál is több dudás van Magyarországon. A megfelelő módszertannal és a népzenei táborokban, különböző tanfolyamokon és kurzusokon való személyes talál-

²⁶ Agócs Gergely: *Egy szürke, meg egy hamuszín galamb. A hagyományos szellemi kultúra egy nógrádi pásztor életében*. Szakdolgozat, ELTE-BTK Folkore Tanszék, Budapest, 1997.; Juhász Zoltán: *Az utolsó dudás. Pál István nógrádi pásztor zenei öröksége*. (Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1998. Népzenei füzetek); Agócs Gergely: *Pál István mesél. Egy nógrádi magyar pásztorember mesekincse*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2017.)

kozások révén újraépült egy kulturális kifejezésmód. A hagyományos tudás megszakított átadás-átvételi folyamatai egy másodlagos keretrendszerben, a művészetoktatás illetve a táncházmozgalom²⁷ keretében, bár új módszerekkel, s részben új funkciók érvényesülésének érdekében, de ismét működésbe lépnek, s így újrakötik a folytonosság szálait.

IRODALOM

- Agócs Gergely: A társadalmi dimenziók és a hagyomány megkerülhetetlensége. *Mester és tanítvány. Konzervatív pedagógiai folyóirat*. I. évf. 3. szám: *Oktatáspolitikai* 2004. augusztus, 158–165. o.
- Berecz András: ...*Bú hozza, kedv hordozza... Magon költ énekesek iskolája* 1. Budapest: Jel Kiadó, ¹/1997. (Vallomások, párbeszéd, képek a hagyományos dalolásról, éneklésről.)
- Dr. Ecsedi István: *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták. A dallamokat lejegyezte és magyarázta Bodnár Lajos*. Debrecen, 1927.
- Vargyas Lajos: *Egy felvidéki falu zenei világa – Áj 1940*. Budapest: Planétás Kiadó, Európai Folklór Intézet, 2000. (Jelenlévő múlt.)

²⁷ Komplex szemléletű magyar népművészeti mozgalom. Az 1970-es években Budapestről kiindulva terjedt el a magyar nyelvterületen. Hatása mára a szomszédos népek körében is érezhető. Lásd Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról*. (Budapest: Hagyományok Háza, 2006); A „táncház” módszer 2011-ben az UNESCO szellemi kulturális örökség megőrzését célzó legjobb gyakorlatok listájára is felkerült. <http://www.unesco.hu/kultura/tanchaz-modszer-mint> Letöltés ideje: 2019. szeptember 1.

A mondókától Bartókon át Kurtágig

Egy bemutatóóra analízise*

„Az általános iskola célja: a teljes embert megalapozni. Zene nélkül nincs teljes ember. [...] Mert jó mérnök, vegyész stb. lehet valaki, ha tizenöt éves koráig rá sem gondol. De zeneértő nem lehet, ha hatéves korában (s játékosan még előbb) nem kezdik rendszeresen nyitogatni-gyakorolni a fülét. [...] a zene ügye az általános iskolában nem is a zene ügye elsősorban. Közönségnevelés=közösségnevelés.”

(Kodály Zoltán: Közönségnevelés, 1958)¹

Ismerkedés a kortárs zenével, belepillantás a műhelytitkokba, megtapasztalni a zenei alkotás örömét. Ezek a gondolatok adták a kiindulópontot ahhoz a bemutató foglalkozáshoz, amelyet 2018. január 25-én tartottam harmadik osztályos tanulókkal, az ELTE TÓK Ének-zenei Tanszékén megrendezett *Zenés ötletek* Zenepedagógiai Konferencián. Három év elteltével, 2021-ben, Bartók Béla születésének 140., és Kurtág György születésének 95. évfordulóját ünnepeelve, a bemutató részletes ismertetése e tanulmánykötetben, méltó tisztelgés a zeneszerző géniuszok előtt.

Az alsó tagozatos ének-zene oktatásban fontos szerepet kap a zenehallgatás. Ennek megvalósítása azonban nem egyszerű feladat. A tanító zenei felkészültsége, a tudatos tervezés és a kreatív ötletek mind lényeges elemei a sikeres zenehallgatási tevékenységnek. A spontán befogadás és a tudatos élmények nyújtása mellett a gyerekek aktivizálása, bevonása is kulcsszerepet játszhat az élvezetes zenehallgatásban. A kortárs zenével ismerkedve különösen fontos a zenehallgatási anyagot gondosan, körültekintően kiválasztani. Ez feltételezi a tanító zeneirodalmi jártasságát, hangszeres kvalitásait, valamint olyan zeneművek választását, amelyeket minél több szempontból fel lehet használni. A gyerekek életkori sajátosságainak figyelembevétele is meghatározó, ezért megfelelő arányban kell tervezni belső tudati aktivitásra épülő feladatokat és játékos, mozgásos elemeket. A figyelem és a koncentráció folyamatos fenntartása, a zenei emlékezet és gondolkodás, a belső képalkotó fantázia rendszeres kondicionálása elengedhetetlen feltételei a szokatlan, nehezebben értelmezhető művek sikeres befogadásának.

* A kottapéldákat © A Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó szíves engedélyével közöljük.

¹ Kodály Zoltán: *Visszatekintés* I. 318. o.

A bemutató foglalkozást az ELTE Gyertyánffy István Gyakorló Iskola 3/A osztályának tizenkét tanulóval tartottam. A gyakorlóiskola diákjai heti két ének-zene órán vesznek részt, tanáruk Mihalovics Csilla mesterpedagógus. A zenés projektet közösen készítettük elő, Mihalovics tanárnő tudásával, tapasztalatával és ötleteivel nagyszerűen támogatta az elképzeléseimet.

A bemutató zenei anyaga Kurtág György: *Játékok* I. zongoraciklusára épült. Ebben a műben a játék, a mozgás, a szabad alkotókedv kreatív megélése magával ragadja a gyerekeket. Kíváncsi voltam, hogyan reagálnak az általános iskolás tanulók egy olyan szokatlan hangzásvilágra, amellyel nagy valószínűséggel nem találkoztak sem iskolai kereteken belül, sem a médián keresztül. Zongoratanári végzettségemből adódóan a kortárs zongorairodalomnak ezt a meghatározó alkotását igyekeztem hitelesen, legjobb tudásom szerint közvetíteni a 9-10 éves korosztály felé. Egy további ötlettel Bartók Béla: *Mikrokosmosz* V. kötetének egyik méltán közkedvelt műve is bekerült a foglalkozásba. A közös szál, amelyen keresztül a két zenemű összekapcsolódott, egy meglepően egyszerű, a játékhoz és a gyermeki lélekekhez szorosan kötődő mondóka volt. Az *Elete, pekete...* kiszámoló kezdőmotívumának ritmikája megegyezik Bartók: *Paprikajancsi* és Kurtág: *Galopp* című művének első két ütemével. Így a mondóka és Bartók, valamint Kurtág azonos ritmikai ötletére fűztem fel a bemutató zenei anyagát.

E-ke-te, pe-ke-te, cu-ko-ta pé,	Á - bel, bá - bel do - mi - né.
Csi - szí á, csi - szí bé,	Csi - szí - csu - szí, kom - po - dé.

Forrai Katalin: Ének az óvodában, 22. szám

Con moto, scherzando ♩ = ca 120

Bartók Béla: Mikrokosmosz V. fűzet: „Paprikajancsi” – részlet



Kurtág György: Játékok I. füzet 12. B „Galopp” – részlet

A foglalkozás gerincét a *Játékok* négy alapeleme és a hozzájuk tartozó mozgásformák alkották. Kurtág sajátos notációja útbaigazítást ad az előadónak, hogyan szólaltassa meg a hangszert: tenyérrel, ököllel, alkarral, vagy éppen az ujjak *glissandoszerű* mozgásával². Az így keletkezett hangzások nemcsak gyökeresen eltérőek a megszokott plasztikus dallamoktól, hanem rendkívül látványosak is. Ebből kiindulva a bemutató koncepciójának az volt a lényege, hogy a szokatlan módon megszólaltatott zongora és az ahhoz tartozó mozgásformák megjelenítése kölcsönösen segítik a zene értő hallgatását és a gyermeki fantázia képalkotását.

A bemutató foglalkozáson résztvevő gyerekekkel korábban két alkalommal találkoztam az osztálytermükben. Fontosnak tartottam, hogy ízelítőt kapjanak a *Játékok* hangzásvilágából, ezért megmutattam nekik az alapelemek hangzását és mozgásformáját. Megfigyelték, hogyan szól a zongora „hagyományosan”, az ujjakkal megszólaltatva, majd tenyérrel, alkarral, ököllel és az ujjak-karok *glissandoszerű* mozgásával. A szokatlan hangzásvilághoz tartozó különleges kottaképet is megismerték. Közösben belelapoztunk a *Játékok* kottájába, és elmagyaráztam a különböző hangzásokhoz tartozó jeleket. Könnyen megértették és érdeklődéssel fedezték fel a humoros elnevezésű műveket³. Inspirálón hatott rájuk a hangzásvilág és a kottakép, ami megalapozta a közös munkánk további eredményességét. Miután látták, amit hallanak és hallották, amit látnak, biztattam őket, hogy próbálják ki a zongoránál az alapelemeket. A gyerekek közül egyik sem tanult zongorázni, ennek ellenére jól ráéreztek a hangszerhasználatra és örömmel kísérleteztek a hangzásokkal. Mihalovics Csilla tanárnő irányításával a gyerekek saját kompozíciókat is készítettek a *Játékok* mintájára.⁴ A megismert notációs jelekkel önállóan komponáltak, majd lejegyezték saját címmel ellátott kis műveiket. Ezek bemutatása különösen elnyerte a közönség tetszését.

A 20 perces foglalkozás rövid bemutatóközeggel kezdődött. A gyakorlóiskolai helyzetből fakadóan a gyerekek már többször szerepeltek nagyszámú közönség előtt, így

² Kurtág „halmazok” elnevezést ad a tenyér, ököl, alkar, könyök által létrehozott játékmódoknak.

³ A *Játékok* több művének címe utal játékos mozgásra: *Sétálás*, *Totyogós*, *Dülöngélve*, *Ringató*.

⁴ A *Játékok* egyik műve – alcíme alapján – a gyermeki komponálás példaként értelmezhető: „*A nyuszi és a róka*. Takács Krisztina 6 éves korában írta”. (I. kötet 9 A.)

meglehetősen otthonosan mozogtak a színpadon. A zongorához ültem és megkértem őket, hogy figyeljék meg, hogyan szólaltatom meg a hangszeret.

„Rendhagyó módon játszok a zongorán, nemcsak az ujjaimmal. Hányféleképpen?” A számukra már ismerős hangzásokat hallották, hiszen ujjal, tenyérrel, alkarral, ököllel és *glissandó*zva játszottam. Jól emlékeztek a korábbi találkozásainkon tanultakra, hibátlanul felsorolták az összes mozgásformát.

„Próbáljuk ki a mozdulatokat közösen.” A színpadon közösen kipróbáltuk a mozgásokat. A gyerekek párokba rendeződve először az alkarjukat összeérintve „harcoltak” egymással. Utána a tenyerüket illesztették össze többféle mozdulattal és hangerevével: hangosan, csattanva, bátran és halkán, közelebből, finoman érintve egymást. Aztán az öklükkel próbáltak közelíteni egymáshoz, ez különösen tetszett nekik. Amikor megkérdeztem, hogy milyen érzelmeket tudnának kifejezni ezzel a mozdulattal, fájdalmat, dühöt említettek. A *glissando* hangzást jobbra-balra dülöngélve, laza testmozgással utánozták. Az ujjaimmal megszólaltatott, *staccato* hangokra pedig ugrálással reagáltak.

„Zongorázok, utánozzátok mozgással!” Miután kimozgották magukat, azt a feladatot kapták, hogy mozgásukkal utánozzák a zongorán megszólaltatott hangzásokat. Tetszőleges sorrendben játszottam tenyérrel, alkarral, ujjal és *glissandó*zva. Egy-egy hangzást addig játszottam, amíg az összes gyerek felismerte és mutatta a hozzátartozó mozgásformát. Érdekes volt megfigyelni, hogy az ujjakkal és *glissandó*zva megszólaló hangzásokra gyorsan és határozottan reagáltak, ugrándoztak, illetve kis mozdulattal dülöngéltek jobbra-balra. Viszont bizonytalanabbak voltak, amikor tenyérrel játszottam, ekkor többen az öklüket ütötték össze. Végül újra *glissandó*zást hallottak, erre már sokkal felszabadultabban, nagyobb kilengésekkel mozogtak.

„Négy zenei alapelem: mutassátok, ha halljátok!” A mozgásos felismerés után előre elkészített, négy különböző színű A4-es lapot osztottam ki a gyerekek között. Ezek a lapok a négy alapelem szerepelt a *Játékok* notációjával: a *glissando* narancs-sárga, az ököl piros, az alkar zöld, a tenyér kék színnel volt jelölve.

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

The image shows a musical score for a piano exercise. The top staff is in bass clef, the bottom in treble clef. It includes dynamic markings like *pp*, *ff*, and *mf*. There are various note heads, some with arrows indicating movement. A section is marked with a large 'X' and labeled 'pp'. Below the staves, there are three footnotes in Hungarian and English explaining the notation:

- *Felkar-kereszteléssel; a két könyök minél távolabbra érjen. / *Mit Kreuzen der Oberarme, wobei die beiden Ellbogen möglichst weit reichen sollten. / *By crossing the upper arms; the two elbows should reach as far as possible
- **tenyér-glissando
- **Handflächen-glissando
- **palm-glissando

Z. 8377

Kurtág György: Játékok I. füzet VII. A (játék alapelemekkel)

A lapokat szétszórtam, mindegyik színből hárman kapták ugyanazt, így a feladat pontos megoldásához egymástól is kaphattak segítséget. A *Játék alapelemekkel* című kompozíciót játszottam, melyben először felkar-kereszteléssel, azután tenyérrel, ököllel, majd *glissandózva* szólaltattam meg a hangszert. A játék közben a gyerekeknek figyelniük kellett, hogy mikor hallják a saját lapjukon lévő kottaképhez tartozó hangzást. Ha felismerték, akkor magasra kellett emelniük a lapot, hogy a közönség is lássa a jó megoldást. Ebben a feladatban komplex módon, tudatosan kellett azonosítaniuk a hangzást a kottaképpel, és lehetőleg önállóan reagálni a hallottakra.

Miután sikerült a hangzásokat a kottaképeknek megfeleltetni, három miniatűr játékot játszottam: *Ököljáték*, *Tenyeres* és *Keringő*. Az előző feladathoz hasonlóan a gyerekeknek fel kellett mutatniuk a lapjukat, ha az ahhoz tartozó hangzást hallották. Az *Ököljátéknál* és a *Tenyeresnél* egyértelműen felismerték a hangzást, magasra emelték a színes lapokat. A *Keringő glissandó*-futamait is könnyen meghallották, sőt néhányan spontán mozogni kezdtek a zenére. A korábbi jobbra-balra dőlés helyett táncos, forgó mozdulatokkal is próbálkoztak, ami egyértelműen jelezte a gyerekek oldottabb lelkiállapotát. Megkérdeztem tőlük, hogy ha ők lennének a zeneszerzők, milyen címet adnának ennek a darabnak. Több választ is kaptam, mindegyik a *glissando* mozgására rimelt: „Hullámlás! Csúszós! Fel-le!”

„*Mutassátok be saját kompozíciótokat!*” A rövid Kurtág-művek elhangzása után a gyerekek önálló kompozícióinak bemutatása következett. Három tanuló játszott a *Játékok* alapján készült alkotását. Egy kislány a *Karate* címet adta művének, melyet tenyérrel, alkar-csúsztatással és egy-egy hang beszúrásával szólaltatott meg. Kreatívan használta az egész hangszert, a teljes klaviatúrát birtokba vette. Egy fiú izgalmas, férfias karaktert adott a *Mennydörgés* című kompozíciójának. Végig a mély regisztereken, ujjal és ököllel játszott. Majd egy másik kislány szintén az egész zongorát bátran használva, tenyérrel, alkar-*glissandóval* és ököllel mutatta be *Kutyafutam* elnevezésű alkotását. Érdekes volt megfigyelni, hogy a tanuló a *glissando* futamokat nem a megszokott módon ujjakkal és tenyérrel játszott, hanem alkarját erősen ráfektetve a billentyűre gyorsan mozgatta végig fel-le.

„*Mondókázzunk együtt!*” A bemutatót játékos mondókázással folytattuk. Egy előre odakészített kosárban ritmushangszerek voltak – tikfa botok, rumbatök, csörgődob –, amiből a gyerekek választottak, majd a színpadon körbe rendeződve kezdődött a mondókázás. Az *Elete, pekete...* kezdetű kiszámolóra először körbe jártunk, ügyelve arra, hogy az egyenletes lüktetést pontosan érzékeltessük a lépéseinkkel. Ezután körbe álltunk és úgy ismételtük a mondókát, hogy közben karunk oldalsó nagy mozdulataival adtuk a lüktetést. Majd ritmushangszerekkel kísértük a ritmust a kiszámoló szövegéhez. Miután többször elhangzott a mondóka, csak a kezdőmotívumot emeltük ki (*Elete, pekete, cukota pé*): először hangosan, majd kétszer magunkban, belső hallással, a ritmushangszerek kíséretében.

„*Milyen hasonlóságot hallotok?*” Miután a mondóka kezdőmotívumának ritmusát változtatva gyakoroltuk, újra a zongorához ültem. Arra kértem a gyerekeket, hogy figyeljék meg, milyen hasonlóságot hallanak a mondóka és az eljátszott két dallam között. Bartók: *Paprikajancsi* és Kurtág: *Galopp* című művének kezdőütemeit mutattam

be, melyek megegyeztek a mondóka kezdőritmusával. A rövid részletek zongorázása-kor különösen figyeltem arra, hogy ugyanabban a tempóban játsszam, mint ahogyan a mondókát gyakoroltuk. Így a gyerekek azonnal felismerték a ritmikai azonosságot. Ezek után arra kértem őket, hogy közösen szólaltassuk meg a kezdőmotívumot, ők ritmushangszerrel, én zongorával. Ez a hangzás megidézte a bartóki húros hangszer és ütők hangzásvilágát ebben a leegyszerűsített formában.

„*Tegyétek fel a kezetek, ha felismeritek a ritmust!*” Miután a ritmus mélyen rögzült a gyerekekben, egy interaktív zenehallgatás következett. Mindkét művet elejétől a végéig eljátszottam, és közben az volt a feladat, hogy tegyék fel a kezüket, amikor az ismerős ritmusmotívumot hallják. Abban a tempóban játszottam, ahogyan korábban a mondókát mondtuk – ez az előírt tempónál jóval lassabb volt –, hogy könnyebben ráismerjenek a ritmusra, és legyen idő feltenni a kezüket. A Bartók-műben sokszor felhangzik a jellegzetes ritmus, ezért a gyerekeknek végig erősen kellett koncentrálniuk. A feladatot nehezítette, hogy a ritmus a magasabb-mélyebb regiszterekben is megszólalt, valamint variánsok is fellelhetők a műben. Érdekes volt látni a gyerekek reakcióját: a mű elején mindenki felismerte a motívumot, majd fokozatosan bizonytalanabbak lettek, ahogyan a variánsok sorra kerültek. A zenehallgatás után spontán rákérdeztem, hogy számolták-e, hányszor hallották a jellegzetes ritmust. Többen is lelkesen jelentkeztek, néhányan tizenkétszer, mások tizenhatszor ismertek rá. A *Galopp* lényegesen rövidebb, mint a Bartók-mű, ráadásul csak a kezdőütemekben hangzik el a motívum, ezért könnyebb volt a követése és a felismerés.

A bemutató végén eredeti tempóban és karakterrel játszottam el a műveket. A gyerekeknek ezzel a zenehallgatási élménnyel ért véget a kortárs zene világába betekintő 20 perces zenés kalandozás.

A konferencia után sok pozitív visszajelzést kaptam a projektről. Véleményem szerint a mozgással átszőtt zenés foglalkozás ötleteit nemcsak ének-zene órákon lehet felhasználni, hanem némi változtatással integrálni lehet dráma- vagy táncos foglalkozásokba is. Nagyon fontosnak tartom, hogy az alapfokú ének-zeneoktatáshoz szükséges zenei képességeket már az óvodában meg kell alapozni. A gyermekeknek érdemes az élő zenéből, az éneklésből-mozgásból közvetlen tapasztalással és minél több aktív cselekvéssel leszűrni az elemi fogalmakat. Így a számukra még értelmezhetetlen szövegek helyett megélhetik, élvezhetik az énekes-mozgásos játékokat. A zenehallgatóvá nevelés is a képességfejlesztés egyik fontos területe, ezért pedagógiai munkánkban nagy hangsúlyt kell fektetni erre. Azok a gyerekek, akiknek a hangszínhallását, belső, tudati aktivitását, figyelem-összpontosítását, zenei emlékezetét és gondolkodását élő zenei élményekkel tudjuk fejleszteni, jó eséllyel értő szemű és nyitott fülű zenehallgató felnőttekké válnak.

IRODALOM

- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegejtött írások, beszédek, nyilatkozatok* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- Pappné Vencsellői Klára: *Ének-zene tantárgypedagógia az alsó tagozatban éneket tanító pedagógusok számára*. Debrecen: Pedellus Tankönyvkiadó, 2007.
- Réti Anna – Döbrössy János (szerk.): *Az ének-zene tantárgy-pedagógiája*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, Eötvös Loránd Tudományegyetem, [2012] 2016.

KOTTÁK

- Kurtág György: *Játékok zongorára* I. füzet, Budapest: Editio Musica, ¹/1979.
- Bartók Béla: *Mikrokozmosz zongorára* V. füzet, Budapest: Editio Musica.
- Forrai Katalin: *Ének az óvodában*. Felújított, átdolgozott kiadás. [Budapest]: Móra Könyvkiadó, [2016] ²/2017.

Készségfejlesztő gyakorlatok a középfokú zenei képzésben*

A zenei hallásfejlesztésnek, amely a kezdetekben minden zenét tanulni vágyó gyermek fejlődését segítő a zeneiskola feladata, a zeneművészeti szakgimnáziumban újabb szintre kell emelkednie.

A zenei pályát választó fiatalok esetében már valóban az a legfontosabb cél, hogy az általuk szólistaként, vagy akár kamara-, vagy nagyobb együttesben előadott zeneműveket igazán átlátó, értő és érző muzsikussá, vagy kiművelt hallású zeneteoretikussá válhassanak. Sokan közülük tanári pályára készülnek, így az is fontossá válik majd, hogy minél komplexebb zenei tudást legyenek képesek átadni leendő tanítványaiknak. A zenei írás-olvasásnak és az ezzel szoros kapcsolatban álló hallásfejlesztésnek végig kell kísérnie a szakközépiskolai szolfézs- és zeneelmélet-tanulmányokat, hogy végül lehetőség szerint minden tanuló elérhesse ezt a képzettségi szintet, és természetesen azért is, hogy sikeres felvételi vizsgát tehessen a felsőoktatásba.

A zeneművészeti szakgimnáziumokba¹ jelentkező és felvételt nyert tanulók felkészültségének szintje és tartalma napjainkban igen eltérő, ezért meglehetősen vegyes lehet a szolfézs csoportok összetétele. A tanárnak nem kis feladat a különböző szintű tudással rendelkező, más-más metódus alapján oktatott, akár határainkon túlról érkezett diákok ismereteinek közel egy szintre hozása.² A tantervben előírt tananyagok mellett a hallásgyakorlatok – melyeknek véleményem szerint minden órán helyet kell kapniuk – segíthetnek ebben.

A hallásfejlesztő feladatok jelentősen hozzájárulhatnak annak a három képességnek a javításához, melyet Bántainé Sipos Éva is kifejtett a dallamírás módszereiről szóló tanulmányában:³

- megfigyelőképesség
- memória
- íráskészség

* A 2020. március 27–29-i debreceni Bárdos Szimpóziumra tervezett előadás írott változata.

¹ 2016 óta a korábbi zeneművészeti szakközépiskolák hivatalos neve.

² Pályám során a nyíregyházi és debreceni szakközépiskolákban tanítva igen gyakran találkoztam kárpátjai és Erdélyből érkezett diákokkal.

³ Bántainé Sipos Éva (1919–2019) zenepedagógus, zongoratanár: *A jó muzsikusz látja, amit hall, és hallja, amit lát.* (Budapest: Fővárosi Pedagógiai Intézet, 1998.) 8. o.

Alkalmazásuk a konkrét cél – azaz a képességfejlesztés – mellett sokféle előnnyel jár. A feladatok segítik az órára való ráhangolódást, oldják a feszültséget, beéneklésként is funkcionálhatnak, formálhatják a közösséget a csoporton belül, pihentető, vagy akár serkentő állomásként is beiktathatók az óra menetébe. Elősegítik a szolfézs és zeneelmélet tárgy integrációját, fejleszthetik a többirányú figyelmet és az improvizációs készséget.

A zenei képességet fejlesztő feladatok önmagukban is igen hasznosak, ugyanakkor még célravezetőbbek, ha kapcsolódnak az óra anyagához, akár a diktálás, vagy a kamarának hangnemét, egy-egy nehezebb dallami, ritmikai, érdekesebb harmóniai fordulátat előkészítve, ahogyan azt számos didaktikai jellegű írásban olvashatjuk. Még jobb, ha az abban az időszakban tárgyalt zenei korszak stílusjegyeit, akár technikáit is érzékeltetni tudjuk e feladatokon keresztül.

A lehetőségek száma végtelen, ahogyan Szőnyi Erzsébet is írja *A zenei írás-olvasás módszertana* című köteteinek bevezetőjében:

A legfontosabb azonban, hogy tanár és növendék öntevékenyen gyarapítsa a tanulás eszközeit. Legyen minél nagyobb területe az egyéni invenciónak, ötleteknek.⁴

Tanulmányomban az általam alkalmazott fejlesztő gyakorlatokat szeretném néhány szempont szerint rendszerezve bemutatni. Azokat a feladattípusokat, melyeket az elmúlt húsz évben vagy szakmabeliektől sajátítottam el, vagy saját ötleteim alapján dolgoztam ki. Természetesen ezek közül biztosan sok hasonló gyakorlatot használnak kollégáim, de bízom benne, hogy hasznos lehet egy összegzés akár aktív, akár leendő tanárok számára.

A hallásfejlesztő feladatok csoportosítási lehetőségei és az óra menetében betöltött szerepük

A legegyszerűbb csoportosítás tevékenységi forma alapján két részre osztja a hallásgyakorlatokat: szóbeli és írásbeli feladatokra. E kettő azonban többnyire szükségszerűen összefonódik.

- Csoportosítási szempont lehet a zene egyes elemeinek gyakoroltatása, azaz megkülönböztethetünk dallami, ritmikai és harmonikus hallásgyakorlatokat. A tanulmányban ezt az osztályozást követem majd elsősorban.
- Megkülönböztethetünk a tanult stíluskorszakhoz kötődő – barokk/klasszikus, romantikus, vagy 20. századi elemeket tartalmazó – típusfeladatokat.
- A gyakorlatok történhetnek kötött, vagy improvizatív formában, közösen, vagy az egyéni képességeket előtérbe helyezve.

⁴ Szőnyi Erzsébet: *A zenei írás-olvasás módszertana*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1954.) Bevezetés, VII. o.

A feladatokat leginkább az óra elején érdemes végezni. A szakgimnáziumban egy öszevont szolfézs-zeneelmélet óra kilencven perces. Ennek első húsz percét nyugodtan rá lehet szánni a hallásgyakorlatokra, bőven megtérül az ezekkel töltött idő. (Szimpla óra esetén ez arányosan csökken.)

Érdemes két-három feladatot előkészíteni és szerencsés, ha ezek különböző típusúak, mert az e korosztályba tartozó gyerekek igénylik a változatosságot, hiszen különösen szerteágazó ingerek érik őket a mindennapjaikban. Fontos azonban, hogy ha bevezetünk egy új feladattípust, akkor azt több egymást követő órán is gyakoroltassuk, hogy a tanulók rutint szerezhessenek az elvégzésében.

Az is izgalmas, ha a feladatok némelyike játékosan zajlik, például a diákokat versenyeztetve, de ugyanilyen örömet okoz, ha kooperatív formában egy ritmussort, vagy dallamot a csoport közösen alkot meg, akár előre megadott segítő szempontok alapján, akár teljesen szabadon.

Az óra elején végzett gyakorlatoknak – ahogy már említettem – előkészítő és a tananyagot segítő szerepük van. Más funkciókat tölthetnek be az óra közben alkalmazott technikák: a foglalkozás változatosabbá tehető, a diákok figyelme élénkíthető általuk, különösen, ha a feladatok helyváltoztatással, akár mozgásformákkal is járnak.

Kerülhetnek fejlesztő feladatok a tanóra végére is levezetésként, utolsó élményadásként.

Bárhogy iktatjuk be a gyakorlatokat, egy dolog nagyon fontos: próbáljuk ezeket mindig élményszerűvé tenni azáltal, hogy énekeljük, egyénileg, vagy közösen hangoztatjuk a csoport tagjaival.

Minden órát úgy kell felépíteni, hogy ne fáradtságot, hanem ereje gyarapodását érezze a tanuló, s alig várja a következőt.⁵

Dallammal történő hallásfejlesztés

Dallamláncok szóban

Ezek a feladatok nagyon jól alkalmazhatók az óra kezdetén; miközben eddük a tanulók fülét, megtörténik a beéneklés is. A dallamláncok szóbeli és írásbeli formáit gyakorlatilag a középiskola elejétől a végéig használni szoktam a gyerekek fejlődő képességeihez alakítva, nehezítve.

1. KÉZJELEZÉS

A tanulók kézjel után énekelnek tonális dallamokat. Az elején bemelegítésként szolmizálva,⁶ majd a kézjeleket megadott hangnemben abszolút névre konvertálva hangoztatják.

⁵ Kodály Zoltán: *Előszó Szőnyi Erzsébet: A zenei írás-olvasás módszertana kötetéhez*. Id. kiad. V. o.

⁶ A bevezetőben említett okok miatt sok csoportban nagyon is szükséges a szolmizáció és a kézjelek fokozott gyakoroltatása.

2. DALLAMLÁNC-MEMORITER

A tanulókkal körben állunk. Énekelek egy szolmizációs hangot, a mellettem álló ismétli azt és hozzátesz egy újabbat. A többiek is így tesznek, végül kialakul egy dallam, melyet a csoport képességeihez mérten rövidebbre, hosszabbra engedhetek. Ha a dallam kész, akkor hangnembe, hangnemekbe helyezhetjük, majd lejegyezhetik. Akár ritmizálhatják is egyéni ötleteik alapján, megadott metrumban, majd bemutatják a többieknek az elkészült kis kompozíciót.

3. DALLAMLÁNC-MEMORITER „MODERN” MÓDON

Izgalmas feladat, főként a 11-12. évfolyamon ajánlott. A fentiekhez hasonlóan történik, de a 20. századi *Reihe*-technika alapján, természetesen nem a legszigorúbb szabályai szerint, csak oly módon, hogy a 12 hangból mindegyiknek egyszer kell és egyszer szabad előfordulnia. Értelemszerűen ez hangnevekkel történik. Nehéznek tűnik, de képesek rá, sőt ott helyben a rákfordítást is többen el tudják énekelni a memóriájukra hagyatkozva.

Dallamláncok írásban

1. F-RŐL F-RE

Ezt a gyakorlatot is minden évfolyamban alkalmazom. Általában *f* hangról kezdem a dallamot és *f* hangra érkezem, de választhatunk más kezdőhangot is. Két-három diktálás alatt írnak egy-egy dallamot (többnyire összesen hármat). A dallamok hossza és nehézsége a csoport tudásához igazodik. Eleinte inkább tonálisak, szolmizálhatóak, majd haladunk az atonalitás felé. Az, hogy többnyire az *f* hangot jelölöm ki kezdésnek, elősegítheti némelyeknél 'relatív' (vagyis az emlékezetben rögzült hangmagassághoz viszonyító) abszolút hallás kifejlődését, valamint nagyobb hangterjedelmet lehet alatta és felette is énekelni.

2. REIHE-LEJEGYZÉS

Ez az előző gyakorlat nehezítése a *Reihe*-technikával (ez esetben nyilván más a záróhang), majd a leírt dallamot énekelhetjük rákban, szerkeszthetünk tükörfordítást, az alap- és tükördallamot megpróbálhatjuk két szólamban hangoztatni.



1. kotta

3. HANGLÁNC NÉGYESHANGZATOKBÓL

Eleinte hármashangzatokkal is dolgozhatunk, majd jöhetnek a szeptimfordítások. Az akkordokat felbontásban játszom fel-le, az első záróhangja megegyezik a következő kezdőhangjával.



2. kotta

A lánc lejegyzése után hangoztatjuk az akkordokat dallamként (zongorán ilyenkor egyben is megszólaltatom), majd együtthangzásként is énekelhetjük, szólamonként fel- és lefelé a harmóniákat a közös hangokról.⁷

Skálák

Hangsorok éneklésével, lejegyzésével gyakran találkoztak már a diákok, de nem árt ezeknek a további gyakorlása sem, főként, hogy egy idő után túlléphetünk a dúr-moll és modális skálákon.⁸ Elsősorban beéneklésként, óra eleji feladat gyanánt szoktam hangsorokat énekeltetni, 12. osztályban akár kromatikus, egészhangú, 1:2-es, 1:3-as modell-skálát.

Hangközök gyakoroltatása

A hangközök felismerése jó esetben rutinfeladat egy szakközépiskolás számára. Amellett, hogy tovább gyakoroljuk ezeket, foglalkozunk az oktávon túli és a különlegesebb bővített/szűkített hangközökkel és oldásaikkal; lehet nehezebb, változatosabb módon fejleszteni a hangközhallást.

Hangközfelismerés nehezített formákban

1. A szokásos hangközsorozatot úgy szerkesztem meg, hogy a megadott hang hol alsó, hol felső szólama a hangköznek, így a gyerekeknek a felismerés mellett az irányt is el kell dönteniük.
2. A fenti feladat nehezített változata, hogy a megadott hang alatt és felett is hangzik egy-egy hangköz. Feladat mindkettő felismerése, megnevezése, majd énekeljük fel és le, vagy akár egyszerre is hangoztathatjuk.



3. kotta

3. A hangközöket csoportokban (kettesével-hármasával) gyorsan egymás után diktálom, a csoportok között szünetet tartva, fejlesztve ezzel a gyorshallást. Ilyenkor kottázni nem, csak megnevezni kell az együtthangzásokat.



4. kotta

⁷ Példánk második hangcsoportja: moll szeptimakkord, a zárt tisztakvintlánc-pentatóniából építhető egyetlen négyeshangzat (a továbbiakban: p⁷ és fordításai).

⁸ Ezeket is gyakoroltathatjuk nehezített formában. Például más-más hangsort énekelünk/írunk felfelé és lefelé, vagy dallamokból kell felismerni az adott modális hangkészletet.

4. A hangközök hangjai tágszerkesztésben szólalnak meg, azaz 1-2 (több) oktáv távolsággal.



5. kotta

Az 1., 3. és 4. eljárás hármas-, sőt négyeshangzatokkal is megvalósítható.

Hangközök kézjelről

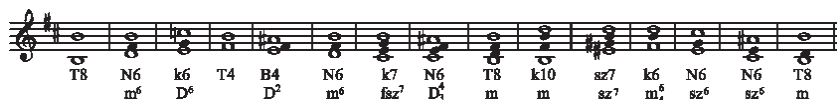
A csoportot két részre bontom, az egyik csapat a bal, a másik a jobb kezemet figyeli. Mindkettővel szolmizációs kézjeleket mutatok, ily módon hangközöket alkotva, és ők éneklék a látottakat szolmizálva. Mindig csak az egyik szólam változik, a diákok éneklés közben leírják a hangközök neveit. A feladat megfelelő előkészítés után hármashangzatokkal is alkalmazható, ez esetben a három szólamcsoportból kettő ugyanarra a kézre figyel és határozottan az adott szólam irányába mutatom a változást. A gyakorlat célzottan fejleszti az osztott figyelmet.

Hangközláncok

1. HAGYOMÁNYOS

A hagyományos hangközmenetek – melyekkel a gyerekek általában már a zeneiskolában is találkoztak – a szakközépiskolában is használhatóak, persze továbbfejlesztve, nehezítve. Mindemellett nagyszerűen társítható az aktuális összhangzattani ismeretekhez, azok előkészítéseként, hallásgyakorlatokként. A nehézségi fokot meghatározza a lánc hossza, a módosított hangok általi kitérések, vagy a (végleges) moduláció.

Miután a diákok leírják a hangközmenetet, gyakran kiegészítem azt belső, esetleg külső hozzáadott hangokkal, 3-4 szólamúságot létrehozva, melyet aztán újra értelmezhetünk hangzatokként. (A kiegészítő szólamot, hangokat akár egy ügyesebb, a hangközmenetet hamar leíró gyerek is elkészítheti.)



6. kotta

Természetesen megbeszélhetjük az adott hangnem szerint is a harmóniakat, itt például a 3. és a 11. hangzat esetében mindenképp rávezetném a tanulókat a h-moll szerinti alterált akkordokra (nápolyi szext, emelt alapú IV. szűk szeptim).

2. MEMORIZÁLÓS

A hagyományos hangközlánc is nehezíthető azzal, hogy két irányba kell figyelni. A feladat egyik szólamát hangláncként memorizáltatom. Ezt azután a tanulók hangoztatják,

és közben írják az általam hozzájátszott szólamot, valamint a hangközök neveit. A memorizálás könnyebb hangközmenet esetében azonnal két szólamban is történhet.

3. HANGKÖZLÁNC „MODERN” MÓDON

A hangközlánc modern zene előkészítéséhez illő változatában eltávolodunk a tonalitástól. Ezt a gyakorlatot is folyamatosan játszom, de ezúttal mindig csak egy szólam változik, és nem érzünk hangnemi keretet. Kiválóan fejleszti a gyors hangközhallást.



Harmonikus hallásfejlesztés

A hallásfejlesztés e területe már egyértelműen a szakgimnáziumban elsajátítandó klasszikus összhangzattant alapozza meg, illetve segíti mindvégig. Ebbe a csoportba tartoznak a gyerekek által már ismert hármashangzatok, melyeket fáradhatatlanul gyakoroltatni kell. Fontos ezek szerkezetének értő tudatosítása, fontos, hogy mindig tisztában legyenek azzal, mely fordításban hol található az alaphang, terchang, kvinthang, hogy a disszonanciák miként oldódnak és miért éppen úgy.

Ez az ismeret ugyanilyen fontos a négyeshangzatok esetében, melyek nagy részét a középiskolában ismerik meg a tanulók. A négyeshangzatok tanításánál – ahogyan a zenekolában a hármashangzatok elsajátítása során – szükséges, hogy a szerkezet pontos ismerete mellett érzeteket keltsünk bennük, hogy a színezetet könnyebben felismerjék.

Emellett nem árt zenei példákon keresztül tanítani ezeket, ehhez számos ötletet és példát kínál Bárdos Lajos *Hangzatgyakorló* című munkájának 2. kötete. Bárdos maga is megfogalmazza a bevezetőben:

Az egyes fejezeteket hangzatgyakorlatok kezdik, de mivel az élő zenében a harmónia általában a melódiát szolgálja, a gyakorlatokat dallampéldák követik.⁹

A harmonikus hallásfejlesztés alfejezetben már leginkább az összhangzattan tanulását, a harmóniák folyamatban történő meghallását segítő feladatokat mutatok be, kiegészítve néhány, a tonalitástól eltávolodó gyakorlattal.

Harmoniák gyakoroltatása énekléssel

1. ÖSSZHANGZATTANPÉLDA SZÓLAMONKÉNT ÖSSZERAKVA

Egy általam már elkészített harmóniasor szólamait memorizáltatom a csoport tagjaival. Ez történhet kézjelezéssel (kétszer mutatom az adott szólamnak, ők hangoztatják és megjegyzik), vagy megkapják papíron, szolmizációs betűkottával. Miután mindenki

⁹ Bárdos Lajos: *Hangzatgyakorló* II. könyv. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 3. o.

elsajátította a szólamát, összeénekeljük, majd többszöri hangoztatás során a diákoknak a harmóniák fokszámaint kell papírra vetniük. A feladat nehéz, de élményt ad a négyszólamú éneklés révén, valamint fejleszti az osztott figyelmet.

2. ÖSSZHANGZATTANPÉLDA ÉNEKES LAPRÓL OLVASÁSA

Ez a gyakorlat már elmélyült zeneelméleti tudást igényel. A táblán szerepel a fokszámsor. A csoport tagjainak ezt fejben, belső hallás segítségével kell elképzelniük, nem dolgozhatják ki. Az elképzelt harmóniasor alapján mindenkinek a saját szólamát kell énekelnie, így szólal meg a példa. (Természetesen érdemes a nehezebb fordulatokat, különleges kettőzéseket előre megbeszélni.)

3. HANGZATOK „ZAVARÓ” HANGGAL

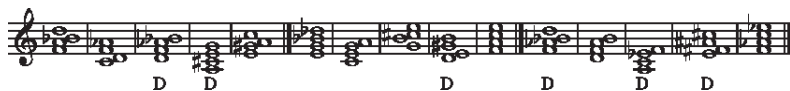
Adott egy állandó hang, azonban ezúttal ez nem a hozzájátszott hangzat része. Sőt lehetőleg minél inkább zavarja meg annak hangzását. Az állandó hangot hangoztatom a zongorán, majd hozzáadom a hármás- vagy négyeshangzatot és a diákoknak ki kell szűrniük a hangzat színezetét, fordítását.



8. kotta

4. SZELEKTÍV AKKORDFELISMERÉS

Előre meghatározom a célt: egy bizonyos típusú akkordot kell majd kiemelni az elhangzó harmóniák közül. Ötös sorozatokat játszom eltérő színezetű négyeshangzat fordításokból igen gyorsan, és teszek bele a felismertetni kívánt akkordokból egyet-kettőt-hármat (vagy egyet sem). A gyerekek csak az adott színezetre koncentrálnak, és ha megtalálták a keresett harmóniákat, kiemelem azokat, megvizsgáljuk a szerkezetét, énekeljük szolmizálva, hangnévvel. Kiváló gyakorlat például a mellékdomináns akkordcsalád tanítása során, természetesen a domináns hangzást keresve a sorozatokban.



9. kotta

Harmóniák gyakoroltatása írásban – Hangzatmenetek

A hangzatláncoknak – akár a hangközláncoknak – többféle típusát alkalmazhatjuk. Ezek esetében is jól tudunk alkalmazkodni a tanítani kívánt zeneelméleti ismeretekhez, segítve azok elsajátítását.

1. EGY HANG VÁLTOZIK

Lehet három- vagy négyszólamú akkordmenet, melyben mindig csak az egyik szólam hangját változtatom. A tanulók lejegyzik, majd közösen elemezzük a harmóniákat. Né-

gyeshangzat-lánc esetében mindez általában kétféleképpen történhet: a szeptimek színezetét, szerkezetét vizsgáljuk; ezen kívül az adott tonalitásban is elhelyezhetjük ezeket.

Hármashangzatokkal:



10. kotta

Négyeshangzatokkal:



11. kotta

2. SZEPTIMEK TÁGSZERKESZTÉSÉBEN

Ez is hangzatlánc és azért igen hasznos, mert a zeneművek elemzése során a szakközépiskolások számára gyakran nehézséget okoz, hogy az egyes akkordok hangjait a partitúrasorokból „össze kell szedni és sorba kell állítani”. Emellett természetesen nehezíti is a hangzatok felismerését a tágszerkesztésben való elhangzás. A gyakorlat az előző feladathoz hasonlóan történhet, azaz egy, két (ha szükséges, akkor három) szólamot változtatok az egyes harmóniák között, de lehet tágszerkesztésű szeptimfordításokat külön-külön is felismertetni.



12. kotta

3. BASSZUS NÉLKÜL

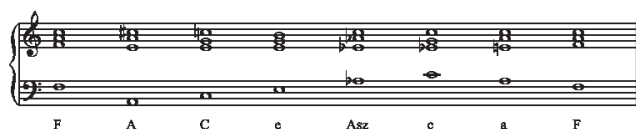
Egy előre megírt összhangzattanpélda felső három szólamát játszom néhányszor, mint egy hármashangzatláncot; a diákok lejegyzik. Ezt követően a gyerekek maguk képzelnek el hozzá basszust, melyet lekottáznak. Bemutatják a többieknek, akik hallás után megfejtik a harmóniákat. Persze sok esetben nincs variációs lehetőség, ha a klasszikus mintákat követjük, de ez fontos is, mert a harmonikus gondolkodásukat trenírozza. Íme egy példa két lehetséges basszussal:



13. kotta

4. TERCROKON HANGZATLÁNC

A romantikus stílus tanulmányozásával párhuzamosan szoktam ezt gyakoroltatni a 11. évfolyamon. E hármashangzatmenet során a szomszédos akkordok főként tercrokon kapcsolatban állnak egymással, így a lejegyzés után a gyerekekkel analizálni tudjuk a kapcsolattípusokat, hangnemi eltéréseket. Elsőként a három felső szólamot kell csak lekottázni, majd az elemzés után megszólaltatjuk a gyakorlatot, úgy is, hogy a csoport fiútagjai hozzáéneklék a harmóniák alaphangjait.



14. kotta

5. HANGFÜRTÖK

Ez már más típusú feladat, a hangközöknél ismertetett kétirányú gyakorlatra emlékeztet. Egy előre megadott hang köré (alá-fölé) játszom három, négy, majd akár öt hangot, elszakadva a tonális keretektől. Akkor izgalmas igazán a gyakorlat, hogy ha a hangok egymáshoz való viszonya valamilyen 20. századi zenei jelenséget hoz létre, például kvarttornyot, vagy különböző modern skálák (egészhangú, 1:2-es) kivágásait.



15. kotta

Ritmusérzék fejlesztése

A zenei összetevők e csoportjának is sok elemét elsajátítja a tanuló a zeneiskolai tanulmányai során, azonban a tapasztalatok szerint szükséges a ritmusérzék fejlesztésével behatóan foglalkozni a szakirányú továbbtanulók esetében is. Ezt igazolja az is, hogy a 2016 óta érvénybe lépett tantervben a *szolfézs-zeneelmélet*, valamint az akkor újonnan bekerült *komplex elméleti fejlesztés* nevű tantárgy mellett előírányozták a *ritmusgyakorlat* elnevezésű foglalkozást is a hangszer főszakos tanulók számára. Ezt több szakgimnázium helyi tantervében fellelhetjük, főként az 5. évfolyam és a szakmai tagozat órahálójában, de van ahol – véleményem szerint igen praktikus módon – az 1. évfolyamon is megtartják ezt az órát.¹⁰ Mindezek mellett a ritmikai készség fejlesztése alapvetően a szolfézsóra feladata.

A zeneművészeti középfokú oktatásba felvételt nyert hallgatók egy része kisebb-nagyobb mértékben ritmikai jellegű problémákkal küzd. Van köztük olyan, akinek az

¹⁰ Például Debrecen, Győr, Kecskemét, Szombathely: 5. évfolyam és szakmai tagozat; Nyíregyháza 1. és 5. évfolyam, Szeged 5. évfolyam. (Az intézmények honlapjáról származó információk.)

egyenletes mérő megtartása is gondot okoz, épp ezért gyakran alkalmazok erre irányuló szóbeli és írásos gyakorlatokat, ezek közül álljon itt két olyan gyakorlat, amit a tanítványaim a leginkább kedveltek az évek során.

E technikák közösségi munkát igényelnek és játékos formában érdemes ezeket bevezetni, úgy, hogy lehetőleg mindenki sikerélményhez jusson. A feladatok alapvetően ismertek lehetnek a zeneiskolai órákról is.

1. RITMUSKÍGYÓ MEGADOTT SZEMPONTOK ALAPJÁN

Lehet, hogy meglepő, de a szakközépiskolások nagyon szeretik ezt a feladatot, gyakran kéri is az órán. Az alapja a zeneiskolában, zenei általános iskolában is ismert „kiesős” módszer, azaz a feladat versenyszerű formában zajlik. Kiválóan élénkíti a figyelmet, főként az óra nehezebb feladatainak elvégzése közötti pár percre ajánlom, vagy dallamírás elé.

A diákok a helyüket elhagyva körben állnak és megadott ütemmutatóban egymást követve improvizálják a ritmusokat. Ha valaki kiesik a metrumból, vagy az előtte elhangzott ritmust ismétli, távozik a körből. A nehezítés az alapfeladathoz képest az, hogy az improvizációban szerepelnie kell egy megadott képletnek (például valamilyen nyújtott ritmus, vagy a szinkópa egy variánsa).

A másik nehezítés a metrum váltakozása lehet, például $2/4 - 4/4$, vagy még komplikáltabb a páros – páratlan ütemek váltakozása.

2. RITMUSKÍGYÓ MEMORIZÁLÁSSAL

Érdemes ezt is körben állva végezni, mert a memorizálás úgy könnyebb a diákok számára, ha személyhez is köthetik az elhangzott ritmusképletet.

Az első tanuló megadott metrumban improvizál ritmust, a második ugyanazt hangoztatja, majd hozzáteszi a sajátját. Ez így megy tovább, míg a csoport minden tagjára sor nem kerül. A végére hosszú és izgalmas ritmus jöhet létre, melyet aztán a diákok lejegyeznek.

Hallásgyakorlatokat előkészíteni, megírni, aztán levezetni – lehetőleg minden szolfézs-zeneelmélet órán – fárasztó feladatnak tűnhet. A siker azonban nem marad el, rengeteg haszna van ezeknek a gyakorlatoknak. Tapasztalataim szerint a diákok számára sem nyűg az elvégzésük, főként, ha érzik, hogy egyre fejlődnek általuk, sikerélményhez jutnak a változatos technikák gyakorlása során. A feladatok egy része megfelelő tálalással akár szórakoztató tevékenység is lehet számukra, és segítheti a csoport kohézióját a játék, a közös alkotás és az együttes éneklés által.

IRODALOM

- Bántainé Sipos Éva: *A jó muzsikus látja, amit hall, és hallja, amit lát*. Budapest: Fővárosi Pedagógiai Intézet, 1998.
- Bárdos Lajos: *Hangzatgyakorló. Hallásfejlesztő gyakorlatok a szolfézs és az összhangzattan tanításához*. Budapest: Zeneműkiadó, I. könyv: *Hármashangzatok*, ^{2/}1976. II. könyv: *Négyeshangzatok*, ^{2/}1982.
- Papp Károlyné – Spiegel Marianna: *Alapfokú szolfézstanítás a gyakorlatban*. Kecskemét: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet 2012.
- Szőnyi Erzsébet: *A zenei írás-olvasás módszertana* I–III. kötet. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat ^{1/}1954. (^{10/}2006.)

Köszönet a kottagrafikáért Sándor Máténak, aki egykori tanítványom, jelenleg 1. évfolyamos, zeneszerzés szakos hallgató a Zeneakadémián.

V.

FÜGGELÉK

A BÁRDOS SZIMPÓZIUMOK PROGRAMJAI

2010–2018

Az 1985 óta megrendezésre kerülő debreceni Bárdos Szimpóziumok első 25 évének rendezvénysorozatáról a Debreceni Egyetemi Kiadó jóvoltából 2010-ben megjelentettünk egy tanulmánykötetet. A 25 év programjából kiválasztottunk 25 előadást, s a szerzőket – vagy utódaikat, illetve hozzátartozóikat – arra kértük, hogy tegyék lehetővé egykori előadásuk közzétételét. A kötet függelékében viszont közreadtuk a 25 szimpózium valamennyi előadásának címét és előadóját, a bemutató foglalkozások vezetőtanárait, osztályait és azok intézményeit, valamint a kórushangversenyek együtteseit és karnagyait.

Jelen kötetünk függelékében a 2010 óta eltelt időszakban megrendezett nyolc szimpózium teljes programját közöljük.

Rendezvényeink eseménysorának összeállításánál a hagyománytisztelet és az újdonságok bemutatásának szándéka egyaránt érvényesült. Mivel a szimpózium résztvevőinek zöme a zeneoktatás különböző szintjein tanító szaktanár és kórusvezető, ezért igyekeztünk valamennyi oktatási szint és szakterület képviselői számára hasznos és élvezetes programot kínálni, ugyanakkor megteremteni annak lehetőségét, hogy megismerjék a rokon területek tevékenységét is.

A meghívott előadók a zenetudomány és a zenepedagógia kiválóságai voltak, valamint a társművészetek és -tudományok képviselői. Pódiumbeszélgetések során alkotó- és előadóművészek, máskor a kiadói vagy fesztivál-szervezői terület képviselői szóltak zenei életünk fontos kérdéseiről. A bemutatóórák csoportjainak köre az óvodásoktól az egyetemistákig terjedt, a fellépő kórusok tagjainak életkora pedig ennél is szélesebb volt. Kihasználva Debrecen város és a Zeneművészeti Kar kórusainak és hangszeres művészeinek közreműködési hajlandóságát, elsősorban helyi együttesek léptek pódiumra a rendezvénysorozaton. 2009 óta a Bárdos Szimpózium egyik hangversenyén adjuk át a Szesztay Zsolt Emlékdíjat, melyet a professzor által alapított tanszék azévi legkiválóbb hallgatója vehet át.

A Bárdos Szimpóziumhoz 2011-ben fiatal karvezetők versenye kapcsolódott, és a legtöbb esztendőben szaktanári továbbképzés csatlakozott, mely módszertani előadásokkal és konzultációkkal gazdagította a programot.

S. Szabó Márta
a szimpóziumok szervezője

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2010

Március 19. péntek

- 14:00 A 25. Bárdos Szimpózium megnyitása – Duffek Mihály és Daróci Bárdos Tamás köszöntője
- 14:30 Az ismeretlen Bárdos – Ittész Mihály előadása és *Bárdos Lajos* című kötetének bemutatója
Hangverseny Bárdos Lajos hangszeres műveiből
- 15:15 Zene és ének nélkül nincs teljes emberi személyiség: agykutatás és zene – Hámori József előadása
- 16:15 Kórusnevelés, kórushangzás: A tiszta intonálásra nevelés Kardos Pál tanítása alapján – Ordasi Péter előadása, közreműködik a Bárdos Leánykar
- 17:00 Délutáni hangverseny – Matuz István fuvolázik
- 19:30 Mester és tanítványa – hangverseny zeneszerzőmesterek és tanítványaik kompozícióiból
A Bárdos Szimpóziumok – 25 év, 25 előadás című kötet bemutatója
Közreműködők: a Bányai Júlia Általános Iskola Lautitia Gyermekkara, vezényel Nemes József; Kovács Szilárd (orgona); Kodály Zoltán Ifjúsági Vegyeskar, vezényel Végh Mónika; Pless Attila (zongora); Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes

Március 20. szombat

- 8:30 Zeneiskolai szolfézsóra – Spiegel Marianna debreceni zeneiskolásokat tanít
- 9:30 Énekes „misszió” Kodály Zoltán szellemében a Felső-Nyárádmentén (Erdély) – bemutató foglalkozás Czakó Gabriella és Nagy Éva Vera vezetésével
- 10:30 A befogadás útjai és gátjai, avagy automatikus-e a zene hatása – Pécsi Rita előadása
- 14:00 Tájékoztató a KÓTA és az Europa Cantat tevékenységéről – Móczár Gábor
- 14:30 Erkel Ferenc és százada – Sziklavári Károly előadása
- 15:30 Zene és iskola a 19. században – Gulyásné Somogyi Klára előadása
- 16:00 A Cantemus Fiúkórus bemutató kóruspróbája – vezeti: Szabó Soma
- 19:00 A magyar költészet a kortárs kóruszenében – jubileumi hangverseny
A Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása
Közreműködők: Bárdos Lajos Leánykar, vezényel Ordasi Péter; Kölcsény Kórus, vezényel Tamási László; Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes; Kollégiumi Kántus, vezényel Berkesi Sándor

Március 21. vasárnap

- 8:30 Zenepedagógiánk jelene és jövője – Szőnyi Erzsébet vitaindítója
- 9:00 Szekciós tanácskozások
ének-zenetanári szekció (vezeti: Kedvesné Herczegh Mária)
zeneiskolai szolfézstanári szekció (vezeti: Spiegel Marianna)
szakközépiskolai és főiskolai tanári szekció (vezeti: S. Szabó Márta)
kórusvezetői szekció (vezeti: Ordasi Péter)
- 10:45 Verbunkos és nemzeti hang Erkel Ferenc operáiban – Szitha Tünde előadása és záróhangverseny
Közreműködők: a Partiumi Keresztény Egyetem Vegyeskara, Debreceni Kollégiumi Kántus, Szegedi Universitas Szimfonikus Zenekar, Xavier Rivadeneira, Mercs Angéla, Ujvárosi Andrea, Posta Emil – ének; vezényel Berkesi Sándor és Somorjai Péter
- 11:45 A Szimpózium zárása

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2011

Március 25. péntek

- 14:00 A 26. Bárdos Szimpózium megnyitása – közreműködik a Lautitia Ifjúsági Kórus, vezényel Nemes József
- 14:30 Liszt magyar stílusának kialakulása – Kaczmarczyk Adrienne előadása
- 15:30 Bemutatóóra – a budapesti Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola 7. osztályosainak szolfézsórája Antal Laura vezetésével
- 16:30 Bárdos Lajos Liszt stílusáról – Ittész Mihály előadása
- 19:00 Hangverseny Liszt Ferenc műveiből
Közreműködők: Kölcsény Kórus, vezényel Tamási László; Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes; Vox Humana Énekkar, vezényel Hartyányi Judit; Szotyori Nagy Gábor (orgona)

Március 26. szombat

- 8:15 A beszéd alapú hangképzés – Veres Györgyné Petrőcz Mária előadása
- 9:00 Bemutatóóra – a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola 10. osztályos tanulóit Végő Mónika tanítja
- 10:00 Ifjú Karvezetők Versenye – elődöntő, közreműködik az Ady Gimnázium Leánykara, karnagy: Kerekes Rita (Liszt-terem)
- 10:00 A zeneiskolai zeneismeret-tanítás új keretei és tartalma – Papp Károlyné és Spiegel Marianna előadása (16. terem)
- 15:00 Szőnyi Erzsébet: *Sárkányfogak – miniatűrök zongorára, Szepesi Attila versei és Gerzson Pál rajzai alapján*. Előadja: Nagy Márta (zongora) és Szőnyi Erzsébet
- 15:30 Közös éneklés Czifra János vezetésével
- 16:30 Bárdosok... – hangverseny
Közreműködők: a Szivárvány Gyermekkar, vezényel Deli Gabriella; a Kollégiumi Kántus, vezényel Berkesi Sándor; Nagy Márta (zongora), Szalkay Olga (fuvola)
- 19:00 Hangverseny kortárs magyar szerzők kórusműveiből
A Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása
Közreműködők: Bárdos Lajos Leánykar, vezényel Ordasi Péter; Cantemus Gyermekkar, vezényel Szabó Dénes; az Ady Endre Gimnázium Leánykara, vezényel Kerekes Rita; Kölcsény Kórus, vezényel Tamási László

Március 27. vasárnap

- 8:30 Szekciós tanácskozások
 ének-zenetanári szekció (vezeti: Herboly Ildikó)
 zeneiskolai szolfézstanári szekció (vezeti: Spiegel Marianna)
 szakközépiskolai és főiskolai tanári szekció (vezeti: S. Szabó Márta)
- 10:00 Ifjú Karvezetők Versenye – döntő, közreműködik a Debreceni Kodály Kórus,
 karnagy: Pad Zoltán
- 12:30 A karvezető verseny eredményhirdetése, a Szimpózium zárása
- 12:45 A verseny szakmai értékelése, konzultáció a zsűritagokkal

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2012

Március 23. péntek

- 14:00 A 27. Bárdos Szimpózium megnyitása – közreműködik az Ady Endre Gimnázium Leánykara, vezényel Kerekes Rita és Arany Judit; a Bárdos Lajos Leánykar, vezényel Sándor Bence
- 14:30 150 éves a Debreceni Zenede – Molnár Zsolt előadása
- 15:30 Délutáni hangverseny a Zenede mai növendékeinek közreműködésével
- 16:20 Szathmári Károly köszöntése – Márkusné Natter-Nád Klára
- 16:30 Prozódia és ritmus Kodály Zoltán kórusműveiben – Arany János előadása
- 19:00 Kortárs kórusmuzsika a Debreceni Zenede idejéből
Közreműködők: Debreceni Kollégiumi Kántus, vezényel Berkesi Sándor és Baliga Ádám; Bárdos Lajos Leánykar, vezényel Ordasi Péter és Sándor Bence; Kölcsény Kórus, vezényel Tamási László és Duffek Ildikó; Kodály Zoltán Ifjúsági Vegyeskar, vezényel Végh Mónika

Március 24. szombat

- 8:30 Bemutató ének-zene óra – a Debreceni Református Hittudományi Egyetem Kölcsény Ferenc Gyakorló Általános Iskola 6. osztályos tanulóit Pallagi Etelka tanítja
- 9:30 Bemutató zeneiskolai zeneirodalom-óra – a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola és Zeneiskola továbbképzős növendékeit Nagy Máté tanítja
- 10:30 Az élő ritmus- és mozgáskultúra szerepe a zenetanítás különböző szintjein – Ordasi Péter előadása
- 11:30 *Liszt Ferenc nevét viselő iskolák és együttesek Magyarországon* – Kovács Mária könyvbemutatója
- 14:00 Az élő ritmus tanítása a művészképzésben – Matuz István előadása, közreműködnek a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar hallgatói
- 14:50 Délutáni hangverseny Virágh András Gábor műveiből – *Tetra for Alto saxophone and Piano*. Előadja Selejto Erzsébet és Selejto Irén
- 15:15 Ritmus a nyelvben – Bárdos Jenő előadása
- 16:00 Ritmikai jellegzetességek a barokk táncirodalomban – Széll Rita előadása
- 19:00 Hangverseny kortárs magyar szerzők műveiből
A Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása
Közreműködők: Szivárvány Gyermekkar, vezényel Deli Gabriella; az Ady Endre Gimnázium Leánykara, vezényel Kerekes Rita; Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes

Március 25. vasárnap

- 8:30 Szekciós tanácskozások
 ének-zene tanári szekció (vezeti: Kedvesné Herczegh Mária)
 zeneiskolai szolfézstanári szekció (vezeti: Spiegel Marianna)
 szakközépiskolai és főiskolai tanári szekció (vezeti: S. Szabó Márta)
- 10:20 Szőnyi Erzsébet: *Hommage à BL*. Előadja: Sárosi Dániel (orgona)
 Zeneszerzők fóruma – Szőnyi Erzsébet, Daróci Bárdos Tamás, Tóth Péter és
 Horváth Márton Levente részvételével, a beszélgetést Ittzés Mihály vezeti
- 11:30 Közös éneklés Berkesi Sándor vezetésével, a Szimpózium zárása

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2013

Március 22. péntek

- 15:30 A 28. Bárdos Szimpóziium megnyitása – közreműködik a Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes
- 16:00 Szó-Zene-Kép: a teljesség ígézete Weöres költészetében – Dobos István előadása
- 16:30 „Hic haec hoc, elveszett a tok”: megszövegesített Kodály-énekgyakorlatok – Ferencziné Ács Ildikó előadása
- 17:10 Egy „antimuzikális” költő esete a zeneszerzőkkel: Weöres Sándor a „szövegíró” – Ittész Mihály előadása
- 19:30 Kórushangverseny Kodály Zoltán és Weöres Sándor tiszteletére
Közreműködők: Lautitia Gyermekkar, vezényel Nemes József; az Ady Endre Gimnázium Leánykara, vezényel Kerekes Rita, Moldován Tekla és Viczai Eszter; Kölcey Kórus, vezényel Tamási László; Kodály Zoltán Ifjúsági Vegyeskar, vezényel Végh Mónika

Március 23. szombat

- 8:15 Bemutató ének-zene óra – a Szent Efrém Görögkatolikus Általános Iskola 2. osztályát Deli Gabriella tanítja
- 9:15 Bemutató szolfézóra – a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola növendékeit Tuzson Hajnalka tanítja
- 10:15 A Szivárvány Gyermekkar Weöres Sándor versekre készült kórusműveket énekel, vezényel Deli Gabriella
- 10:30 Remekhang a futkosásban I. – Sáry László előadása és gyakorlati foglalkozása
- 13:30 *Alapfokú szolfézstanítás a gyakorlatban* – Papp Károlyné és Spiegel Marianna új könyve
- 14:00 Csicsergő – előképzős bemutató foglalkozás a salgótarjáni Váczi Gyula Zeneiskola növendékeivel, vezeti: Horváth Istvánné Smid Anna
- 15:00 A szövegválasztás, szöveghasználat problematikája a kóruszenében – Tóth Péter előadása
- 15:45 Összhang és tonalitás – Gárdonyi Zsolt és Terray Boglárka előadása
- 16:45 Remekhang a futkosásban II. – Sáry László előadása és gyakorlati foglalkozása
- 19:30 Kórushangverseny reneszánsz szerzők és Bárdos Lajos műveiből
A Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása
Közreműködők: Bárdos Lajos Leánykar, vezényel Ordasi Péter és Kiss Erika; Kollégiumi Kántus, vezényel Berkesi Sándor; Sol Oriens Vegyeskar, vezényel Deményi Sarolta és Valkai Dávid

Március 24. vasárnap

- 8:30 Szekciós tanácskozások
 ének-zenetanári szekció (vezeti: Kedvesné Herczegh Mária)
 zeneiskolai szolfézstanári szekció (vezeti: Spiegel Marianna)
 szakközépiskolai és főiskolai tanári szekció (vezeti: S. Szabó Márta)
- 10:15 A kórusok és a kottakiadók együttműködése – Sigrái László előadása
- 11:00 Református énekek egy katolikus zeneszerző műhelyéből:
 Kodály Zoltán genfi zsoltárai – Arany János előadása
- 11:50 A Szimpózium zárása

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2014

Március 28. péntek

- 14:00 XII. Országos Kodály Zoltán Szolfézs, Párosének és Népdaléneklési Verseny zeneművészeti szakközépiskolás növendékek számára – A 2. korcsoport szóbeli versenye
- 15:30 XII. Országos Kodály Zoltán Szolfézs, Párosének és Népdaléneklési Verseny zeneművészeti szakközépiskolás növendékek számára – Párosének verseny (helyszín: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Vár u. 1.)
- 19:30 A Szimpózium megnyitása (Zeneművészeti Kar, Nagyerdei krt. 82.)
A Cantemus Vegyeskar Gesualdo-estje, vezényel: Szabó Soma

Március 29. szombat

- 8:30 Zeneiskolai szolfézsóra – a debreceni Kodály Zoltán Szakközépiskola és Zeneiskola-AMI 1. osztályos zeneiskolai csoportját Kovácsné Bardóczi Mónika tanítja
- 9:20 Kreatív zenei gyakorlatok – Sárý László előadása és gyakorlati foglalkozása
- 11:00 Tájékoztató a KÓTA és az Europa Cantat tevékenységéről – Mindszenty Zsuzsanna
- 11:30 Az Ady Endre Gimnázium Leánykara énekel, vezényel: Kerekes Rita
- 13:30 Ének-zene óra – a kecskeméti Kodály Iskola 8. osztályosait Durányik László tanítja
- 14:20 Kocsár Miklós: Csodafiú-szarvas – Ordasi Péter előadása, közreműködik a Canticum Novum Kamarakórus, vezényel: Török Ágnes
- 15:00 Hangverseny Szőnyi Erzsébet és Kocsár Miklós kamaraműveiből – közreműködnek a Zeneművészeti Kar tanárai és hallgatói
- 15:45 Énekkari próba az Aurin Leánykarral, Durányik László vezetésével
- 16:30 Beszélgetés Kocsár Miklóssal – vezeti: Ittész Mihály
- 17:15 A Szivárvány Gyermekek és a Lautitia Gyermekek énekel, vezényel: Deli Gabriella és Nemes József
- 19:30 Kórushangverseny kortárs magyar szerzők műveiből
A Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása
Közreműködők: Bárdos Lajos Leánykar, vezényel: Ordasi Péter; Kölcsény Kórus, vezényel: Tamási László; Kollégiumi Kántus, vezényel: Berkesi Sándor

Március 30. vasárnap

- 9:00 Szekciós tanácskozások
 ének-zene tanári szekció (vezeti: Kedvesné Herczegh Mária)
 zeneiskolai szolfézstanári szekció (vezeti: Spiegel Marianna)
 szakközépiskolai és főiskolai tanári szekció (vezeti: S. Szabó Márta)
- 11:00 Emlékezés Lukin Lászlóra halálának 10. évfordulója alkalmából –
 Márkusné Natter-Nád Klára
 Közös éneklés Berkesi Sándor vezetésével, a Szimpózium zárása

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2015

Május 1. péntek

- 14:00 A Szimpózium megnyitása – Duffek Mihály
14:10 40 éves a debreceni szolfézs- és ének-zene tanárképzés – S. Szabó Márta előadása
15:00 Kettős évforduló: Maróthi és a 275 éves Debreceni Kántus – Berkesi Sándor előadása
15:30 A zenei nevelés hatása más fejlesztési területekre: A populáris kultúra mint kihívás az iskola számára – Turmezeyné Heller Erika előadása
17:20 Újdonság és szépség korunk magyar kórusmuzsikájában, Csemiczky Miklós *Missa Brevis* című művének bemutatásával – Ordasi Péter előadása
19:30 Kórushangverseny
Közreműködők: az Ady Endre Gimnázium Leánykara, vezényel Kerekes Rita; Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes; Lautitia Ifjúsági Vegyeskar, vezényel Nemes József; Váradi Judit és Hodoszó Norbert – zongora

Május 2. szombat

- 8:00 Biztos, hogy ez népdal? Biztos, hogy így van? Az új stílusú népdalok tanításáról – Joób Árpád előadása
10:00 »Énekelte Lázár Mihályné Kecán Johanna.« Népzenei ismeretek tanítása a debreceni Zeneiskolában – Sáriné Szebenyi Judit előadása
10:45 A műsor-összeállítás dramaturgiájának alapvető szempontjai iskolai kórusok számára – Ordasi Péter előadása
11:45 Bemutató kóruspróba kortárs magyar szerzők műveiből – Lautitia Gyermekkar, Nemes József
14:00 Bemutató ének-zene óra az Ady Gimnázium 9. osztályos növendékeivel – Kerekes Rita
14:50 A kortárs kóruszene értelmezésének aspektusai – Tamási László előadása
15:50 A zene és a társművészetek kapcsolódási pontjai – Spiegel Marianna előadása
16:40 A 20. századi kóruszene notációja – Török Ágnes előadása
19:00 Szesztay Zsolt emlékezete – S. Szabó Márta
A Szesztay Emlékdíj átadása
Női kar hangverseny
Közreműködők: a szegedi Bartók Béla Női kar, Bárdos Lajos Leánykar, Kölcsey Kórus – vezényel: Ordasi Péter, Tamási László, Duffek Ildikó és Veres Anett; Duffek Mihály – zongora, Karasszon Dezső – orgona

Május 3. vasárnap

- 8:30 Szekciós tanácskozások
 ének-zene tanári szekció (vezeti: Vass Irén)
 A készségfejlesztés lehetőségei Kodály Zoltán olvasógyakorlataival
 a kisiskolások tanításában
 szolféztanári szekció (vezeti: Spiegel Marianna)
 Jellegzetes ritmikai és dallamfordulatok a műzenei stíluskorszakokban
- 10:00 Hagyomány a 20. század zenéjében – Arany János előadása
 Kodály: Magyar zsoltár / Psalmus Hungaricus
 Durufle: Requiem
- 11:40 Közös éneklés Arany János vezetésével

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2016

Március 11. péntek

- 14:45 Megnyitó – Duffek Mihály, S. Szabó Márta
15:00 Bemutató kóruspróba a szegedi Tömörkény István Gimnázium és Művészeti Szakközépiskola Leánykarával – kórusvezető: Dohány Gabriella
16:00 Kóruséletünk jelene és jövője – Berkesi Sándor előadása
16:30 Kóruséletünk jelene és jövője – Rozgonyi Éva előadása
17:00 Kóruséletünk jelene és jövője – Kertész Attila előadása

19:00 Kórushangverseny
Közreműködők: az Ady Endre Gimnázium Leánykara, vezényel: Kerekes Rita és Arany Judit; Canticum Novum Kamarakórus, vezényel: Török Ágnes és Mike Ádám; Lautitia Ifjúsági Vegyeskar, vezényel: Nemes József; énekes és hangszeres közreműködők: Váradi Judit, Fekete Boglárka, Veres Hunor, Bánszky János, ifj. Barra Ákos

Március 12. szombat

- 8:30 Kórushangképzés kicsinyeknek: mit, miért, hogyan? – Ferencziné Ács Ildikó előadása
9:00 Bemutató kóruspróba a debreceni Szivárvány Gyermekkarral – kórusvezető: Deli Gabriella
10:00 Matinékoncert – közreműködik a Debreceni Baptista Gyülekezet Énekegyüttese, művészeti vezető: Pető István
10:30 Helyszíni próba a jubileumi koncertre (Bárdos Leánykar és régi énekesei, valamint vendégkarnagyok)
11:00 Alternatív program: könyvismertetések, tájékoztatók – S. Szabó Márta (15. terem)
12:30 Helyszíni próba a jubileumi koncertre (Bárdos Leánykar és Bartók Kórus)

14:00 Bemutató kóruspróba a pécsi Laudate Vegyeskarral és Fiúkórossal – kórusvezető: Havasi Gábor
15:00 Pódiumbeszélgetés a magyar kórusélet megújításának lehetőségeiről – a beszélgetést vezeti: Ittzés Mihály, résztvevők: Rozgonyi Éva, Berkesi Sándor és Kertész Attila karnagyok, Tóth Péter zeneszerző
16:30 Helyszíni próba a jubileumi koncertre (Bárdos Leánykar, Kölcsey Kórus, Bartók Nőikar, a Nyíregyházi Egyetem Kórusa)
16:30 Alternatív program: 40 éves a Bárdos Leánykar – filmvetítés (16. terem)
18:10 Összkarai próba a jubileumi koncertre

- 19:00 Jubileumi hangverseny a Bárdos Lajos Leánykar alapításának 40. évfordulója alkalmából
A Szesztay Zsolt emlékdíj átadása
Közreműködők: Bárdos Lajos Leánykar, a Szegedi Bartók Béla Nőiakar, Kölcsey Kórus, a Nyíregyházi Egyetem Kórusa, valamint a Bárdos Lajos Leánykar régi énekesei; vezényel: Ordasi Péter, Tamási László, Ferencziné Ács Ildikó, Beidek Adrienn, Szűcs Magdaléna és Veres Anett; hangszeres és énekes közreműködők: Duffek Mihály, Dankos Attila, Molnár Zsolt, Kapusi Kálmán, Antóni Norbert, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar kamaraegyüttese

Március 13. vasárnap

- 9:00 40 éves a Bárdos Leánykar – filmvetítés, majd évfolyam-találkozók, fórum, közös éneklés Ordasi Péter vezetésével
11:00 A Szimpózium zárása

BÁRDOS SZIMPÓZIUM 2018

Március 9. péntek

- 15:00 A Szimpózium megnyitása
15:15 A Szivárvány Gyermekkar énekel, vezényel Deli Gabriella
15:30 *Egyenes úton. Bárdos Lajos élete* – Brückner Huba és Bárdos Ágota előadása és könyvbemutató
16:30 Hogyan szegődtem Kodály nyomába? *A Kodály Zoltán nyomában Budapesten* című könyv bevezetője – Ittészné Kövendi Kata előadása
17:20 Megemlékezés Bencze Lászlóné Mező Juditról és Joób Árpádról – Héjja Bella és Bíró István

19:00 Kórushangverseny
Közreműködők: Kodály Zoltán Ifjúsági Vegyeskar, vezényel Végh Mónika; Lautitia Kamarakórus, vezényel Nemes József; Canticum Novum Kamarakórus, vezényel Török Ágnes és a Kodály Zoltán Ifjúsági Szimfonikus Zenekar, vezényel Nagy Máté

Március 10. szombat

- 8:30 Angol reneszánsz zene – Spiegel Marianna bemutató órája debreceni gyerekekkel (zeneiskola 3. osztály, zeneismeret)
9:30 Hajdúsági népdalok a Debreceni Zenedében – Tóth Lilla bemutatója a Pendely Énekegyüttessel
10:30 Kocsár Miklós: *Gyermekkarok Csanádi Imre verseire*. Szempontok és módszerek a művek tanításához – Ordasi Péter előadása
11:20 A Kodály-koncepció a zeneművészeti képzésben – S. Szabó Márta előadása

14:00 Romantikus szimfonikus zene – Nagy Máté bemutató órája debreceni középiskolásokkal (zeneművészeti szakgimnázium 11. osztály, zeneirodalom)
15:00 Bibliai témák a 20. századi magyar zenében – Arany János előadása
16:00 Kodály öröksége a magyar kórusok munkájában – Mindszenty Zsuzsánna előadása
16:40 Repertoárbővítés az ökumené jegyében – Berkesi Sándor előadása

19:00 Kórushangverseny
A Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása
Közreműködők: ELTE Nőiakar, vezényel Erdős Ákos; Bárdos Lajos Leánykar, vezényel Kabdebó Sándor; Kölcsény Kórus, vezényel Tamási László és Duffek Ildikó; az összkart vezényli Berkesi Sándor

Március 11. vasárnap

- 8:30 Horváth Istvánné Smid Anna – Lázárné Nagy Andrea: *Margaréta zeneismeret*.
A zeneiskolák 1. évfolyama számára készült szolfézs-könyvet ismerteti Horváth Istvánné, a kötetrel kapcsolatos tapasztalatait összegzi Papp Károlyné
- 9:30 Országépítés: Gyerekeink zenei táplálékáról – Ördög Mária előadása
- 10:30 Nyitott kóruspróba és közös éneklés – ELTE Női kar, Bárdos Leánykar, Kölcsey Kórus és a közönség, Erdős Ákos, Kabdebó Sándor és Tamási László vezetésével
- 11:30 A Szimpózium zárása

A KÖTET SZERZŐI

ARANY JÁNOS (PhD) – középiskolai énektanár, karvezető; egyetemi docens. Gimnáziumi énektanárként dolgozott 1977 és 2005 között, azután zenetörténetet tanított a Nyíregyházi Főiskolán, majd a Debreceni Egyetemen. Iskolai kórusai mellett vezetett férfikarokat és felnőtt vegyeskarokat is. Kórusaival számos hangfelvételt készített, emellett hangversenyezett európai országokban és az Egyesült Államokban. 2015 óta a Debreceni Református Hittudományi Egyetem oktatója, a Tiszántúli Református Egyházkerület zeneigazgatója, a Debreceni Kollégiumi Kántus és a budapesti Psalterium Hungaricum vezetője. A Magyar Érdemrend Lovagkeresztje kitüntetés birtokosa.

BRÜCKNER HUBA (PhD) – villamosmérnök, mérnökstanár. A Budapesti Műszaki Egyetemen szerzett diplomát 1970-ben. 1986-ig a Számítástechnikai Oktató Központban dolgozott, később informatikai folyóiratok szerkesztője, a magyar PC World alapító főszerkesztője lett. Számos szakkönyv és tanulmány szerzője, 1992 és 2012 között a Fulbright ösztöndíj program hazai alapító igazgatója, több egyetemen is tanított. *Egyenes úton* címmel 2017-ben megírta Bárdos Lajos élettörténetét. A Nemzetközi Kodály Társaság alapítványának elnöke. Hat gyermek édesapja, 1990 és 1992 között a Nagycsaládosok Országos Egyesületének elnöke. Munkájának elismeréseként több kitüntetésben részesült.

FÓGEL-VERES ANETT – zenetanár, kóruskarnagyművész. Cegléden született, alapfokú zenei tanulmányai után a kecskeméti Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola szolfézs-zeneelmélet szakos diákja lett. Egyetemi tanulmányait a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán végezte, ahol 2016-ban kiváló és kitüntetéses eredménnyel diplomázott. Jelenleg a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem DLA képzésének doktorjelöltje. Két kórus karnagyaként tevékenykedik: a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara Bárdos Lajos Leánykarát, illetve a főként orvostanhallgatókból álló MediChoir Hallgatói Kórust vezeti.

ITTZÉS MIHÁLY (PhD) [1938–2018] – zenepedagógus, művészeti író. 1970-ig a győri Zeneművészeti Szakközépiskola, majd a kecskeméti Kodály Iskola tanára. Az 1973-ban alapított kecskeméti Kodály Intézetnek kezdettől fogva tanára, 1980–2001 között igazgatóhelyettese volt. Fő kutatási területe Kodály életműve, de más magyar zeneszerzők (Liszt, Bárdos, Szőnyi, Petrovics, Kocsár) munkásságáról, továbbá magyar zenetörténeti

és zenepedagógiai témákról is jelentek meg írásai magyarul és idegen nyelveken. A Nemzetközi Kodály Társaság alelnöke, a Magyar Kodály Társaság társelnöke, majd haláláig elnöke volt. Többek között Apáczai Csere János-díjjal és Szabolcsi Bence-díjjal ismerték el munkásságát. A Magyar Művészeti Akadémia rendes tagjai sorába választotta.

KISSNÉ MOGYORÓSI PÁLMA (DLA) – zenetanár, egyházzenesész és karvezető; főiskolai docens. Diplomáit a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán szerezte, doktori fokozatát pedig az LFZE Doktoriskolájában nyerte el. Képzettségei alapján szakmai tevékenysége is többirányú, tanári és egyházzenesési munkája mellett a nyíregyházi Cantemus Vegyeskar tagja. Rendszeresen tart előadásokat hazai és külföldi konferenciákon, szakmai rendezvényeken. Az egyetemes és magyar zenetörténet körében végzett kutatásaiból számos publikációja jelent meg. Jelenleg a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának oktatója, általános és magyar zenetörténetet tanít.

KOVÁCS SZILÁRD FERENC (PhD) – orgonaművész, zeneelmélet-tanár, egyházzenesész. Karcagon született, diplomáit a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán szerezte, majd több mint tíz évig ugyanott orgonát és zeneelméletet oktatott. 2013-tól a Pécsi Bazilika orgonista-zeneigazgatója, a PTE Művészeti Kara Zeneelmélet Tanszékének vezetője és orgona főtárgytanára. Koncertező orgonaművész, mint orgonista és zeneszerző több rangos zenei verseny díjazottja. Jelenleg az MMA ösztöndíjasaként dolgozik *Magyar orgonakönyvecske* című sorozatán. Célja, hogy megalkossa Bach *Orgelbüchlein* ciklusának ikerkoráljait, az eredeti kompozíciós mintákat átültetve magyar katolikus népénekekre.

MIKE ÁDÁM – zeneelmélet-tanár, karnagy. Közép- és felsőfokú zenei tanulmányait Debrecenben végezte. 2017 és 2020 között a Debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium tanára volt, jelenleg a Nyíregyházi Egyetem Zenei Intézetének és a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának oktatója. Mindkét intézményben zenei elméleti tárgyakat és karvezetést tanít. Zeneszerzőként főként vokális műveket jegyez, kompozícióit rendszeresen előadják Magyarországon és külföldön. Pályázatok aktív résztvevője, pedagógus-továbbképzések szakmai vezetője, mentora. A Debreceni Egyetem Nevelés- és Művelődéstudományi Doktori Programjának doktorandusza.

MINDSZENTY ZSUZSÁNNA (DLA) – karnagy, zenetanár. 1978-ban diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen, tanárai többek között Szőnyi Erzsébet és Párkai István voltak. 2004-ben DLA fokozatot szerzett Summa Cum Laude minősítéssel. 1985-től 35 éven át az ELTE BTK Zenei Tanszékén karvezetést és kórusgyakorlatot tanított, 20 évig vezette az ELTE Nőikart. 1994-ben megalapította a Musica Nostra Kórust, együtteseivel számos bel- és külföldi versenyen értékes díjakat nyert. Rendszeresen részt vesz magyar és nemzetközi kórusversenyek zsűrijében, továbbképzéseket és énekes műhelyeket, nyári kurzusokat vezet Európában és az USA-ban. Liszt Ferenc-díjas karnagy, 2012 óta a KÓTA elnöke.

NAGY MÁTÉ – karmester, zeneismeret-tanár. Zeneakadémiai diplomáját Gál Tamás, Ligeti András és Medveczky Ádám karmesterképző osztályában szerezte, tanári képesítését pedig a Debreceni Egyetemen, S. Szabó Márta és Kedvesné Herczegh Mária irányítása alatt. 2006 óta Debrecenben él. A Csokonai Színház korrepetitora, majd karmestere volt, jelenleg a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium és Zeneiskola–AMI zeneirodalom-tanára, az ifjúsági szimfonikus zenekarok karmestere. Együtteseivel országos versenyek díjnyertes résztvevője, külföldi testvériskolai kapcsolatok ápolója. A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Magánének és Szolfézs-Zeneelmélet Tanszékén oktat.

SPIEGEL MARIANNA – zongora-, oboa- és szolfézs-tanár. Közép- és felsőfokú zenei tanulmányait Győrben végezte. A győri zeneiskolában oboát, furulyát, szolfézszt és zongorát tanított, és a zongoratanzakot vezette. A Zeneművészeti Szakközépiskolában elméleti tárgyakat, az Egyetem Művészeti Karán szolfézs-módszertant oktatott és gyakorlatvezető tanár volt. Több évtizedig énekelt a Győri Leánykarban, nyolc évig oboázott a Győri Filharmonikus Zenekarban. Zeneiskolai tantervek készítője, zongora- és szolfézsversenyek zsűritagja. Rendszeresen tanít a kecskeméti Kodály Intézet szemináriumain, előadásokat tart, vendégtanárként kurzusokat vezet Magyarországon és külföldön. Jelenleg a Pannónia Bencés Gimnázium zongoratanára, Németh László-díjas tanár.

S. SZABÓ MÁRTA (PhD) – zeneelmélet-tanár; egyetemi docens. Felsőfokú tanulmányait Debrecenben és Budapesten végezte. 1981-től egykori iskolája, a kecskeméti Kodály Iskola tanára és kórusvezetője volt. 1994 óta a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara oktatója, 2000 és 2020 között tanszékvezető. Témavezető a Debreceni Egyetem Neveléstudományi Doktoriskolájában. Vendégtanárként tanított a kecskeméti Kodály Intézetben, valamint számos európai és amerikai egyetemen. Zenepedagógiai konferenciák, továbbképzések szervezője és előadója, országos szakmai versenyek zsűrielnöke, a Magyar Kodály Társaság Elnökségének tagja. A Magyar Érdemrend Lovagkeresztje kitüntetés birtokosa.

SZESZTAY ZSUZSA (DLA) – zongora- és zeneelmélet-tanár; adjunktus. Debrecenben született, zenész családban nőtt fel. Diplomáit a Debreceni Egyetem Konzervatóriumában szerezte, 1997-ben zongoratanár, 1998-ban középiskolai énektanár, zeneelmélet-tanár és karvezető képesítéssel. DLA fokozatát 2015-ben nyerte el az LFZE zeneelmélet alprogramján. Disszertációját *E. Chabrier: Pièces pittoresques – analízis és interpretáció* címmel dr. Komlós Katalin témavezető irányítása alatt írta meg. Az ELTE Tanító- és Óvóképző Kar Ének-zenei Tanszékének adjunktusa, valamint a Weiner Leó Katolikus Zeneiskola, AMI és Zeneművészeti Szakgimnázium zongoratanára.

TÓTH LILLA – népdalénekes, népzeneész, ének-zene és népzene-tanár. Szakképzettségét a Nyíregyházi Főiskolán, majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem népi ének szakán szerezte. Jelenleg a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskola PhD hallgatója. A debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium és Zeneiskola–AMI népi ének tanára és munkaközösség-vezetője, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kará-

nak óraadó tanára. A Törköly zenekar énekese és primása. Tanári és előadói tevékenysége mellett népzenei gyűjtőtevékenységet folytat a magyar nyelvterület különböző tájain. A Népművészet Ifjú Mestere cím birtokosa.

VÉGH MÓNICA (DLA) – szolfézs- és zeneelmélet-tanár, karnagy; egyetemi docens. 1998-tól 2004-ig a Nyíregyházi Művészeti Szakközépiskola, majd 2004-től a Debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakgimnázium zeneelmélet, szolfézs és karvezetés tanára, valamint 2020-ig a Kodály Zoltán Ifjúsági Vegyeskar karnagya. Tanítványai több alkalommal voltak az országos szolfézsversenyek díjazottjai. A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán 2017 óta oktat elméleti tárgyakat és karvezetést, az intézmény Férfikarának művészeti vezetője. 2020 óta a Szolfézs-Zeneelmélet, Karvezetés Tanszék vezetője. Pályája során több tanári és karnagi elismerésben részesült, 2007-ben Artisjus díjat nyert el.

ZOMBOLA PÉTER (DLA, HABIL.) zeneszerző, zeneelmélet-tanár; egyetemi docens. Zeneszerzői tanulmányait a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában, majd a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen végezte. Az Eszterházy Károly Egyetem és a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának oktatója. Számos művét mutatták be rangos fesztiválokon, filmzenét, színházi zenét, reklámzenét és egyéb alkalmazott zenéket is komponál, szakmai szervezetek aktív tagja. Alkotói munkássága fókuszpontjában a kórusművek, zenekari művek és oratorikus/színpadi művek állnak. Utóbbiak közül kiemelkedik a 2012-ben bemutatott *Requiem*, a 2015-ös *Passio*, valamint a 2019-es *Echo* opera. Junior Prima-, Erkel-, és Bartók–Pásztory-díjas.

NÉVMUTATÓ

A

Aba-Novák Vilmos 140–142
 Ádám Jenő 30, 49, 51, 131, 137
 Agócs Gergely 179, 184, 189, 190
 Albrechtsberger, Johann Georg 171
 Aldrich, Bess Streeter 29
 Ambrus, Szent 36
 Antal Laura 216
 Antóni Norbert 227
 Aquinói Szent Tamás 94
 Arany János (költő, 1817–1882) 19
 Arany János (karnagy, *1955) 53, 119,
 218, 221, 225, 228, 231
 Arany Judit 218, 226
 Ashbrook, William 117
 Attwood, Thomas 171, 172
 Auber, Daniel-François-Esprit 167
 Aubin, Tony 31

B

Bach, Johann Sebastian 33, 68, 77–88,
 133, 142, 155, 232
 Bacon, Denise 54
 Baliga Ádám 218
 Bán Zoltán András 77
 Bánszky János 226
 Bántainé Sipos Éva 199, 210
 Baranyi János 170
 Bárdos Ágota 228
 Bárdos Jenő 218

Bárdos Lajos 11–13, 30, 39, 40, 44, 51,
 61, 62, 64, 66, 130, 131, 159, 205,
 210, 214, 216, 220, 228, 231
 Bárdos Tamás → Daróci Bárdos Tamás
 Barra Ákos, ifj. 226
 Bartha Dénes 13, 30, 51, 52, 66, 72, 74
 Barthes, Roland 156
 Bartók Béla 11, 33, 44, 50, 51, 53, 60,
 66, 67, 70, 72, 73, 98, 109, 115, 139,
 174, 191, 192, 195–197
 Bartók Béla, ifj. 73
 Beethoven, Ludwig van 95, 99, 116,
 141, 153, 171
 Beidek Adrienn 227
 Belasco, David 112, 115, 116
 Bellini, Vincenzo 167
 Bencze Lászlóné Mező Judit 228
 Benke Jánosné Benedek Róza 183
 Berecz András 183, 190
 Bereczky János 128
 Béres György 14, 46
 Berkesi Sándor 53, 215, 216, 218–220,
 222–224, 226, 228
 Berlász Melinda 138
 Berlioz, Hector 93, 96, 100
 Berne, Eric 156
 Bertin, Louise-Angélique 100
 Bíró István 228
 Bizet, Georges 103
 Bodnár Lajos 190
 Bogányi Tibor 51
 Boito, Arrigo 100

Bónis Ferenc 37, 54, 62, 64, 129, 136,
138, 171, 177, 181, 197
Borus Endre 119
Boulanger, Nadia 31, 32, 35
Brahms, Johannes 68, 71, 72, 174
Breuer János 63, 128, 177
Brück Gyula 172, 173, 175, 177
Brückner Huba 39, 228, 231
Budden, Julian 113, 117
Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 92, 100
Busoni, Ferruccio 100
Byrd, William 155

C

Chabrier, Emmanuel 233
Civinini, Guelfo 116
Cohen, George 112
Cohn Adolf 168
Craft, Robert 117
Czakó Gabriella 214
Czifra János 216
Czigány György 40

CS

Csajkovszkij, Pjotr Iljics 103
Csanádi Imre 139, 146, 228
Csáth Géza 108, 109, 117
Csemiczky Miklós 224
Csengery Kristóf 162
Csenki Imre 63
Csóka Béla 30

D

Dankos Attila 227
Dargay Attila 14, 43
Daróci Bárdos Tamás (rövk.: D. B. T.) 7,
11–13, 17–22, 24, 25, 39, 42–47, 214,
219
Debussy, Claude Achille 106, 107, 109,
113
Dégenfeld Imre 168
Deli Gabriella 216, 218, 220, 222, 226,
228

Deményi Sarolta 220
Déryné Széppataki Róza 167
Dévai János 183
Dille, Denijs 174, 177
Dobos István 220
Dobszay László 54, 63
Dohány Gabriella 226
Domokos Mária 128
Donizetti, Gaetano 103
Doráti Antal 73
Döbrentei Kornél 140, 142
Döbrössy János 197
Drumár János 168, 172, 173, 176, 177
Dubrovay László 100
Dufay, Guillaume 71
Duffek Ildikó 218, 224, 228
Duffek Mihály 214, 224, 226, 227
Dukas, Paul 31
Durányik László 222
Duruflé, Maurice 225

E

Ecsedi István 186, 187, 190
Emmerth Antal 168, 172
Eősze László 49, 54, 62, 128, 132, 135,
138
Erdei Péter 54, 57
Erdeiné Szeles Ida 61
Erdős Ákos 228, 229
Erkel Ferenc 60, 62, 134, 214, 215

F

Farkas Ferenc (vaskereskedő) 168
Farkas József 185, 187–189
Fekete Boglárka 226
Fekete Győr István 15
Ferencziné Ács Ildikó 220, 226, 227
Ferencsik János 30
Fögel-Veres Anett 11, 129, 224, 227, 231
Forrai Katalin 131, 192, 197
Forrai Miklós 13
Friedler Magdolna 77, 81, 87
Friss Antal 40

G

Galánffy Lajos 170
Gallus, Jacobus 155
Gál Tamás 233
Gárdonyi Zoltán 51, 66, 87
Gárdonyi Zsolt 220
Gáspár Ignác 168
Gazda Klára 186
Gencsi Zoltán 185
Gerzson Pál 36, 216
Gesualdo, Carlo 222
Goethe, Johann Wolfgang von 91–96,
99, 100, 116
Gounod, Charles 96, 100
Göncz Zoltán 78, 84
Gréve-i Fülöp 36
Gulyás György 171
Gulyás László 15
Gulyásné Somogyi Klára 214

GY

Gyagilev, Szergej 113
Gyimes Ferenc 138
Gyöngyösi Levente 92, 100
Györi László 113, 117

H

Hamada Katalin 163
Hamburger Klára 101
Hámori József 214
Hámori Máté 161
Harmat Artúr 16
Harnoncourt, Nikolaus 69
Harsányi Zsolt 119
Hárs Ernő 36
Hartyányi Judit 216
Havasi Gábor 226
Haydn, Joseph 68, 72, 74
Haydn, Michael 72
Hegyí Erzsébet (Legányné) 51, 54
Héjja Bella 228
Herboly Ildikó → Kocsárné Herboly
Ildikó

Hiemke, Sven 80, 81, 87
Hodozsó Norbert 224
Hollai Keresztély 77, 79, 87
Honegger, Arthur 33
Horányi Ottilia 141
Horusitzky Zoltán 66
Horváth Istvánné Smid Anna 220, 229
Horváth Márton Levente (röv.: H. M. L.)
11, 12, 15, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 219

I

Ittész Ádám 49, 55
Ittész Gergely 52, 55
Ittész Mihály (röv.: I. M.) 7, 11, 12, 13, 15,
17, 18, 20, 22, 24, 25, 49–58, 60–64,
214, 216, 219, 220, 222, 226, 231
Ittészné Kövendi Kata 11, 49, 52, 63,
228
Ittész Tamás 52, 55

J

Jaccard, Jerry-Louis 31, 58
Jaëll, Marie 97
Jankowska, Mirosława 56
János evangélista 156
Járdányi Pál 66
Jékely Zoltán 95
Jeppesen, Knud 17
Joób Árpád 183, 224, 228
József Attila 144
Juhász Zoltán 189

K

Kabdebó Sándor 228, 229
Kaczmarczyk Adrienne 216
Kaljuste, Heino 11
Kálnoky László 94, 95
Kapronyi Teréz 184
Kapusi Kálmán 227
Karasszon Dezső 224
Kardos Pál 214
Kassák Lajos 20
Katanics Mária (Mohayné) 40, 41

Katona Imre 183, 186
 Kedvesné Herczegh Mária 215, 219,
 221, 223, 233
 Kelemen Imre 179
 Kerekes Rita 216, 218, 220, 222, 224,
 226
 Kerényi György 130, 131
 Kertész Attila 226
 Kertész Gyula 130, 131
 Kilmer, Joyce 29
 Kisfaludy Károly 60
 Kiss Erika 220
 Kiss Zoltán 141
 Kissné Mogyorósi Pálma 91, 232
 Klinger, Friedrich Maximilian 91
 Kocsár Balázs 18
 Kocsár Miklós 15, 16, 139–144,
 146–147, 149, 151–154, 222, 228,
 231
 Kocsárné Herbolty Ildikó 141, 154, 217
 Kodály Zoltán 11, 15–18, 22–24, 29–32,
 34–37, 40–42, 44, 49–51, 53, 54–56,
 59–64, 66, 68, 70–72, 119–121, 123,
 124, 127–138, 169, 171, 174, 177,
 181, 182, 188, 191, 197, 201, 214,
 218, 220, 221, 225, 228, 231
 Kodály Zoltánné Péczely Sarolta 52
 Koessler, Hans 174
 Kokas Klára 54
 Komlós Katalin 68, 233
 Komlóssy Lajos 167–169, 172, 173,
 174, 177
 Korff, Malte 77
 Kovács János 161, 163
 Kovács Mária 218
 Kovács Szilárd Ferenc 77, 79, 80, 88,
 214 232
 Kovácsné Bardóczi Mónika 222
 Kölcsey Ferenc 60
 Köteles György 4, 8
 Kövendi Kata → Ittészné Kövendi Kata
 Kremnitzky Gábor 14
 Kroó György 23, 99

Kurtág György 191–195, 197
 Kutnyánszky Csaba 37

 L
 Lackfi János 19, 45
 Laczó Zoltán 51
 Lassus, Orlandus 71, 155
 Lavignac, Alexandre Jean Albert 32
 Lázár Mihályné Kecán Johanna 224
 Lázárné Nagy Andrea 229
 Legány Dezső 54
 Lehotka Ildikó 162
 Lenau, Nikolaus 92–94, 96, 97, 99
 Lendvai Ernő 50, 54, 61
 Lessing, Gotthold Ephraim 91
 Ligeti András 233
 Ligeti György 66, 156
 Liszt Ferenc 44, 60, 62, 91–99, 116, 216,
 218, 231
 Loewe, Carl 100
 Löhlein, Heinz-Harald 81
 Lukin László 18, 19, 24, 223

M
 M. Bodon Pál 63
 M. Magyar László 140
 Mahler, Gustav 100, 108
 Major Eszter 58
 Major Zoltán László 177
 Mann, Thomas 74, 92
 Mansfeldt, Hugo 97
 Márkusné Natter-Nád Klára 218, 223
 Marlowe, Christopher 91
 Maros Rudolf 15, 21
 Maróthi György 167, 224
 Máté evangélista 156
 Matuz István 214, 218
 Medveczky Ádám 233
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 100
 Mendelssohn-Hensel, Fanny 100
 Mercs Angéla 215
 Messiaen, Olivier 31, 32, 35
 Meynenden, Christlich 91

Mezei János 155
 Mezei Károly 35
 Mihalovich Ödön 100
 Mihalovics Csilla 192, 193
 Mike Ádám 167, 226, 232
 Mikulai Gusztáv 170, 171
 Mindszenty Zsuzsánna 29, 33, 222, 228, 232
 Móczár Gábor 214
 Mohay Miklós 50
 Moldován Tekla 220
 Molnár K. Tivadarné Tóth Margit 184
 Molnár Katalin (Bárdosné) 45, 47
 Molnár Zsolt 218, 227
 Monteverdi, Claudio 71
 Morricone, Ennio 114
 Mozart, Wolfgang Amadeus 72, 105, 112, 115, 171, 172
 Muszorgszkij, Mogyeszt Petrovics 95, 100
 Müller, Wilhelm 112

N

Nádasdy Kálmán 54, 116
 Nagy Éva Vera 214
 Nagy Géza Zoltán 140
 Nagy Katalin 58
 Nagy Klára 74
 Nagy Márta 36, 47, 216
 Nagy Máté 103, 218, 228, 233
 Nase György János 167
 Nemes József 214, 216, 220, 222, 224, 226, 228
 Nemes László Norbert 57
 Nemesszeghy Lajosné 52
 Németi János, id. 184, 185, 186
 Németi János, ifj. 184, 186, 187, 188

O

Olsvai Imre 54, 128
 Ordasi Péter 214–216, 218, 220, 222, 224, 227, 228
 Ortutay Gyula 183, 186

Ö

Ördög Mária 229

P

P. Nagy Zoltán 170
 Pad Zoltán 161, 163, 217
 Pajor-Tóth László 120
 Paksa Katalin 128
 Pál István 189
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 16, 17, 51, 66, 69, 71, 133
 Pallagi Etelka 218
 Pándi Marianne 98, 117
 Papp Károlyné 63, 210, 216, 220, 229
 Pappné Vencsellői Klára 197
 Párkai István 51, 232
 Pärt, Arvo 155, 156, 161
 Pécsi Rita 214
 Penderecki, Krzysztof 155
 Pernye András 23, 117
 Perotinus, Magnus 22
 Pető István 226
 Petőfi Sándor 19, 60
 Petrarca, Francesco 18
 Petrovics (juhászdinasztia) 186
 Petrovics Emil 61, 231
 Pfitzer, Johann Nikolaus 91
 Philipp György 161
 Pless Attila 214
 Pokoly Judit 62
 Posta Emil 215
 Provvisionato, Francesca 18
 Puccini, Giacomo 103–110, 112–117, 142
 Purcell, Henry 156, 162

R

Rábai Miklós 42
 Rácz Judit 113, 117
 Ravel, Maurice 31
 Réti Anna 197
 Rheinberger, Joseph 174
 Riemann, Hugo 176

Rischbieter, Wilhelm Albert 172–175,
177
Rist, Johann 80
Rivadeneira, Xavier 215
Róbert Gábor 60
Rockel, Angelika 92
Rore, Cipriano de 155
Rossini, Gioachino 167
Rostek, Oliver 92
Rózsa Péter 185
Römer Ottó 183
Rubinstein, Anton 100
Ruzitska József 167
Ruzitska Mária 29

S

Saint-Saëns, Camille 97
Sándor Bence 218
Sándor Ildikó 190
Sándor István 185
Sándor Máté 210
Sárai Tibor 51
Sári József 52
Sáriné Szebenyi Judit 186, 187, 224
Sárosi Dániel 11, 12, 219
Sáry László 220, 222
Schiller, Friedrich 93
Schönberg, Arnold 113
Schubert, Franz 70, 71, 99, 112
Schumann, Robert 71, 100, 114, 117
Schütz, Heinrich 50, 71, 155
Sebestyén Gyula 120
Sebő Ferenc 183
Sechter, Simon 172–174, 177
Selejto Erzsébet 218
Selejto Irén 218
Sigrai László 221
Sik Sándor 20, 36
Simonffy Emil 169, 170, 172
Somfai László 70, 74
Somorjai Péter 215
Sosztakovics, Dmitrij 99
Spee, Friedrich 80

Spiegel Marianna 63, 65, 210,
214–217, 219–221, 223–225,
228, 233
Spohr, Louis 99
S. Szabó Márta 8, 49, 169, 170, 177,
213, 215, 217, 219, 221, 223, 224,
226, 228, 233
Straky Tibor 171, 173, 177
Strassburgi Hugo 36
Strauss, Richard 103, 107, 108, 113
Stravinsky, Igor → Sztravinszkij, Igor
Supka Magdolna (Manna) 141

SZ

Szabó Csaba 57, 63
Szabó Dénes 139, 141, 216
Szabó Helga 54, 129, 131, 138
Szabó István 186
Szabó Miklós 7, 50, 54, 65–74
Szabó Soma 139, 214, 222
Szabó Viola 183
Szabolcsi Bence 23, 30, 51, 52, 62, 66
Szalay Olga 128
Szalkay Olga 216
Szamosújvári Laura (röv.: Sz.L.) 65, 70,
74
Szathmári Károly 218
Szatmári Endre 177
Szedő Dénes 20
Szegedi Ernő 30
Széll Rita 218
Szenes Tamás 4
Szepesi Attila 36, 216
Szervánszky Endre 15, 40
Szesztay Zsolt 7, 224
Szesztay Zsuzsa 191, 233
Sziklavári Károly 214
Szitha Tünde 215
Szokolay Sándor 14, 46
Szotyori Nagy Gábor 216
Szotyori Nagy Károly 168
Szögi Ágnes 54
Szöllősy András 51, 137

Szönyi Erzsébet (röv.: SZ. E.) 7, 11, 12,
13, 16, 17, 19–21, 23, 25, 29–37, 44,
51, 52, 74, 131, 135, 138, 200, 201,
210, 215, 216, 219, 222, 232
Sztójanovits Adrienne 13, 30
Sztravinszkij, Igor / Stravinsky, Igor 71,
92, 95, 99, 100, 113, 117, 156, 162
Szűcs Magdaléna 227

T

Takács Krisztina 193
Tamás László → Daróci Bárdos Tamás
Tamási László 15, 214, 216, 218, 220,
222, 224, 227–229
Tarkovszkij, Andrej / Tarkovsky, Andrei
156, 162
Tausig, Carl 97
Terray Boglárka 220
Terts István 31
Tiba István 185
Tóth Aladár 23, 52
Tóth Aladárné Varga Sára 117
Tóth Lilla 179, 185, 186, 187, 228, 233
Tóth Margit 52
Tóthpál József 35
Tóth Péter (röv.: T. P.) 11, 12, 15, 18–20,
22, 23, 25, 219, 220, 226
Törő Gábor 183
Török Ágnes 214, 216, 218, 220, 222,
224, 226, 228
Trahalka Imre 120
Truffaut, François 156
Turmezeyné Heller Erika 182, 224
Tusa Erzsébet 50
Tuzson Hajnalka 220

U

Uhreczky Eszter 18
Ujfalussy József (1838–1917) 168

Ujfalussy József (1920–2010) 51
Ujvárosi Andrea 215

V

Vajda János 15
Valkai Dávid 220
Váradi Judit 169, 177, 224, 226
Vargyas Lajos 180, 190
Vásárhelyi Zoltán 51, 63, 66
Vass Irén 225
Vavrinecz Béla 15
Végh Mónika 199, 214, 216, 218, 220,
228, 234
Verdi, Giuseppe 103, 109, 115
Veres Anett → Főgel-Veres Anett
Veres Györgyné Petrőcz Mária 216
Veres Hunor 226
Victoria, Tomás Luis de 71, 155, 156
Vicgai Eszter 220
Vikár László 54
Vinczeffy Adrienne 25, 47
Virágh András Gábor 218
Viski János 16, 30
Vivaldi, Antonio 22, 139
Volly István 120
Vörösmarty Mihály 35
Vujicsics Tihamér 15

W

Wagner, Richard 99, 100, 103, 106, 107,
109, 110, 116, 117
Walker, Alan 96, 101
Walter, Johann Ignaz 92, 99

Z

Zöllner, Heinrich 100
Zsámboki Miklós 40
Zsoldos Mária 99
Zsongor Kálmán 14

