

S. SZABÓ MÁRTA (SZERK.)

Szolfézs- és zeneismeret-tanárok, ének-zene tanárok és karvezetők továbbképzése




SZAKTÁRNET

DEBRECENI EGYETEM
TANÁRKÉPZÉSI KÖZPONT

**Szolfézs- és zeneismeret-tanárok,
ének-zene tanárok és karvezetők továbbképzése
a Bárdos Szimpóziumhoz csatlakozva**

Előadások a DE Zeneművészeti Kar továbbképzésén
2015. április 30–május 3.

Szerkesztette:

S. SZABÓ MÁRTA

Szerzők:

ARANY JÁNOS, BERKESI SÁNDOR, JOÓB ÁRPÁD, KERESKES RITA,
NEMES JÓZSEF, ORDASI PÉTER, SÁRINÉ SZEBENYI JUDIT,
SPIEGEL MARIANNA, S. SZABÓ MÁRTA, TAMÁSI LÁSZLÓ,
TÖRÖK ÁGNES, TURMEZEYNÉ HELLER ERIKA, VASS IRÉN



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2015

Szaktárnet-könyvek 30.

Sorozatszerkesztő:

Maticsák Sándor

Készült

a SZAKTÁRNET (TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0009)
pályázat keretében

Lektorálta:

Ittzés Mihály
Köteles György

Technikai szerkesztő:

Buzgó Anita

Borítóterv:

Nagy Tünde

ISBN 978 963 473 869 5

© A szerzők

© Debreceni Egyetemi Kiadó – Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is.

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi
Készült a Kapitális Nyomdában, 2015-ben.

Tartalom

Előszó.....	7
-------------	---

I. fejezet Évfordulók

1. Negyvenéves a debreceni szolfézs és ének-zene tanárképzés.....	11
<i>S. Szabó Márta</i>	
2. Szesztay Zsolt emlékezete.....	23
<i>S. Szabó Márta</i>	
3. Kettős évforduló: Maróthi György és a Debreceni Kántus.....	31
<i>Berkesi Sándor</i>	

II. fejezet Népzene

4. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában I. Biztos, hogy ez népdal?.....	45
<i>Joób Árpád</i>	
5. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában II. Biztos, hogy ez ennek a vidéknek jellegzetes dala?.....	51
<i>Joób Árpád</i>	
6. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában III. Biztos, hogy ez az „eredeti” szöveg?.....	57
<i>Joób Árpád</i>	
7. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában IV. Biztos, hogy így van?.....	63
<i>Joób Árpád</i>	

III. fejezet
Zeneelmélet, zeneirodalom

8. Mikrostruktúrák a bécsi klasszikus zenében.....	71
<i>S. Szabó Márta</i>	
9. A 20. századi zene notációja.....	81
<i>Török Ágnes</i>	
10. Hagyomány a 20. század zenéjében	
I. Kodály Zoltán: Psalmus hungaricus	89
<i>Arany János</i>	
11. Hagyomány a 20. század zenéjében	
II. Igor Stravinsky: Zsoltárszimfónia	101
<i>Arany János</i>	
12. Hagyomány a 20. század zenéjében	
III. Arthur Honegger: Jeanne d'Arc a máglyán	113
<i>Arany János</i>	
13. Hagyomány a 20. század zenéjében	
IV. Maurice Duruflé: Requiem.....	127
<i>Arany János</i>	

IV. fejezet
Zenepedagógia: elmélet és gyakorlat

14. Zenei nevelésünk erősségei és gyengeségei az utóbbi évtizedek kutatási eredményeinek tükrében.....	143
<i>Turmezeyné Heller Erika</i>	
15. A zenei élmény befogadása	153
<i>Turmezeyné Heller Erika</i>	
16. A zenei nevelés hatása más fejlesztési területekre.....	163
<i>Turmezeyné Heller Erika</i>	
17. A populáris kultúra mint kihívás az iskolai nevelés számára.....	171
<i>Turmezeyné Heller Erika</i>	
18. Stílusismeret-tanítás, stílusérzék-fejlesztés	179
<i>Spiegel Marianna</i>	

19. A zenei stílusváltások közötti összefüggések bemutatása a tanórákon. Stílusforduló a 17. században	185
<i>Spiegel Marianna</i>	
20. A zene és a társművészetek kapcsolódási pontjai.....	195
<i>Spiegel Marianna</i>	
21. Jellegzetes ritmikai és dallamfordulatok a műzenei stíluskorszakokban	207
<i>Spiegel Marianna</i>	

V. fejezet

Kóruszene: értelmezés és előadás

22. A kortárs kóruszene értelmezésének aspektusai.....	221
<i>Tamási László</i>	
23. Újdonság és szépség korunk magyar kórusmuzsikájában, Csemiczky Miklós Missa brevis című művének bemutatásával	235
<i>Ordasi Péter</i>	
24. A műsor-összeállítás dramaturgiájának alapvető szempontjai iskolai kórusok számára	245
<i>Ordasi Péter</i>	

VI. fejezet

Bemutatóórák

25. „Énekelte Lázár Mihályné Kecán Johanna 63 éves, Nyíradony” Népzenei, néprajzi ismeretek tanítása a Debreceni Zenedében.....	263
<i>Sáriné Szébenyi Judit</i>	
26. A készségfejlesztés lehetőségei Kodály Zoltán olvasógyakorlataival a kisiskolások tanításában.....	273
<i>Vass Irén</i>	
27. Bemutató ének-zene óra középiskolásokkal.....	283
<i>Kerekes Rita</i>	
28. Bemutató gyermekkari próba kortárs magyar szerzők műveiből	293
<i>Nemes József</i>	

VII. fejezet
Hangverseny és konzultációk

29. A Bárdos Szimpózium jubileumi kórushangversenye	307
<i>Arany János, S. Szabó Márta</i>	
30. Konzultáció, dolgozatkészítés	
A 2015. évi Bárdos Szimpózium és tanári továbbképzés	
tapasztalatai	313
<i>S. Szabó Márta</i>	
A kiadvány szerzői	319

Előszó

Harminc évvel ezelőtt, 1985-ben került megrendezésre az a szakmai tanácskozás, amely a Bárdos Szimpóziumok sorozatát elindította. Azóta minden tavasszon összegyűlnek a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán az érdeklődő ének-zene tanárok, szolfézs- és zeneelmélet-tanárok, kórusvezetők, hogy a többnapos rendezvényen részt vegyenek.

A szimpózium szervezője a Kar idén negyvenéves Szolfézs-Zeneelmélet, Karvezetés Tanszéke. A tanszék alapítása Szesztay Zsolt nevéhez fűződik, aki nyolcvan évvel ezelőtt született, és haláláig – tanári és karnagyi tevékenysége mellett – az általa létrehozott szimpózium fáradhatatlan szervezője is volt. Az idei szimpózium ezen összefonódó évfordulók jegyében került megrendezésre.

A szakmai találkozókhoz 15 év óta akkreditált továbbképzés is csatlakozik, mely speciális tartalommal jelentkezett a tanári továbbképzések sorában. A zenetudomány és a zenepedagógia legfrissebb kutatási eredményeit kívánja a gyakorló zenepedagógusokkal megismertetni, módszertani előadásokkal és bemutató tanításokkal napi tevékenységüket segíteni; a hangversenyek pedig zenei élményeket kínálnak.

A 2015. évi rendezvény a Debreceni Egyetem pedagógus-továbbképzési programjának részeként valósult meg, mely lehetőséget kínált az előadások írott változatainak közzétételéhez. Így a szélesebb szakmai közönség is megismerheti a konferencia anyagát. Köszönet illeti a szerzőket, akik vállalták előadásaik előzetes leírását és annak gondos kimunkálását, valamint hozzájárultak a közléshez.

A kötet 28 előadását tematikus összefüggéseik alapján csoportosítottuk. Az egyes fejezetek tanulmányai számos ponton csatlakoznak egymáshoz, vagy éppen kiegészítik egymást. A bemutatóórák tervezeteit is beemeltük a dolgozatok közé, a szimpózium jubileumi hangversenyéről, valamint a továbbképzés konzultációinak tapasztalatairól két kiegészítő írásban számoltunk be.

A szövegek gondozásában igényes és szakszerű tanácsaikkal jelentős segítséget nyújtottak szakmai lektoraink, Ittész Mihály és Köteles György. Köszönettel tartozunk áldozatos és segítőkész munkájukért!

Debrecen, 2015. május 30.

S. Szabó Márta

I. FEJEZET

ÉVFORDULÓK

1. Negyvenéves a debreceni szolfézs és ének-zene tanárképzés

S. SZABÓ Márta

A debreceni szolfézs és ének-zene tanárképzés négy évtizedének áttekintése nemcsak egy szakképzés múltját mutatja be, hanem képet kíván adni a magyar zenetanárképzés e területén végbement szerkezeti és tartalmi változásokról, valamint a napjainkban folyó képzésről.

A debreceni zeneművészeti felsőfokú képzésben negyven évvel ezelőtt zárult az első tanév, melyet a diákok és tanárok a képzés speciális igényeinek megfelelő körülmények között tölthettek. 1974 novemberében került átadásra ugyanis az az épület, melyet kezdettől fogva a helyi és az országos megítélés imponánsnak, a debreceni zeneoktatás eredményeihez méltónak tartott, és amely jelenleg is otthona a Zeneművészeti Karnak.

Felsőfokú zenei képzés 1966 óta működik a városban, mely évtizedekig a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola egyik tagozataként képzett zeneiskolai tanárokat. Az új intézmény az addig szakközépiskolai keretek között történő szaktanárképzés¹ feladatkörét vette át, de még hosszú évekig kényszerűen a szakközépiskola Vár utcai épületében működött.

Ebben az időszakban hároméves képzés után *zeneiskolai hangszer- vagy magánének-tanárokat* bocsátott ki az intézmény, többségük emellett *zeneiskolai szolfézs- és általános iskolai énektanári* diplomát is szerzett. Közülük sokan évtizedekig tanították szakjaikat párhuzamosan, azaz zeneiskolai hangszer- illetve magánének-tanárként és szolfézsstanárként, vagy iskolai ének-zene tanárként és kórusvezetőként működtek. Tették ezt azzal a szélesebb zenei képzettséggel és átfogóbb zenepedagógusi el-

¹ Az 1950-es évek elején országszerte létrejövő állami zeneiskolák tanárigényének kielégítésére 1951-ben szakosító tanfolyam indult, amely általános iskolai énektanárok átképzésével igyekezett csökkenteni a tanárhiányt. Ekkor kezdődött a hároméves szaktanárképzés is, melyben a hangszerstanárok szolfézsstanári képzésben is részesültek. 1957 és 1960 között egyszakos szolfézsstanári képzés is működött az immár Kodály Zoltán nevét viselő debreceni zeneművészeti szakiskolában.

kötelezettséggel, globális zenetanári szemlélettel, amelynek eredményei máig érzékelhetőek a régióban.

Az intézmény a nagyhatású zenepedagógus és kóruskarnagy, Gulyás György² igazgatása alatt működött, aki az 1960-as évek végére felismerte, hogy a folyamatosan gyarapodó ének-zene tagozatos iskolákban nincs elegendő szakképzett énektanár. Ez országosan is érzékelhető volt, de a keleti és az északi országrészben különösen. Elképzelése, hogy az ének-zene tanárképzés a zeneművészeti felsőoktatás keretein belül, a zeneiskolai szolfézstanár-képzéssel összekapcsolva immár önálló szakpárként enyhítse a tanárhányt, szakszerű és konstruktív volt. Megvalósulásának feltételét biztosította a főiskola új épületének felépülése, mely egyben az oktatás Vár utcai zsúfoltságát és a hallgatók kollégiumi elhelyezését is megoldotta.

1974-ben Debrecenben jött létre az országban elsőként önálló *énekköznevelési tanár – zeneiskolai szolfézstanár* képzés, s vele együtt a tanszék, melynek vezetésére Gulyás György Szesztay Zsoltot³ kérte fel. A szakszerű gondossággal kialakított képzési struktúra a szakmai tárgyakat illetően mindmáig korszerűnek mondható. Szoros kapcsolatban állt a magyar énektanárképzés méltán világhírű zeneakadémiai gyakorlatával, de összekapcsolta azt a zeneiskolai szolfézstanárképzés speciális feladataival.

Kezdetől fogva kiemelt fontosságú volt a tanárjelöltek zenei készségeinek intenzív továbbfejlesztése, zeneelméleti és zenetörténeti ismereteinek gyarapítása, karvezetői tevékenységük megalapozása. Muzsikuskörük és

² Gulyás György (1916–1993) karnagy, zenepedagógus. A Zeneakadémián Kodály Zoltán, Siklós Albert, Ádám Jenő és Bárdos Lajos tanítványa volt. 1942 és 1946 között a debreceni Református Tanítóképző tanára, 1946-tól 1954-ig a békéstarhosi énekes iskola alapító igazgatója. 1954 és 1966 között a debreceni Zeneművészeti Szakiskola igazgatója, 1966-tól 1976-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola debreceni tagozatának vezetője. 1955-ben alapította meg a szakiskolai leánykórust, mely 1958-ban vegyeskarrá alakult. Debreceni Kodály Kórus néven 1971 óta hivatásos együttes, melynek Gulyás György 1983-ig vezető karnagya volt.

³ Szesztay Zsolt (1935–2007) karnagy, zeneelmélet-tanár. A Zeneakadémián Bárdos Lajos, Szöllősy András, Szőnyi Erzsébet és Vásárhelyi Zoltán tanítványa volt. 1960-tól 1967-ig a pécsi Zeneművészeti Szakiskola, 1967-től 1974-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola ZTI Pécsi Tagozatának tanára volt. 1974-től 2007-ig ugyanezen intézmény Debreceni Tagozatának oktatója, 2000-ig tanszékvezetője. 1975-ben megalapította a később Bárdos Lajos nevével felvett Leánykört, mellyel 32 évig rendszeresen koncertezett. Jelentős hazai és külföldi kórusversenyeken közel 50 díjat nyert, 44 új magyar kórusmű bemutatása fűződik nevéhez. A Bárdos Szimpózium alapítója és szervezője volt, jelentős zenekritikusi tevékenységet is folytatott.

tanári munkájuk alapja a biztos zongoratudás, a jól képzett énekhang, transzpozíciós készség, tájékozottság és tapasztalat a népzene területén. Ezek a feladatok és szaktárgyak mindmáig az oktatás alapját képezik. A tanárképzés és a gyakorlati tanítás az, amely az elmúlt évtizedek különböző képzési rendszereiben a legtöbbet változott – erről a későbbiekben még szólunk.

A speciális képzés kezdetének híre gyorsan elterjedt az országban, így az első másfél évtizedben nagy létszámú, 15 főt is meghaladó évfolyamokban végeztek a hallgatók. Az alapító tanárok szakmai és pedagógiai erejét jelzi, hogy a rövid, hároméves tanulmányi idő alatt jelentős eredményeket értek el az olykor – különösen a kezdeti években – még meglehetősen heterogén felkészültségű tanárjelöltek szaktudásának fejlesztésében. Az első időszak oktatói Szesztay Zsolt mellett – a teljesség igénye nélkül – Kövics Zoltán, Bencze Lászlóné Mező Judit, Karasszon Dezső, Joób Árpád, Pap Enikő, Losonczy Katalin, Molnár Viola, Székely Katalin, Szűcs Lajos, Varvasovszky Jánosné Velsz Dóra, Balla Zsuzsanna, Bodnár László, Rubin Márta és Balassa Péter voltak. Kitűnő gyakorlatvezető tanárok segítették a tanárrá válás folyamatát Gulyás Györgyné, Rimóczy Gáborné és Dr. Szabó Zoltánné személyében.

A hároméves főiskolai képzés végén mindkét iskolatípusban tanítási államvizsgával, jelentős műsorú és időtartamú karvezetés vizsgahangversennyel zárták le tanulmányaikat a hallgatók. A kezdeti nehézségek után a Zeneakadémia továbbtanulási lehetőséget biztosított az itt végzetteknek: a szigorú felvételi vizsgát követően 2-4 év további budapesti tanulmányokat folytatva egyetemi végzettséget szerezhettek az arra alkalmasak.

1976-ban Kedves Tamás vette át az intézmény vezetését. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyetemi Tanácsa 1980-tól fokozatosan bevezette a kétlépcsős tanárképzést, így a kiegészítő egyetemi képzést, mely Debrecenben – a főiskola néhány kiemelt hangszerszakához hasonlóan – a Zeneakadémia kihelyezett képzéseként működött, és *középfiskolai énektanári és karvezetői* diplomát adott a legkiválóbb hallgatóknak. A Zeneakadémia négy évtizedes, kizárólagos képzése után másodikként Debrecenben indult ez a képzéstípus. Erre a szakra a hároméves főiskolai alapképzés után jelentkezhetnek a hallgatók, akiknek alkalmasságát nemcsak az egyszeri felvételi vizsgán nyújtott teljesítményük, hanem a korábbi évek alatt megismert tevékenységük alapján ítéltette meg a felvételi bizottság. A zeneakadémiai színvonal teljesítését kezdetben budapesti

vizsgáztatással mérték, később pedig akadémiai vizsgálónők Debrecenbe jövetelével biztosították.

A debreceni intézmény képzési szerkezetének 1990-es változásával kialakult az a konzervatóriumi rendszer, melyben helyet kapott a különleges tehetségű 18 év alatti növendékek tanítása, az ún. *előkészítő tagozat*, továbbá az immár 4 évesre bővített *főiskolai képzés* (az akkori rendeletek szerint *zeneelmélet-, szolfézs- és általános iskolai ének-zenetanár, karvezető* végzettséget igazoló oklevéllel), és az ehhez kapcsolódó 2 éves *egyetemi képzés*. A tantárgyi struktúra megőrizte a szakmai képzés kezdetektől oktatót alaptárgyait, de néhány speciális szaktárgy ekkor került bevezetésre.⁴

A Debreceni Konzervatórium vezetését 1992-ben Duffek Mihály zongoraművész vette át. Az irányítása alatti időben számos fontos fordulópontra következett a magyar felsőoktatásban, igazgatónk országos szintű döntési helyzetben is bölcs mérlegeléssel választotta a szakma számára az adott helyzetben legmegfelelőbb utat. Később dékáni feladatkörében is kiemelt figyelmet fordított szakterületünk képzési pozícióinak megőrzésére.

Intézményünk 1996-ban kapta meg az egyetemi alapképzés indításának lehetőségét, így ettől kezdve nemcsak kiegészítő képzésre, hanem 5 éves *középfokú/iskolai ének-zene tanár, karvezető* egyetemi képzésre is jelentkezhetnek a fiatalok. Ez változatlanul a Zeneakadémia kihelyezett képzése volt, hallgatóink diplomáját a budapesti intézmény adta ki. A szakmai önállóság azonban fokozatosan növekedett, melynek részeként a *szakközépfokú zeneelmélet-tanári* képesítés megszerzése is lehetővé vált Debrecenben.

Az alapképzés és a középfokú tanárképzés párhuzamossága átjárhatóságot jelentett a két szint között, így a vizsgaalkalmak megerősítették vagy megváltoztatták a tanárjelölt státuszát a napi munkában mutatott tehetség, teljesítménye és pedagógiai irányultsága alapján. Kiegészítő, másoddiplomás képzés lehetőségét is kínálta azoknak a hangszereseknek végző hallgatóknak vagy már diplomás ének-zene ill. hangszereseknek, akik *zeneiskolai szolfézs-tanári* oklevelet kívántak szerezni.

Sajnálatos változást hozott a 105/1998. kormányrendelet, mely a zene-művészeti főiskolai képzésből kivonta az ének-zene tanári szakterületet, így a

⁴ 1974 óta oktatótárgyak: szolfézs, zeneelmélet, karvezetés (vezénylési gyakorlat és kargyakorlat), zenetörténet, népzene, zongora, hangképzés, transzponálás és partitúraolvasás, énekkar. Az 1990-es évekre kialakult tantervben helyet kapott az ellenpont, kórus-hangképzés, hangegészségügy, karrirodalom, hangszerismeret, 20. századi zene.

hallgatók 2002-től csak *zeneelmélet-szolfézstanár és karvezető* oklevelet kaphattak. A módszertani és az iskolai gyakorlati képzés azonban változatlanul felkészítette a hallgatókat az általános iskolai énektanításra is.

Örömteli viszont, hogy az intézmény 1994 óta képez egyházzene-szakpárt. 2003-ban indult el a 4 éves *ének-zene tanár – egyházzene* szakpár, mely zeneművészeti típusú intézményben első volt az országban.

Az intézmény 1998-ban különvált a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemtől és csatlakozott a Debreceni Egyetemi Szövetséghez, majd a Debreceni Egyetem 2000. január 1-jei megalakulásakor annak része lett. 2006. november 29. óta a Debreceni Egyetem egyetlen művészeti egységként működik a Zeneművészeti Kar.

Ebben az időszakban ment végbe a magyar felsőoktatás kétciklusúvá történő átalakítása. Intenzív egyeztetési folyamat után 2005 végén döntött el, hogy nemcsak a tanárképzés, de a zeneművészeti képzés is áttér az ún. bolognai-típusú képzésre. Az új szisztéma hároméves alapképzésre (bachelor, BA) és kétéves mesterképzésre (master, MA) tagolta a korábban osztatlan négy- illetve ötéves képzést, mely – az arra akkreditációt szerzett képzőhelyeken – doktori képzéssel egészülhetett ki.

Szűkebb szakterületünkön ez azt eredményezte, hogy a korábban egységes képzés két alapképzési szak (BA), az *előadóművészet* ill. az *alkotóművészet és muzikológia* alapszak részévé vált. Az előbbibe – valamennyi hangszeres szakirány és a magánénekes képzés mellett – *karvezetői és egyházzenei* képzésünk soroltatott, az utóbbi lehetséges szakirányai közül Debrecenben a *zeneismeret*⁵ és a *zeneelmélet* szakirányt akkreditáltattuk. A hároméves alapképzés szakmai tárgyai a fenti – elméleti, karvezetői és egyházzenei – szakirányokon közel azonosak, és néhány, az új képzési követelményekben előírt tantárgytól eltekintve megegyeznek a képzés hagyományos szaktárgyaival.⁶ Az új képzéstípusok kialakításánál arra törekedtünk, hogy megőrizzük mindazt, ami a megelőző három évtized tapasztalatai szerint a szakterület tanár- és karvezetőképzésében szükséges.

A bevezetésre került BA szakirányok valóban csak alapképzést biztosítottak a hallgatóknak, mely a tanári (szakterületünkön a *zeneismeret*- ill. *egyházzene-tanári*), valamint a művészi (*kóruskarnagy*) mesterképzés elvégzése után adott csak a korábbi oklevelekhez hasonló értékű végzett-

⁵ A zeneismeret szakmegnevezés a kétciklusú képzéssel együtt került bevezetésre, tartalmában a korábbi szolfézs szak megfelelőjeként.

⁶ Új tárgyként jelent meg a stílusismeret, a zeneszerzés, a kamaraének és a continuo-játék.

séget. A tanár- és karvezetőképzés szétválása különösen azután okozott egyéni gondokat, miután a két mesterképzési szak párhuzamos végzését a hallgatók államilag finanszírozott 12 félévének felhasználhatósága törvényileg korlátozta.⁷ Sikerült viszont megoldanunk azt az évtizedes problémát, mely a kezdeteknél oly természetes kétszakosságot, a *zeneiskolai szolfézs/zeneismeret- és iskolai ének-zene tanárok* képzését eredményezte ismét. A Zeneakadémiával együttműködve olyan tanári mesterszakot hoztunk létre, mely egy félévvel hosszabb képzési idővel, öt félév alatt mindkét iskolatípus (zeneiskola és közoktatási intézmények) számára képez szaktanárokat.

A tanári mesterképzés elvitathatatlan szakmai előnye a magyarországi tanárképzésben kötelező érvényűvé vált féléves összefüggő iskolai gyakorlat bevezetése volt.

Tanárképzésünkben mindig kiemelt fontosságú volt a hospitálás és a tanítási gyakorlat, de a korábbi képzési rendszerekben ez heti egy alkalmat jelentett csupán. Félévenként váltva, valamennyi lehetséges iskolatípusban hospitáltak és tanítottak hallgatóink, s hogy az önálló tanári tevékenység megkezdéséhez valamelyest is elegendőnek mondható tapasztalatokat szereztek, az kiváló gyakorlatvezető tanáraink mintát adó és áldozatos munkájának köszönhető. 2001-ben bevezettük a végzősök kétéhetes, intenzív tanítási gyakorlatát, melyben a tanárjelöltek nemcsak szakmai órákat láthattak és tarthattak, de betekintést nyerhettek az iskola egészének működésébe is.

Ez teljesedett ki 2012-ben féléves összefüggő tanítási gyakorlattá, melynek tapasztalatai igen kedvezőek. A tanárjelöltek, képzésük utolsó félévében három hónapot töltenek a közösen kiválasztott iskolában, gyakorlatot vezetőtanárok mellett, heti 20 órában. Tanítási folyamatokat követhetnek végig, tapasztalatokat szerezhetnek a különféle pedagógiai helyzetek kezelésében, kapcsolatba kerülhetnek különböző korú gyerekekkel és gyerekcsoportokkal, valamint az iskola tanári közösségével, teljes életével. A partneriskolák és a mentortanárok példaadásának köszönhetően a tanári, s azon belül is a zenetanári pálya iránti elhivatottságukban megerősödve fejezik be gyakorlatukat hallgatóink.

Jelenleg újabb változások folyamatában vagyunk, s ahogy eddig, most is igyekszünk megőrizni, átmenteni korábban kialakított értékeinket. A

⁷ A nemzeti felsőoktatásról szóló 2011. évi CCIV. törvény 47. § (1) (3) (7) Az állam által támogatott tanulmányok időtartama.

bolognai képzésből leginkább a folyamatos tanítási gyakorlatot, a korábbiakból pedig a több iskolatípusban való tanításra és kórusvezetésre egyaránt alkalmas fiatalok képzését.

A tanárképzés új, egyciklusú szerkezetének kialakításánál ezek a szempontok szerencsésen érvényesülhettek. 2012 nyarán a Zeneakadémiával közösen dolgozhattuk ki a régi-új⁸ képzések tartalmát, a képzési és kimeneti követelményeket, és szakterületünkön kihasználhattuk a tanárképzésben ismét bevezetésre kerülő kétszakos képzés kínálati lehetőségeket.

Az újra osztatlaná váló tanárképzésben két szint különül el: a *négyéves*, a régi főiskolai képzésre emlékeztető alapfokú (zeneiskolai és általános iskolai) tanárképzés, valamint az *ötéves*, a korábbi egyetemi képzésnek megfelelő középfokú (középiszkolai és zeneművészeti szakközépiszkolai) tanárképzés. A tanszék negyvenéves képzési múltjából ez leginkább az 1996 és 2011 közötti kétszintű képzéshez hasonlít, de az akkori hiányokat – mint a főiskolai képzésből hiányzó ének-zene tanári képzést, vagy az egyetemi képzésben valamennyi zeneiskolai és szakközépiszkolai elméleti szaktárgy (szolfézs, zeneelmélet, zeneirodalom, népzene) tanítására való felkészítést – sikerült pótolni. Mivel mindkét képzéshez *egyéves* iskolai gyakorlat társul, így a mindennapi szóhasználatban a 4+1 és az 5+1 név terjedt el.

A 2013 januárjában közzétett kormányrendelet [8/2013 (I.30.) EMMI rendelet] alapján Debrecenben a 4+1-es képzésben ismét indult *ének-zene – zeneismeret-tanár* képzés, valamint *egyházzenetanár* szakirány. Mindkettő alapfokú művészeti iskolák (zeneiskolák) és közoktatási intézmények (általános iskolák és általános tantervű középiskolák) számára képez tanárokat. A karvezető megjelölés ugyan hiányzik az oklevelükből, de a képzés ugyanúgy tartalmazza az intenzív, a teljes képzési időn végighaladó karvezetői tanulmányokat és a szükséges kórusgyakorlatot, mint a korábbi képzések. A 2014 szeptemberében elindított *karvezetés részképzés* 35 kreditnyi, sikeres felvételi után felvehető specializációs lehetőséget kínál a szakterületen kiemelkedő képességű hallgatóknak.

Az 5+1-es képzés szakpárjainak közös szakiránya az *ének-zene művész-tanár* képzés, mely megfelelő végzettséget ad az ének-zene tanítás teljes (1–13. osztály) körére, kórusvezetésre és az alapfokú szolfézs/zene-

⁸ Régi típusú, mert osztatlan, mint a bolognai képzés előtti, de új, mert a tantárgycsoportok arányai jelentősen megváltoztak: a tanári felkészítési modul a képzés tartalmának 1/3-át teszi ki.

ismeret tárgycsoport tanítására. Ezzel társítható másik szakirány a *zene-elmélet-tanári*, mely a zeneművészeti szakközépiskolák valamennyi elméleti tárgyának tanítására készíti fel a tanárjelölteket, vagy a *kóruskarnagy-művész-tanári*, mely a magas szintű karvezetői képzés mellett a karvezetés tanítására is képzettséget ad, vagy az *egyházzene-művész-tanári*, mely a szakterület elméleti és gyakorlati szaktárgyainak tanítására képez szakembereket.⁹ A tervezett egyéves tanítási gyakorlat lehetővé teszi a két szak egyenértékű, két iskolatípusban történő gyakorlati félévét, mindkettő végén záróvizsga-tanítással.

Az 5+1-es szakpárok jelenleg csak a budapesti Zeneakadémián és a debreceni Zeneművészeti karon kaptak indítási engedélyt a Magyar Akkreditációs Bizottságtól. E képzéstípusok bevezetésénél tartunk, a magunk alkotta – egyben a képzési követelményeknek is megfelelő – tanterv gyakorlatban történő kipróbálásánál. Összehasonlítva a kezdetekkel: a szakmai tantárgyak lényegileg változatlanok, természetesen folyamatos tartalmi megújulással, módszertani frissítéssel, a zenetanárképzés általános és aktuális feladatainak megfelelően.

Ugyanakkor még működik az osztott, bolognai-típusú képzés is, a 2014–2015-ös tanévben végző BA-s hallgatóink, valamint azok, akik más intézményből érkeznek hozzánk, ezen az úton fejezik be mesterszintű tanulmányaikat. Az elmúlt 5 évhez hasonlóan jelenleg is folyik kiegészítő, 2-4 félév alatt elvégezhető levelező tagozatos zeneismeret-tanárképzés, mely a korábban oklevelet nyert kollégák számára teszi lehetővé a mesterdiploma megszerzését. A tanári mesterképzéseket 2016-ban indíthatjuk utoljára, ezt követően az osztatlan tanárképzés (4+1 és 5+1) veszi át szerepét.

A fenti képzési rendszerek bevezetésének előkészítési folyamatában gyakran felmerült a kérdés: vajon sikerül-e kiépíteni olyan tantárgyi struktúrát, képzési rendet, amely biztosítja a „debreceni műhely” szakmai kritériumainak és értékes hagyományainak megőrzését, de megfelel az adott időszak képzési és kimeneti követelményeinek? – hiszen ez utóbbi nélkül, akkreditációs engedélyek híján nem működhetek volna tovább képzéseink. Kérdés volt továbbá, hogy lesz-e elegendő jól felkészült hallgatónk, akik a zenetanári és a debreceni zenei képzést választják? Hogy mindkét kérdés számunkra kedvező módon dőlt el, abban meghatározó sze-

⁹ A komplikált szakmegnevezések a korábbi képzéstípusoktól való tartalmi elkülönítést segítik.

repe volt és van annak a tanári testületnek, mely nemcsak a tantárgyak magas színvonalú tanítására törekedett, hanem a muzsikus tanárjelöltek pályára való felkészítésében, személyiségjegyeik erősítésében is szerepet vállalt.

Közülük elsőként kell említenünk Szesztay Zsolt professzor urat, aki 33 évig tanárként, 26 évig tanszékvezetőként meghatározó jelentőségű tevékenységet folytatott. Az első időszak már korábban említett tanárait követve csatlakozott a tanári karhoz – a teljesség igénye nélkül: Duffek Mihály, Dékány Endre, Herczegh Mária, Hollai Keresztély, Kedves Tamás, Kéry Mihályné, Kollár András, Kovács Béláné, Marsay Magda, N. Kiss Enikő, Szilágyi István, Straky Tibor, Török Ágnes, Varga Magda. Az 1990-es években kezdett a tanszéken tanítani Berkesi Sándor, Kamp Salamon, S. Szabó Márta, id. Sapszon Ferenc és Ujvárosi Andrea. Majd a 2000-es években Szabó Dénes, Mohay Miklós, Tamási László, Kovács Szilárd, Apostol Sára, Laskay Edit, Lak Sándorné és Tóth Anikó lett a tanszék tanára, s kiegészülve a jelenlegi oktatókkal – Ordasi Péter, Sándor Bence, Horváth Zsolt, Anducska Katalin, Lakatos Péter – mindig stabil tanári közösséget alkottak.

A karvezetőképzés gyakorlati munkájába sikerült bekapcsolni Debrecen város kitűnő iskolai és felnőtt kórusait, így hallgatóink közvetlen tapasztalatokat szerezhetnek a kórusvezetés napi feladataiban is.

Intézményünk kórusai önálló repertoárral rendelkező, rendszeresen koncertező művészeti együttesek, melyek szintén szerepet vállalnak a karvezetőképzésben. Az 1975 szeptemberében Szesztay Zsolt által alapított Bárdos Lajos Leánykar Ordasi Péter vezetésével a leány- és nőikari kórusirodalom, az 1989 óta folyamatosan Török Ágnes irányításával működő Canticum Novum Kamarakórus a vegyeskari irodalom aktív megismertetésével és művészi interpretációjával gazdagítja a hallgatók felkészülését.

A tanszék továbbképző tevékenységének fontos fóruma a 30 éve minden tavasszal megrendezésre kerülő Bárdos Szimpóziumok sorozata. A kezdetben szakmai találkozóként meghirdetett alkalmakra az intézményben végzett tanárokat hívtuk tapasztalatcserére, közös éneklésre, hangversenyekre. A szimpózium néhány év után országos érdeklődést kiváltó rendezvénysorozattá vált, melyhez 15 éve akkreditált tanári továbbképzés is csatlakozik. Ezek az alkalmak fontos információkat adnak számunkra szűkebb szakterületünk iskolai gyakorlatáról, a tanárkollégák visszajelzései pedig segítik tanárképző tevékenységünk folyamatos megújítását.

A különböző képzési struktúrák ugyanis négy évtizeden át csak keretet adtak a muzsikos- és tanárképzéshez, annak tartalma és megvalósítása számos, rendre visszatérő kérdést vetett fel az idők folyamán.

Vajon sikerül-e a hozzánk érkező, legtöbbször inkább csak felsőfokú zenei tanulmányokat végezni kívánó fiatalból valóban *tanárt* képezni? Olyan tanárt, aki meg tud felelni a pálya szakmai és pedagógiai követelményeinek, aki nagyszerű muzsikos és színes egyéniségű, a különböző korú és létszámú diákcsoportok és iskolai vagy felnőttkórusok vezetésére alkalmas *ember*? Aki a látókörébe kerülő tehetséges tanítványt képes felvértetni megfelelő szakmai tudással és a zenei pálya választására ösztönözni; ugyanakkor a kevésbé kiemelkedőket zeneszeretővé nevelni?

Vajon tudunk-e olyan fiatalokat kibocsátani, akik elég erősek megőrizni és gyarapítani a magyar zeneoktatás értékeit, szűkebb és tágabb környezetükben be tudják-e bizonyítani a zenetanulás háttérbe nem szorítható, mással nem pótolhatóan fontos szerepét? Akik kitartóan és határozottan tudnak küzdeni minden olyan folyamattal szemben, mely veszélyezteti a zeneoktatás ügyét?

Ugyanakkor készek-e a megújulásra: folyamatos önképzéssel, zenei tapasztalataik, koncertélményeik és módszertani ismereteik állandó gyarapításával gondoskodnak-e majd önmaguk szellemi-szakmai frissességének megőrzéséről, mely az élményt adó tanítás feltétele?

Felkészítjük-e tanárjelöltjeinket arra, hogy miként kell egy intézmény, vagy egy kisebb település esetleg egyetlen zenei szakembereként zenei művelődésszervezői feladatokat is ellátni, vagy éppen megtalálni helyüket egy nagy és jelentős múlttal rendelkező zenei intézményben, ahová ők legfiatalabb, sokadik ének–szolfézstanárként érkeznek? Hogy tanuljanak sokat tapasztalt kollégáiktól, fogadják hálásan tanácsaikat és évek múltán ők is átadják tapasztalataikat fiatalabb kollégáiknak?

S hogy az esetleg több intézményben végzett tanári munkájukat össze tudják egyeztetni közben kialakuló családi életükkel...

A kérdések sorát még hosszan folytathatnánk, s a válasz legfeljebb annyi lehet: maradéktalanul bizonyára nem, de erre törekszünk, ez a szándékunk, ahogy az elmúlt évtizedekben, úgy a jövőben is.

Ajánlott irodalom

- Fülep Tamás (1988, szerk.): *A zeneiskolai tanárképzés 20 éve. 1966/67 – 1986/87.* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézetének Évkönyve, Miskolc.
- S. Szabó Márta (2010, szerk.): *Bárdos Szimpóziumok. 25 év – 25 előadás.* Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Szatmári Endre (1975): A debreceni zeneoktatás története. In Breuer János (szerk.): *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig.* Tanulmányok. Kiadja: Debrecen Megyei Városi Tanács Művelődésügyi Osztálya.

Függelék

A képzés 40 éve alatt – az adott időszak törvényi előírásainak megfelelően – a következő végzettségi megnevezések voltak használatosak:

Főiskolai végzettségek:

- 1977 előtt: *zeneiskolai hangszer/magánének, szolfézs- és általános iskolai énektanár*
- 1977 – 1982: *zeneiskolai szolfézs- és általános iskolai énektanár*
- 1983 – 1985: *zeneiskolai szolfézs-, zeneelmélet- és általános iskolai énektanár*
- 1986 – 1993: *zeneiskolai zeneelmélet-, szolfézs- és általános iskolai énektanár (néhányan énektanári végzettség nélkül)*
- 1994 – 2001: *zeneelmélet-, szolfézs- és általános iskolai ének-zene tanár és karvezető*
- 2002 – *zeneelmélet-szolfézs-tanár, karvezető*
- 2007 – *ének-zene tanár, egyházzeneész*

Egyetemi végzettségek:

- 2002 előtt: *középfiskolai vagy iskolai ének-zene tanár és karvezető; középfiskolai ének-zene, zeneelmélet-tanár és karvezető*
- 2002: *iskolai ének-zene tanár, karvezető és zeneelmélet-tanár*
- 2003 – *okleveles ének-zene tanár, karvezető; okleveles ének-zene tanár, karvezető és zeneelmélet-tanár*

Osztott, kétciklusú képzés (2007–) és végzettségei (2010–)

BA végzettségek:

zenei asszisztens (zeneismeret szakirány)
zeneteoretikus (zeneelmélet szakirány)
zenekar- és kórusvezető előadóművész
egyházzene-kórusvezető előadóművész

MA végzettségek:

zeneismeret-tanár
egyházzenetanár
okleveles zeneismeret és ének-zene tanár
okleveles kóruskarnagy-művész

Osztatlan tanári képzés (2013–) szakpárjai és végzettségei:

4+1 éves képzés:

ének-zene – zeneismeret-tanár
egyházzenetanár

5+1 éves képzés:

ének-zene művésztanár – zeneelmélet-tanár
ének-zene művésztanár – kóruskarnagyművész-tanár
ének-zene művésztanár – egyházzene-művész-tanár

2. Szesztay Zsolt emlékezete

S. SZABÓ Márta

80 évvel ezelőtt, 1935. január 6-án született Szesztay Zsolt, a debreceni zenetanárképzés és a hazai kórusélet egyik meghatározó tanár- és művészegyénisége.

Nyíregyházi értelmiségi családban növekedve alapozta meg műveltségét, édesapja jogász, édesanyja bölcsészdoktor volt. Hegedülni tanult a nyíregyházi zeneiskolában, vonós tapasztalatait későbbi karnagyi munkájában is jól hasznosította. Egy évig volt debreceni gimnazista, itt elsősorban kórusélményei váltak maradandóvá számára, majd a budapesti Toldy Ferenc Gimnáziumban érettségizett – melyet tanulmányai időszakában, 1951 és 1954 között éppen Fürst Sándor Gimnáziumnak neveztek. A nagyhírű reálgimnáziumban kórust szervezett, a Toldy Gimnázium ma is híres diákjaként tartja számon Szesztay Zsoltot.

Bár a Műszaki Egyetemre készült, mégis – egyéves intenzív zenei tanulmányok után – a Zeneakadémia középiskolai énektanár- és karvezető-képző szakára felvételizett, sikerrel. 1954 és 1959 között tanult a Zeneakadémián. Az intézmény már 80 éve működött akkor, de a karvezető-képzés még csak első évtizedében járt. Kiváló mesterek alapozták meg a képzés jövőjét és egyben az akkori diákok szakmai felkészültségét. Szesztay Zsolt tanára volt Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Deák Bárdos György, Gárdonyi Zoltán, Ligeti György, Szöllősy András, Szőnyi Erzsébet és Vásárhelyi Zoltán.

Tanárai közül többen életük/élete végéig szoros kapcsolatban maradt. Zenetudós tanárai – s általában az egyre erősödő magyar zenetudomány – kutatási eredményeit később maga is tanította és gazdagította, a magyar zenepedagógia kiemelkedő személyiségeinek, Kodály tanítványainak a zenei nevelésre vonatkozó elképzeléseit tanításában, előadásaiban hitelesen terjesztette, zeneszerzőtanárainak kompozícióit – köztük a neki ajánlottakkal – kórusaival előadta.

Különösen Bárdos Lajossal szövődött szorosra kapcsolata, aki egy személyben jelenítette meg számára a zenetudóst, zenepedagógust, zene-

szerzőt és a nagyhatású karnagyot. Bárdos széleskörű zenei és irodalmi tapasztalatokon nyugvó tudása, mely örök kíváncsisággal, kreatív alkotóerővel és felfedezései közzétételének szándékával társult, következetes, diákjait igényes önképzésre és folyamatos tanulásra buzdító lénye, kiváló előadói stílusa és humora egyaránt magával ragadta a fiatal Szesztay Zsoltot. Tudjuk, tanári példaképének is tekintette őt, későbbi tanításában hasonló elveket vallott és hasonló gyakorlatot folytatott.

Zeneakadémista éveiben nemcsak az intézményi kórusban, hanem a Bárdos által alapított Budapesti Kórusban is énekelt, melyet abban az időben Forrai Miklós vezetett. Mindkét együttessel részt vett Kodály nagyszabású és történelmi jelentőségű *a cappella*-kantátája, a *Zrínyi szózata* megszólaltatásában: az 1955. decemberi bemutatót, melyen akadémiai mestere, Vásárhelyi Zoltán vezényelte a zeneakadémistákkal kiegészített Rádiókórust, gyakran emlegette, mint élete egyik meghatározó élményét. A Forrai vezette Budapesti Kórusban, énekesként, számos oratóriumot ismerhetett meg az elmúlt századok irodalmából. 1956 tavaszán részese volt Kodály *Missa brevis*e megszólaltatásának, két évvel később pedig Honegger *Johanna a máglyán* című oratóriuma magyarországi bemutatójának.

Jól megalapozott zenei szaktudással és meghatározó koncertélményekkel felvértezve, 1959-ben Komlón kezdte tanári pályáját, egy általános iskolában. Énekkarosaival egy kora őszi kaposvári *Háry János* előadás közös élménye után megtanulták a Kodály daljáték valamennyi népdalát azzal a céllal, hogy a művet előadják. Ennek engedélyeztetése miatt kereste fel Kodály Zoltánt, aki kételkedett ugyan a gyermekelőadás megvalósíthatóságában, de kottákkal és tanácsaival segítette a fiatal karnagyot. A tanév végére megszületett a két komlói és a pécsi előadás, színpadi játékkal, jelmezekkel, zongorakísérettel – emlékezetessé tette tanár és diákjai rövid, mindössze egy éves közös munkáját.

1960-ban Szesztay Zsolt Pécsen folytatta tanári tevékenységét. A pécsi Zeneművészeti Szakiskolában tanított szolfézs és zeneelmélet tárgyakat, majd ezzel párhuzamosan 1964-től az ének-zenei tagozatos általános iskola nagykórusát vezette. A szakiskolai tanításban a zenei pályára készülő fiatalok készségfejlesztése, zenei-elméleti tudásának megalapozása volt a feladata, az énektagozatos iskolai kórusvezetés pedig az iskolatípussal és a speciális zenepedagógiai feladatokkal való találkozás lehetőségét adta Szesztay Zsoltnak.

A pécsi ének-zenei tagozat 1954-ben a Pedagógiai Főiskola Gyakorló Iskolájában indult, a helyi kóruséletet jól ismerő Kodály Zoltán támogatásával, dr. Péczeli Lászlóné vezetésével. A tagozat 1964-ben a működéséhez jobb feltételeket biztosító Mátyás király utcai Általános Iskolába költözött. Szesztay Zsolt kórusvezetői tevékenysége fellendítette, és a Kodály által is nagyra becsült pécsi kórusok színvonalához méltóvá tette a gyermekkart. Az *a cappella* gyermekkari irodalom alkotásai mellett színpadi művek előadására is vállalkozott. Első kórusvezetői évében, az 1964/65-ös tanévben Szőnyi Erzsébet *A makrancos királylány* című gyermekoperáját mutatták be Pécsen, majd Komlón, Kaposváron és Budapesten is. 1968-ban, Kodály halálának első évfordulóján a *Székely fonó*val folytatta a sort, melynek gyermekelőadókra történő adaptációja az eddigieknél is nagyobb feladatot adott; betanítása, rendezése és vezénylése is az ő munkáját dicsérte. 1972-ben a *Háry János* Komlón készült gyermekszínpadi változatát adta elő immár saját nevelésű kórusával, énekeseivel, az iskolai közösség – különösen dr. Péczeli Lászlóné – jelentős segítségével. Szesztay Zsolt ezzel búcsúzott az iskolai kórus vezetésétől.

Az ének-zenei iskolai tanítás gazdag tapasztalatait későbbi tanárképző tanári, módszertanári tevékenysége során is hasznosította. Az elsők között volt, aki felismerte a másik iskolatípus, a zeneiskola számára készült tankönyvsorozat, Dobszay László *A hangok világa* kötetének kiváló koncepcióját, zenei anyagának értékességét. Sokat tett az 1960-as években megszületett tankönyvsorozatnak a zeneiskolai szolfézsoktatásban történő eredményes felhasználásáért: későbbi tanárjelöltjeinek rendkívüli alaposággal tanította annak zenei és módszertani anyagát, tanári továbbképzéseken segítséget adott az új szemléletű tankönyv bevezetéséhez.

Tanárképző tevékenysége 1967-ben kezdődött, amikor adjunktusi kinevezést kapott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézetének Pécsi Tagozatán. Szolfézs- és zeneelméletet tanított, aktív résztvevője volt az intézmény és a város zenei közéletének. Ekkor került kollegiális kapcsolatba Agócsy Lászlóval, a pécsi zeneoktatás kiváló szakemberével, *a pécsi éneklő ifjúság* vezérével – ahogyan őt Kodály híres ajánlásával megtisztelte (*Az éneklő ifjúsághoz*, Dr. Varga Károly verse, 1962). Nemcsak a főiskolai tanításban voltak kollégák, hanem a Jeunesses Musicales szervezet Pécsen nyaranta megrendezett Nemzetközi Ifjúsági Zenei Táborokban is együtt vezették a zenepedagógiai szekciót. Később így emlékezett rá:

„Komoly emberként látom őt magam előtt most is. Olyan tanárnak, aki fontosnak tartja azt, amit tanít, és megköveteli növendékeitől, hogy ők is fontosnak tartásák az együtt végzett munkát. Akár szigorú tanárembernek is nevezhetem Agócsy Lászlót. Nem csupán az egyénisége, de a munkálkodása is tekintélyt teremtett részint a saját személyének, de az általa irányított munkának is.”

Hasonló vélemény alakult ki idővel Szesztay Zsolt tanári tevékenységéről. Komolyság és szigor, következetesség és igényesség jellemezte óráit, következetesség és igényesség azonban nála olyan magától értetődő volt, komolyságát és szigorát pedig olyan módon tudta humorral oldani, hogy növendékei észrevétlenül váltak partnereivé egy-egy zenei analízis folyamatában, és elfogadták magas szintű követelményeit.

Zeneelmélet-tanári munkája, tanítványainak szaktudása országos ismertséget eredményezett, melynek köszönhetően 1974-ben megtisztelő meghívást kapott Debrecenbe. A zeneművészeti főiskolai tagozat új, átadás előtt álló épülete ugyanis lehetővé tette a tanszabővítést, így az énektanárok és szolfézstanárok önálló tanszéki keretek között folyó képzésének elindítását. Régi vágya volt ez az intézmény igazgatójának, Gulyás Györgynek, s a képzés kialakítására és egyben a tanszékvezetői feladatok ellátására Szesztay Zsoltot kérte fel. (Bővebben lásd jelen kiadvány *Negyven éves a debreceni szolfézs és ének-zene tanárképzés* c. tanulmányát.)

Az éppen gyarapodó család áttelepült Debrecenbe, Szesztay Zsolt pedig hozzálátott egy új, a magyar zenei felsőoktatásban még nem szereplő képzéstípus bevezetéséhez. Komoly feladatot jelentett számára az új tanszék tanári karának kialakítása, az egyes szakmai területek munkájának összehangolása. A képzés felmenő rendszerben épült ki, de országos beiskolázással nagy létszámú évfolyamok indultak. Így a második tanévben, 1975-ben már kórus, leánykar alakult a tanszék hallgatóiból, mellyel Szesztay igényes, a karvezetőjelölt kórustagoknak mintát adó művészi alkotómunkát végzett.

A kórusépítés intenzitását jelzi, hogy az első szemeszter végén, 1975 decemberében megrendezésre került főiskolai Kodály ünnepségen tíz Kodály művet adott elő a kórus, majd a tanév végén, 1976 májusában tizenöt Bartók művet. Jelzésértékű volt ez a kezdés, hiszen a következő három évtizedben Szesztay Zsolt folyamatosan tanította és koncertpódiumon is megszólaltatta Bartók és Kodály valamennyi gyermek- és nőikari

kompozícióját. A harmadik szerző, akinek művei folyamatosan szerepeltek a kórus repertoárjában, Bárdos Lajos volt. Vele, egykori mesterével immár szoros munkakapcsolatba is került, műveinek tanítási folyamatában rendszeresen konzultáltak, Bárdos több alkalommal ellátogatott a debreceni kórus próbáira és koncertjeire.

Az egyre bővülő repertoárral rendelkező énekkar már működésének harmadik évében, 1978-ban benevezett a debreceni Bartók Béla Nemzetközi Kórusversenyre, és versenyágában első díjat nyert. Ezt követően minden évben felléptek rangos magyarországi és európai koncerttermekben, de jelen voltak a debreceni kórusfórumokon és a hajdúsági, szabolcsi kistépülések rendezvényein is. Rendszeres résztvevői voltak magyar és nemzetközi kórusversenyeknek és fesztiváloknak, amelyekről közel ötven díjjal, köztük négy nagydíjjal és tizenöt első díjjal tértek haza. A gyors siker és a versenyeredmények kijelölték a kórus helyét a magyar kóruséletben: az együttes az 1980-as évek közepére az ország egyik legjelentősebb leánykarává vált. 1987-ben vette fel a kórus Bárdos Lajos nevét.



A Bárdos Lajos Leánykar
a Kodály Zoltán III. Magyar Kórusversenyen (2003)

Szesztay Zsolt karvezetői felkészültsége és próbamunkája mintaszerű volt. A hangversenyeken olyan művészi erővel és érzékenységgel vezette együttesét, hogy az élményt adott a kórusénekesnek és a közönségnek egyaránt. Fontosnak tartotta, hogy énekesei szeretettel és lélekkel, az ösztartozás érzésével, alkotótársként vegyenek részt a közös muzsikálásban. Főiskolai karnagy munkája mellett 1976 és 1988 között a Debreceni Pedagógus Énekkar vezetője is volt.

Gyakran mondta: véletlenül alakult úgy, hogy karvezetői munkásságának középpontjába a kortárs magyar kóruszene került. Bizonyára nem véletlen azonban, hogy számos kitűnő komponista választotta őt és együttesét születő művei bemutatására. Izgalmas szellemi próbatételnek és előadói feladatnak tekintette az új, gyakran még csak kéziratban létező művek megfejtését, tanítását és első előadását. Ennek eredményeként 15 magyar zeneszerző 44 új kórusművének bemutatása fűződik nevéhez.

Figyelmet fordított a tanár- és karvezetőképzésben résztvevő kórustagok aktív karirodalmi és előadói tapasztalatainak gyarapítására, mely természetesen kiterjedt a nőikari irodalom korábbi évszázadainak alkotásaira is. Repertoárján tartotta Schubert, Schumann, Brahms, Verdi és Debussy remekműveit, így a zeneelmélet óráin kiemelten tanulmányozott romantikus alkotások belső összefüggéseinek előadói vetületét a betanításban és a művészi újrafogalmazásban is megmutatta.

A tanszéken mindig többségben voltak a leány hallgatók, de a fiatal emberek is részt vehettek a kórusmunkában, hiszen a Bárdos Leánykar „gyakorló kórusként” is működött. A hallgatók nagyszerű hangszerként használhatták az együttest kórusgyakorlatuk megszerzéséhez, diploma-hangversenyük teljesítéséhez. Szesztay Zsolt arra nevelte őket, hogy kórus elé csak a mű teljes és mély megismerése után, a művek értelmezésére épülő, hatékony és jól megtervezett próbaelképzeléssel álljanak. Ez az igényesség és felelős tanár-karnagy magatartás vezetett ahhoz, hogy bár vezényléstechnika tantárgyat nem tanított, mégis aktív részese lett a debreceni karvezetőképzésnek.

Szesztay Zsolt kitűnő zeneelmélet- és szolfézstanár volt. Óráin a magas szintű hallásképzés és készségfejlesztés összekapcsolódott a legmélyebb analízissel; zenemű-értelmezéseivel lényeglátásra, a jelenségek mögötti összefüggések felismerésére nevelte tanítványait. Mindez mélyen megalapozott és folyamatosan bővített szakmai ismeretein, gazdag műismeretén és a szakirodalom gondos követésén alapult. Stílusismeretet,

tudás-keretet adott, melyhez évek múltán is lehetett új ismereteket, tapasztalatokat kapcsolni. Legendás emlékezőtehetsége, a folyamatos szellemi tréningen edzett gondolkodása és éleslátása bölcsességgel társult.

Tanítványait szerető, életútjukat gondosan követő tanár volt. Első pécsi növendékeit éppúgy számon tartotta, mint a frissen végzett debrecenieket. Eredményeiket, sikereiket figyelemmel kísérte, s ha bárki szakmai kérdéssel, kéréssel fordult hozzá, biztos lehetett abban, hogy postafordultával válasz, segítség érkezik tőle. Mindig nagy öröm volt számára, ha a volt tanítványok tanítványai érkeztek a felvételi vizsgára. Szeretetteljes szavakkal biztosította a felvételi izgalmasban élő fiatal: olyan helyre érkezett, ahol már a tanárát is szerették...

Tanított zenei publicisztikai tevékenységével is. A pécsi és a debreceni lapokban, valamint az országos szakfolyóiratokban megjelent hangversenykritikái, beszámolóí ösztönző visszajelzések, értő és segítő üzenetek voltak az előadóknak, ugyanakkor értelmező és ismeretgyarapító írások a koncertlátogatóknak. Kiemelendők a debreceni *Körkép*ben – a 2000-es évek elején kiadott kulturális hetilapban – megjelent írásai. Heti rendszerességgel beszámolt a debreceni koncert- és operaélet eseményeiről, érdemi kérdésekkel riportot készített többek között Szokolay Sándorral, Kocsár Miklóssal, muzsikustrékat rajzolt meg, és megkérdezte a debreceni hangversenylátogató törzsközönség tagjait, miért is szeretnek koncertre járni?

Szaccikkei, tanulmányai jelentek meg zenei folyóiratokban, lektori tevékenységet végzett, tankönyveket írt. *Romantika* jegyzete ma is használt tankönyv, mely gazdag zenei anyagával és annak szakszerű csoportosításával, értelmezésével jól szolgálja a zeneművészeti főiskolai képzést.

Zenei közéleti tevékenységével, a helyi és az országos kórusszervezetekben, így a Kórusok Országos Tanácsának Művészeti Bizottságában végzett munkájával is segítette a magyar kórusélet fejlődését. Hazai és nemzetközi kórusversenyeken, szolfézsversenyeken zsűritagként, elnökként tevékenykedett, szakmai konferenciák, az általa létrehozott Bárdos Szimpóziumok szervezőjeként, előadójaként jelentősen hozzájárult a zenei élet és a zenepedagógia fejlődéséhez.

Kollégái, tanszékének oktatói – többen közöttük egykori tanítványai – sokat tanultak higgadt, józan, érvekkel alátámasztott véleményalkotásából mind szakmai, mind pedagógiai kérdésekben. Tanári erejének és lényének egyaránt meghatározó eleme volt a derű, az elegáns könnyedség, a humor

és a jó kedély. Feszült helyzeteket gyakran oldott fel egy-egy rá oly jellemző szójátékkal, tréfás mondattal.

Megérdemelt kitüntetései – az Artisjus-díj, a Weiner-díj, a Liszt-díj, a Kodály-díj, valamint Debrecen városától és Egyetemétől kapott elismerései – mindig számvetésre készítették; erőt merített belőlük, ahogy a hét-köznapi örömeiből, családjá szeretetéből is.

Nyolc éve, 2007 júliusában még részt vett a felvételi vizsgákon, majd megdöbbentő gyorsasággal, alig két hónap alatt győzte le a betegség. Emlékét díjakban is éltetjük tovább. Szesztay Zsoltné évente átadásra kerülő *Emlékdíjat* alapított a Zeneművészeti Kar egy tehetséges hallgatójának, *Tanári különdíjat* a Kodály Zoltán Országos Zeneiskolai Szolfézsverseny kiemelkedő felkészítő tanárának, valamint *Karnagyai díjat* ad át a Bartók Béla Nemzetközi Kórusversenyen.

Szesztay Zsolt életműve teljes és példaértékű, iskolateremtő munkássága, kórusvezetői tevékenysége méltó folytatásra készítet bennünket, egykori tanítványait.

Ajánlott irodalom

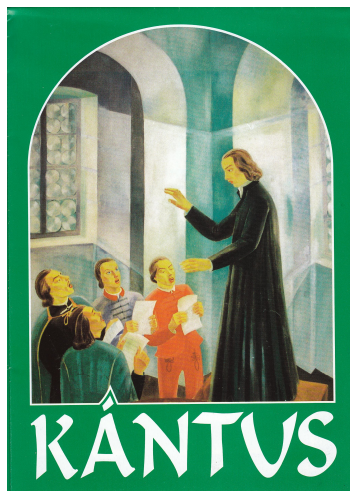
Bényei József (1993): *Karnagyok*. ETHNICA kiadás, Debrecen.

Körkép. [Tiszántúli] társadalmi és kulturális hetilap/havilap, Debrecen.

S. Szabó Márta (2010, szerk.): *Bárdos Szimpóziumok. 25 év – 25 előadás*. Debreceni Egyetemi Kiadó.

3. Kettős évforduló: Maróthi György és a Debreceni Kántus

BERKESI Sándor



A Kántus fennállásának 250. évfordulójára (1989) kiadott füzet címlapja, Gáborjáni Szabó Kálmán „Az első kántus” című festményével¹

„Számon tartjuk-e még, hogy a magyar műzene kertjének gyümölcsTERMŐ fái a Református Kollégiumban borultak virágba? Gondolunk-e rá, hogy a legelső nagy kertésszel Debrecen ajándékozott meg Maróthi György matematikus és zenész professzor személyében? Mert ő a magyar zenepedagógia és zeneelmélet első, legrégebb mestere. Világhíressé vált kórusművészetünk magvát ő vetette el.”

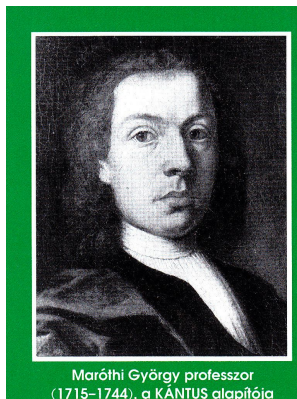
Ezek a mondatok Ádám Jenőtől valók, aki 1972 szeptemberében a Nagytemplomban – meghallgatván Kodály Zoltán *Psalmus Hungaricus*-át Simándy József, a Kántus és a Debreceni MÁV Szimfonikus Zenekar előadásában – a Református Kollégium történetének egy hosszú időre meghatározó személyére, a polihisztor professzor Maróthi Györgyre emlékezett. Méltó nekünk is megemlékeznünk róla a 2014. évi kettős jubileum, Maróthi születésének 300., és az általa 1739-ben alapított Kollégiumi Kántus fennállásának 275. évfordulója alkalmából.

¹ Freskó a Debreceni Református Kollégium II. emeletén, 1938.



1972. szeptember 17. Kodály Zoltán Psalmus hungaricus
Berkési Sándor vezényletével

Maróthi rövid, alig három évtizednyi életének sok korszakalkotó kezdeményezése megtermékenyítette korának szellemi életét. A régi magyar zene első erőfeszítése volt ez az irányba, hogy a nyugati zene kifejezőeszközeit, technikáját, ha megkésve is, de magáévá tegye, utolérje. Ez akkor is igaz, ha Maróthi rendkívül értékes öröksége az előzmények, a természetes előkészítés hiányában elsorvadt. Vegyük számba röviden életrajzát.



Maróthi György professzor
(1715–1744), a KANTUS alapítója

Maróthi György arcképe² a Kántus
fennállásának 250. évfordulójára
kiadott füzetből

² Marti Leon Zenger olajfestménye, Bazel, 1734.

Maróthi György 1715. február 11-én született Debrecenben, tekintélyes, vagyonos, tudománytisztelő polgári családból. Az azonos nevű édesapa a város szenátora, főbírája volt. A tehetséges ifjú iskoláinak feltűnően korai elvégzése után, már 1731-ben külföldi tanulmányútra indult. Az életút részleteit saját kezű könyvbejegyzéseiből és Jakob Christoph Beck baseli professzorral folytatott gazdag levelezéséből tudhatjuk meg. Ezekből meggyőződhetünk a klasszikus, irodalmi szintű latin nyelvtudásáról, de beszélt németül és ismerte a francia, az angol, a holland, a görög és a héber nyelvet is. Hat és fél évet töltött, mint peregrinus diák külföldön, megjárta Zürich, Basel, Bern, Groeningen egyetemét. Zürichben zenét tanult, Baselben lelkészi diplomát szerzett. Megismerkedett Comenius tanáival. 1738-ban hazajött. Ünnepeles keretben „a tudományoknak a keresztények között való viszontagságairól” szóló latin értekezésével foglalta el a történelem, matematika és ékesszólás tanszéket. Hat évet kapott az Úr Istentől, hogy a Tőle kapott tehetséget kamatoztathassa. A tanított tantárgyai: matematika-fizika, történelem, földrajz, latin, retorika, görög és római régiségtan. Fontosnak tartotta a nyomda fejlesztését, a könyvtár gyarapítását. Nevéhez fűződik az első debreceni csillagvizsgáló felállítása. Megírja híres matematika tankönyvét, az Arithmetikát, amely száz évig meghatározza a tantárgy tanítását, bevezetvén a magyar szakszavakat. Elve, hogy a praktikus gyakorlati szellem a fontos, a felesleges elméletieskedés helyett. Tőle származik a mondás: „lassan kell sietni”. Lipcséből légszivattyút és egyéb fizikai eszközöket hozat, tanórai kísérletezés céljából. Legtehetségesebb tanítványa Hatvani István, a magyar Faust.

Maróthi Svájcban találkozott a négyszólamú gyülekezeti énekléssel az istentiszteleten. Jóllehet, Kálvin a genfi zsoltárt hangszerkíséret nélkül, unisono engedélyezte templomában, ennek ellenére több kantonban, kisebb falvakban is virágzott a Goudimel-féle négyszólamú tenorpraxis forma. Az egyház vezetői rájöttek, hogy csak úgy lehet általánossá tenni az új gyakorlatot, ha a tanítást a gyermekeknél kezdik.

Maróthi szerette volna ezt az új, fejlettebb énekes formát a liturgiában itthon is bevezetni. Szenci Molnár Albert gyönyörű, biblikusan is hiteles fordításában először egyszólamban (1740), majd néhány apró kiigazítással a Claude Goudimel által harmonizált százötven zsoltárt négyszólamban nyomtatta ki „*A' Harmoniás Éneklést Szeretőknek kedvéért*” (1743).

1739-ben Erdélyből szörnyű pestisjárvány érkezett el hozzánk. Debrecen 12.000 lakosából rövid idő alatt 8.600-an pusztultak el. Sokan elmenekültek. A lelkészek nem győzték a temetéseket. Maróthi György diákjaiból temetői kvartettet szervezett, megtanítván nekik néhányat a harmóniás zsoltárok közül. Voltak olyan halottak, akiket csupán egy zsoltárvers búcsúztatott. Az énekes kvartett egyik tagja, Szőnyi Benjámín, aki később énekszerző, énekeskönyv-szerkesztő, hódmezővásárhelyi lelkipásztor lett, így ír önéletrajzában:

„Voltam vocalis musicus, melyet szinte az ottlaktomban állítottam vala fel, b. e. t. [boldog emlékezetű tiszteletes] Maróthi György professzor uram, kitől én legtöbbet tanultam. Veszprémi István, Szalatsi Mihály, én Szőnyi Benjámín és Dávid Ferencz voltunk a legeslegelső, kiket anno, 1739. mikor a pestis volna, ezen ékes vocalis musicara megtanított boldogult Maróthi György a maga házánál, és a pestis elmúlván, a Kollegiumban praesesekké tett.”

Maróthi mester az új, ritmikus, eredeti friss alakjában megismert és hazahozott genfi zsoltárt lelkesen tanította diákjainak, hogy azután ők vigyék haza, terjesszék a gyülekezeteikben. Ezt írta le baseli professzor barátjának, Jakob Christoph Becknek, 1741 tavaszán:

„Szeretném ugyanis a zene művészetét, mely nálunk régóta elhagyatottan és elhanyagoltan hevert, most azonban kedvezőbb előjelek között kezdi fejét a világosság felé emelni, úgy megalapozni, hogy ne menjen ismét egykönnyen veszendőbe. Ebben egyetértenek velem mindazok, akiktől ezt óhajtom. A most múlt nyáron magam is elkezdtem első ízben néhány ifjat erre a mesterségre tanítani, hogy a zsoltárokat úgy énekeljék, ahogyan kell. Ezeknek hatására végül az egész tanuló ifjúság ráadta magát erre a mesterségre, úgyhogy a kétszáz közül már igen kevés az, aki nem ért hozzá; gondom lesz rá, hogy azok is megtanulják. Ezután már az ostobák is meg fogják tanulni, és ily módon remélem, hogy néhány év múltán a város legtöbb lakosa megtanulja, s a diákok révén, akiből országszerte a kisebb iskolák rektorai kerülnek ki, lassanként a kívülvalók is.”

Idézek a Debreceni Városi Tanács 1743. július 7-i jegyzőkönyvéből, amely önmagáért beszél:

„Mái napon a kis Templomban reggeli isteni szolgáltnak és tanításnak alkalmatosságával, a' Deáki Iffjuság a' kóták szerént, a' nép pedig a' régi

mód szerint énekelvén, nagy confusio és botránkozás lett belőle, azért a' T. N. [Tekintetes Nemes] Tanács iratott Tiszt. Professor Szilágyi Márton Úrnak, hogy mivel ez, már többször tapasztaltatott Confusio eránt az Iffjuság praemoneáltatott... serio et graviter adhortallya, hogy a' templo-mokban a' kóták szerént ne énekellyen, és avval a' Népnek botránkozást ne szerezzen."

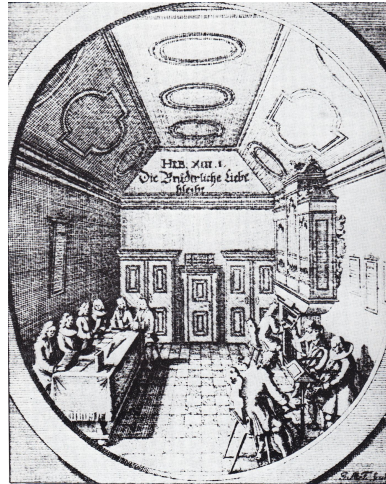
Az irigyek, féltékenyek intrikái elkésérítették az ifjú professzort. Keserű hangon írja baseli barátjának:

„... minden élőlények között az ember a legostobább. Jóllehet pedig látom ezeknek a butaságát, mégis egy gond nyugtalanít és forog a lelkem mélyébe fészkelve. Mert ha egy demagóg egyszer vezérül tolja fel magát az ilyen együgyűek élére, alig kétséges, hogy el fogok veszni. Nem kell ehhez sokat hozzátenni. Engem és törekvéseimet nem kis mértékben lelohasztja ezeknek az újítók iránti gyűlölködése, amit más talán egyszerű megvetéssel intézne el, én azonban nem tudom miért, erre nem vagyok képes. Így hát újabban már a zenével is egyenesen felhagytam és immár arra gondolok, hogy vele kapcsolatban nem is tervezek többé semmit. Majd megtapasztalom, mit fognak mondani mind a korábbi helyeslők, mind az utókori tehetetlen Mídások. Világosan eldöntöttem, hogy minden másban is azt teszem, hogy miután megmutattam majd az utat és kifejtetem a magam elgondolását, felveszem a kezemet erről az asztalról és másokra hagyom a vállalkozásnak akár a befejezését, akár a vele való felhagyást."

Egy másik levélben arról panaszkodik, hogy a professzortársak részéről sem látszik semmi jele a szolidaritásnak.

Csalódottságán túllépve, a pestisjárvány szelídülése idején ír levelében először zenei terveiről:

„Most pedig, mivel ráértem, a zene alapvetését kezdtem némely ifjaknak megtanítani, amiben itt az emberek feltűnően járatlanok, olyannyira, hogy ebben az egész városban senki sincs, aki a hangjegyek használatát csak kevéssé is ismerné, és az zsoltároknak nem azoknak normája, hanem csak a szokott nomosz szerint éneklük. Én már javasoltam az előjáróság-nak, hogy küldjenek ki egy-két ifjat Baselbe, a zene művészetének és az orgonajátéknak megtanulása végett; ott vétessék fel magukat az Erasmanumba. És valóban: egy ilyen több hasznára lehetne a magyar egyháznak, mint hat tanulatlan lelkipásztor..."



Maróthi peregrinációjának egyik helyszíne:
a zürichi zenei kollégium képe 1713-ból

Ha nem is vált valóra Debrecenben, de a nyugat-európai útjainak kezdete óta dédelgetett vágya volt a hangszeres kamarazenélés hazai meghonosítása. Mintegy három évig tevékenyen részt vett a baseli Collegium Musicum együttesében. Domokos Márton debreceni főbírónak 1741 januárjában adja be javaslatát:

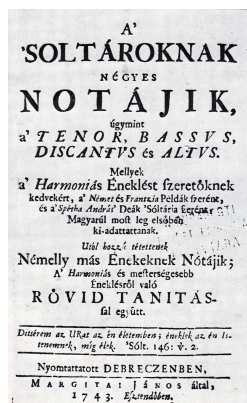
„Végezetre egy úttal azt is meg-jelentem, a’mit már Tekintetes Szeremley Samuel Úrnak is említettem ’s Őkegyelme láttatott approbálni, hogy a’ Musica mesterségnek oskolánkban Isten jó-voltából lett meg-lehetős kezdetinek nagyobb tökéletességre való vitelére, és annak megtartására hasznos volna egy 10 vagy 12 személyekből álló Musicum Collegiumot fel-állítani publica auctoritate, bizonyos törvények alatt, mellyeket könnyebb volna írni, mint valami privilegiumotskákat ’s praemiumotskákat fel-találni, mellyeket én mindazáltal szükségesnek gondolok... Ajánlván magamat és a’ tudományok elébb mozdítását úri gratiájába, maradok Az Úrnak Bíró Úrnak alázatos szolgája: M. Gy.”



Maróthi harmóniás énekeskönyvének partitúra-részlete

Maróthi kottás kiadványai közül elsőnek kell megemlítenünk az 1740-ben napvilágot látott kiadványt: „A’ SZENT DÁVID KIRÁLY és PROFÉTA SZÁZ-ÖTVEN ’SOLTÁRINAK minden Franciaia NOTÁJI A’ SOLTÁROKNAK ELSŐ VERSEIKKEL” címűt. A zsolnárkönyv rendeltetéséről az előszó bevezetése tudósít:

„E Nótáknak N. Városunk Tek. N. Magyistrátusa tetszéséből lett ki-nyomtatásában ez volt célunk, hogy lenne világos és (a mennyire lehetett) igaz Exemplárjok azoknak, akik Isten segítővén, tanulni fogják a Kóták szerént való éneklésnek mesterségét: mely bizonyára, ha jobb nem volna is, sokkal könnyebb az olyan könyv nélkül és csak hallásból lett bizonytalan és minden fundamentom nélkül való tanulásnál, aminémű eddig volt közöt-tünk.”



Maróthi főműve, az 1743-ban megjelent „Harmoniás Zsolná” címlapja

Főműve a négyszólamú harmóniás énekeskönyve, melynek első oldalán a következőket olvashatjuk:

„A' 'SOLTÁROKNAK NÉGYES NOTÁJIK, úgymint a' TENOR, BASSUS, DISCANTUS és ALTUS. Mellyek a' Harmoniás Éneklést fzeretőknek kedvekért, a' Német és Frantzia Példák fzerént, Magyarúl most leg elsőben ki-adattattanak.” Ebben a mutatótábla után közvetlenül találjuk „A' SOLTÁROKNAK A' Kóták szerént való Éneklésének MESTERSÉGÉNEK RÖVID SUMMÁJA”

című dolgozatot, amelyet tekinthetünk a magyar zenetörténet első szolfézs-összefoglalásának. Írójának szándéka a bevezetés első mondataiból kiderül:

„Mikor valaki minden cikornyázás nélkül énekel, egyenesen fel vagy alá felé menvén renddel, vehet a hangok között olyan rendet észre, amelyre nézve lehet mondani egyik hangot elsőnek, másikat másodiknak, harmadikat harmadiknak, sat., vagy az elsőnél eggyel, kettővel s többel felsőnek vagy alsónak: valamint a lajtorjának fogait, mikor valaki azon renddel fel vagy alá mégyen.”

Tizenöt fejezeten keresztül fejti ki a kottaolvasás tudnivalóit, korának zenei szóhasználatával, majd példákat közöl, segítve a gyakorlást.

„A' HARMONIÁS ÉNEKLÉSRŐL VALÓ RÖVID TANITAS” című dolgozat bevezet a zenei kulcsok és a négyszólamú rend világába. A bevezető mondatok itt is a lényegre utalnak: „Minden Zsoltárnak csak egy az igaz és rendes nótája; amely a Magyar Zsoltárookban csak maga szokott kinyomattatni. Ezt a Muzsikusok hívják Tenornak; némelyek Choralisnak, de ennek megékesítésére csináltak a Muzsikusok minden Zsoltárnak még három nótáját: melyek közül egyiknek-is magában nem díszes az éneklése: de ha a Tenorral együtt énekeltetnek, igen szép harmonia lészen belőle; minémű az Orgonában. E háromnak egyike a Bassus, mely a Tenornál alább jár (...). És ez már ebben nagy jó (ha szinte a diszessége nem volna is), hogy e mód szerént akárminémű szavú ember énekelhet. Mert

*ha fel nem éri az éneknek rendes nótáját (mint sokan az öreg emberek), a Bassust énekelheti: ha valakinek igen alatta jár az a nóta: az Altust.*³

Ezt követi a százötven harmóniás zsoltár tenor-praxis szerkesztéssel, korabeli partitúra-lejegyzéssel, majd 2 Canticum, 21 négyszólamú dicséret, köztük zsoltárparafrazisok, amelyeknek harmóniai valószínűleg Maróthitól származnak. Végül Johann Heinrich Kyburtz svájci kismester 1723-ban, Zürichben megjelent „Sing-Stunden” című gyűjteményéből átvett 12 tercettet és 2 kánont találhatunk, amelyeket Maróthi professzor fordított magyar nyelvre. Négyszólamú harmóniás énekeskönyvének nyomdai kellékeit, a hangjegyeket, zenei írásjeleket Bécsből hozatta.

Maróthi 1744. október elején betegedhetett meg. Orvosainak minden erőfeszítése ellenére a kegyetlen pestis egy hét alatt kioltotta életét. A városi tanács október 17-i ülésének jegyzőkönyvében a következőket olvashatjuk:

„Professor Néhai Tiszteletes Maróthi György Úr hatodnapi betegségében mái nap reggel 7 ½ óra tájban meghalt. Kinek is mint universalis nagy tudományú, bölcsességű, szép kegyességű, sok nyelven tudó, épületesen tanító, szorgalmatos és a közönségnek minden úton-módon fáradhatatlanul szolgálni kívánó Iffjú (28 esztendő) embernek halálával a Nemes Város és a Közönséges Társaság valóban nagy kárt vallott.”

Csomasz Tóth Kálmán így foglalja össze Maróthi jelentőségét:

„Maróthi György életműve befejezetlenségében, torzó-voltában is történelmi szükségszerűségből vált korszakjelzővé: ajtót nyitott – ha csak „kisajtót” is – Európa oldaláról a magyar nép mezővárosi-köznevesi-paraszti művelődésének falusias világába, hidat vert az eredendően orális, sőt azon felül zenei analfabetizmusba fulladt és írástudatlanságban tartott magyar tömegek számára a zenei írásbeliség oly sokáig rejtve maradt ígéretföldje felé.”

³ Szabó Csaba véleménye szerint a Harmoniás Éneklésről való rövid Tanítás egyes útmutatásai nem a fentebb említett, Goudimel-féle zsoltárfeldolgozásokra vonatkoznak, hanem a kollégiumi diákság által megőrzött népies többszólamúságra, l. erről t. k. Szabó Csaba: Maróthi György, Orbán Sigmond és a csávási hagyományos harmónia. In Kocsis Attila–Tóth Ferenc (1995, szerk.): *Maróthi György Emlékünnepség 1994*. Debrecen [Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola] 39–88. o.

A halál után 9 évig nincs adatunk az életmű folytatásáról. Talán csak annyi, hogy a harmóniás énekeskönyv utánnomását a bécsi jezsuita cenzor, Turóczy József elutasította. Maróthi utóda Varjas János lett, aki 1752-től tanított Debrecenben. Feleségül vette az özvegyet és hűséggel gondozta a harmóniás énekeskönyv újrakiadását. Szerényebb képességeivel érdemben nem vitte tovább Maróthi örökét.

A Kántus, egyszersmind a Kollégium történetében jelentős személy volt a nagy pedagógus, Zákány József, a kórus felügyelőtanára, aki 1827-ben megteremtette a Kántus pénztárát. Az ő ötlete volt a saját énekerem (Odeum) létesítése. Ő járt közben a Kollégiumnál, hogy a debreceni Nagytemplom kitűnő orgonista-kántora, Szotyori Nagy Károly alkalmazást nyerjen. Szotyori 1846-ban átszervezi az énekkart, amely ettől kezdve férfikarként működik és Főiskolai Énekkar néven egyesületté alakul. A krónika kiemelten tesz említést az 1868-as Országos Dalárversenyről, amelynek döntőbizottsági elnöke maga Erkel Ferenc volt. A résztvevő 64 énekkar között a Kántus ötödik lett. 1880-tól szép hagyomány indul: évente találkoznak a sárospataki Kórus és a debreceni Kántus, váltott helyszínekkel.



A férfikari Kántus, középen Mácsai Sándor karnaggyal

1881-től több mint négy évtizedre Mácsai Sándor kerül a kórus élére, mint a Kollégium első ének-zene tanára. A Kántus ebben az időben fogalommá válik, híre túljut Debrecen határán. Karnagya ösztönzőjévé az Alma Mater zenekari életének is.



Kodály látogatása Debrecenben (1939),
balra elől Szigethy Gyula és Jakucs István főigazgató, jobbra Kodály Zoltán

1924-től 42 évig Szigethy Gyula, lelkész-tanár lesz az énekkar első diplomás vezetője. Ujfalussy József akadémikus, aki diák korában a gimnáziumi zenekar fuvolistája volt, később így nyilatkozik kedves tanáráról:

„Sok évtizedes áldozatos munkásságával, eleven, serkentő tevékenységével folyamatos és magas színvonalú zenei életet tartott ébren a Kollégium zenei együtteseinek összefogásával, egyesítésével.”



Szigethy Gyula gimnáziumi zenekara;
ülő sor, balról a második Ujfalussy József, fuvolista diák

1966-tól átmenetileg Sepsy Károly, orgonista-lelkész, majd 1967-től napjainkig Berkesi Sándor vezeti a Kántust. Ez alatt az idő alatt a repertoárban végérvényesen a kodályi életmű és a Kodály-iskola, a tanítványok

és követők – Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán, Vass Lajos, Szokolay Sándor, Orbán György, Vajda János és mások – kórusművei válnak meghatározóvá. Az énekkar vagy egyedül, vagy más kórusokkal közösen többször szólaltatta meg a *Psalmus hungaricus* és a Mester özszes genfi zsoltár-feldolgozását. A magyar kóruszene követeként 28 országban képviselte Debrecent és a Református Kollégiumot, és ahol tehetete, meglátogatta a magyar közösségeket. A Kántus művész-organakísérői korábban Sepsy Károly, Karasszon Dezső, majd Virágh András Gábor voltak, napjainkban pedig Sárosi Dániel látja el ezt a feladatot. A rendszerváltozás óta lehetőség kínálkozik a Kárpát-medence református gyülekezeteihez eljutni, a közös egyházzenei anyanyelvet is erősítve ezzel.



A mai Kántus Berkési Sándor karnaggyal (2012)

Ajánlott irodalom

Csomasz Tóth Kálmán (1978): *Maróthi György és a kollégiumi zene*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Fekete Csaba (1988): A kollégiumi énekkar történetének rövid áttekintése. In: Barcza József (szerk.), *A Debreceni Református Kollégium története*. Budapest, A Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya, 753–775.

Masits György – Módy László (1990, szerk.): *A debreceni Református Kollégium Kántusa*. [Debreceni Református Kollégium.]

II. FEJEZET

NÉPZENE

4. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában

JOÓB Árpád

A magyar népzene tanító tanárokat, előadókat, népdalkörök vezetőit, értéket őrző, átadó munkájuk során gyakran állíthatják meg bizonytalanságot mutató kérdések. Ezek a kérdések vonatkozhatnak a hagyomány különböző rétegeinek kapcsolatára, szöveg és dallam viszonyára, népdalok táji kötődésére, földrajzi elterjedésére, a változatképződés formáira – hogy csak néhányat említsünk. A kérdésekre a magyar népzene kutatás szakirodalmában kereshetjük a válaszokat. Ez a szakirodalom azonban az elmúlt években jobbra népzeneink régi rétegében segítette a tájékozódást. 2013 őszétől változott a helyzet, amikor megjelent Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa* c. hatalmas munkája (Akadémiai Kiadó, Budapest, 2013), mely a magyar népzene 60 000 adata között teremt tájékozódási lehetőséget.

Előadásom célja, hogy négy kérdés megfogalmazásával, majd Bereczky munkája iránti figyelem felkeltésével segítsem tanár- és muzsikustársaimnak a magyar népzene területén végzett értékőrző-, átadó tevékenységét.

I.

Gazdag zenei múltunk tanulmányozása, tanítása során mindig a tiszta, műzenei hatásoktól mentes, szűk értelemben vett parasztnépzene kerestem, azok értékeit csodáltam. Igyekeztem elkülöníteni magamban a népdal és a sokszor szinte alig megkülönböztethető műdal, „nóta” világát. Sokszor fogalmaztam meg szigorú kérdésként:

Biztos, hogy ez népdal?

Bereczky János említett tanulmányában megrajzolta az új stílusú magyar népdal történeti kialakulásának ívét és – számomra legalábbis – a 19. századi népies műdal és népdal kapcsolatát új megvilágításba helyezte. A műdal születéséről így ír Bereczky:

„Az 1830-as években aztán döntő események – legalábbis utólag döntő jelentőségűnek bizonyult – következtek be e tekintetben a magyar zene történetében: megszületett egy új zenés színházi műfaj, a népszínmű és

vele együtt annak lényegi tartozékaként a – minek is nevezzük? – „csinált népdal”, 20. századi terminus technicusával: népies műdal. A népszínművek jóllehet a néptől ellesett autochon népdalokat is használtak, a bennük felhangzott dalok nagyobbik része mégis ismert vagy éppenséggel ismeretlen szerzők kompozíciói voltak a népdal formájában, keverve a magyar népdal és a nyugat-európai zene eszközeit és igyekezve megfelelni egyszerre mind a nemesi, mind a polgári, mind a paraszti ízlésnek. Legsikerültebbjeik azoknak az időknek, sőt azon túl majd egy teljes évszázadnak valóságos slágereivé váltak, melyeket az egész ország dalolt.”

Ebben a népies műdal-tömegben vált divattá a visszatérő szerkezet, hogy aztán lassan-lassan a valódi népdalok világát is megújítsa. A népies műdal szövege és dallamszerkezete tehát népdalszerűen terjedt, formálódott, folklorizálódott; a sokszor érzelgős szövegek kicserélődtek és új dallamváltozatok sokaságával megindult az új stílus kialakulása. A folklorizálódás Bereczky által megrajzolt folyamata egy régi élményemet is felidézte.

1969-ben pályám legelején azt a feladatot kaptam az akkori Megyei Művelődési Központ munkatársaként, hogy szervezzem meg az első Hajdú-Bihar Megyei Népzenei Fórumot. Az eseményre meghívandók toborzása során eljutottam egy Polgár melletti kis település, a Hortobágy széli Folyás község juhászához. Különösen tetszett az egyik énekelt dala: *Nem bánom, hogy parasztnak születtem...*

Parlando Folyás, 1969. Joób Árpád

Nem bá - nom, hogy pa - raszt - nak szü - let - tem,

Azt se bá - nom, hogy ju - hász lett be - lő - lem.

Asz - ta - lom a nagy hor - to - bá - gyi puszt - a,

E - szem, í - szom a - hol ked - vem tart - ja.

Meghívtam a találkozóra, és kíváncsian vártam a szereplését. Természetes, „ízese” dalolása után kisebb csalódást okozott a fórumot értékelő neves szakember, Sárosi Bálint véleménye, aki kerek-perec kimondta: paraszt ember így nem énekel. Nem dicsekszik, kérkedik a társadalmi helyével. Ezt városi ember írta, ez műköltői szöveg.

Azóta tudom, ha akkor még nem is nagyon értettem, hogy Sárosi Bálintnak igaza volt. A szöveg valóban műköltői eredetű. A *Magyar Néprajzi Lexikon* Katona Imre által írt szócikke (*gulyásdal*; Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979) a szöveg irodalmi előképének az 1765 és 1849 között élt költő, Mátyási József 1823-ban írt terjengős pásztoridilljét tartja: *Sorsával elégedő Gulyásnak pásztori Dallja*. A vers, az évek, évtizedek során széttöredezve, keveredve széles körben terjedt el az Alföldön. Ilyen folklorizálódott formát találhatunk az 1927-es, Ecsedi István és Bodnár Lajos által kiadott *Hortobágyi pásztor- és betyárnóták* c. gyűjteményben, de még ma is élnek szövegtöredékek idős hortobágyi pásztorok ajkán:

*Nem bánom, hogy parasztnak születtem,
Asse bánom, hogy juhász lett belőlem.
Van pusztában lakni bátorságom,
Városinál több a szabadságom.
Helyin lakik én bennem a lélek,
Sem a vadtúl, (a) zshiványtúl se félek.
(Németh János, Balmazújváros, 2015)*

A következő példa is a folklorizálódás útját mutatja. Ehhez a dalhoz is személyes élmény kapcsol. 2002-ben egy kis népdalgyűjteményt szerkesztettem a Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében gyűjtött népdalokból (*Zörög az akácfalevél*, Nyíregyháza 2002). Az egyik dalt Volly István gyűjtötte 1956-ban, Nyírvasváriban. Ma is népszerű ez a dallam, gyakran hallani népdalkörök előadásában népzenei minősítőként, találkozókön. Talán ez a népszerűség döntött az anyagba történt beválasztás mellett, bár többször megfogalmazódott bennem a kérdés: Biztosan népdal ez? Talán az alsó kvintre lelépő sorvégek vagy a tercszekvencia-szerű *A B* sor műzenei hatást sejtetett.

Rubato

1. Le-memt a nap, csil-lag van az é - gen,
Ki kő - nyő - rül a sze-gény - le - gé - nyen?
Majd kő - nyő - rül a jó Is - ten,
E vi - lá - gon i - gaz em-ber nin - csen!

Kérdésemre Berezky könyvében találtam választ. A szerző *A magyar népdal új stílusa* c. munkájában a 60 000 visszatérő szerkezetű dallamgyűjtést négy történeti rétegbe, 1600 főtípusba (esetenként A, B, C stb. al-típusokba) sorolta. Itt találhattam rá 249. típuszám alatt a fenti dallam Gádoroson (Békés), 1960-ban Szomjas György által gyűjtött változatára:

385*

Rubato ♩ = 85

3) _____ 5) _____
Meg fogom a na - pokat szám - lál - ni,
4) _____ 5) _____ 1) _____ 3) _____
Hánszor fogok rózsámnál ott hál - ni.
5) _____ 2) _____ 3) _____ 3) _____
Hán szem búza egy körösztebe,
6) _____ 6) _____ 3) _____ 3) _____
Annyiszor jussak, babám, e - széd - be.
1) _____ 2) _____ 3) _____ 4) _____ 5) _____ 6) _____
2. 2. 2. 2. 2. 2.

*Lemenőbe van a nap az égén,
Ki könyörül a szegén legényén?
Majd könyörül a jó Isten,
A világon igaz kislány nincsen.*

Gádoros (Békés), özv. Bohus Mihályné Fekete Rozália (83). Szomjas György 1960.AP 3626d.

A típus tömör jellemzése világosan kimondja a dallam népies műdal eredetét: „*Folklorizálódott népies műdal, szerzője Szarvas Lajos. Az eredeti műdal 11-es szótagszámú (háromhangos sablonos záróütemekkel), sorvégzőképlete 1 (b3) 2, egyébként azonban a dallam pontosan egyezik az ittenivel. Lásd: A legszebb 101 magyar népdal I. (Bárd [Ferenc kiadása] 1893) 78.*” Érthető volt az eredetre vonatkozó bizonytalanság, a megfogalmazott kérdés. Megnyugtató bizonyosságot adott aztán a könyvbeli válasz.

Az 1600 típusdallam jellemzése során több mint 200 esetben hivatkozik a szerző a folklorizálódás kiinduló népies műdalára, az első megjelenés kiadványára, ahol lehet, a műdal szerzőjére. Így említ ma is népszerű nótákat, mint *Édesanyám is volt nekem* (36), *Söprik a pápai utcát* (15), *Csak egy szép lány van a világon* (218), *Árpád apánk, ne féltsd ősi nemzedet* (801), és említi a szerzők sorát, vagyis a 19. századi magyar zenetörténet ismert muzikusait, nótaszerzőit, mint Dankó Pista, Dóczy József, Egressy Béni, Erkel Elek, Fráter Lóránd, Serly Lajos, Simonffy Kálmán, Szentirmay Elemér – hogy csak a legismertebb neveket.

Milyen új látásmódot, segítséget, tájékozódási lehetőséget ad, kérdéssel jelzett témánk szempontjából Bereczky János munkája?

Mindenekelőtt tisztábban láthatjuk a magyar népdal új stílusának történeti kialakulását. Talán világosabban állhat előttünk a népies műdaloknak ebben a folyamatban betöltött szerepe. Bizonyos vagyok benne, hogy tanár, előadó, népzenevel foglalkozó szakember a könyv megismerésével és használatával biztonságosabban tájékozódhat zenei hagyományunk rétegei, népdal és népies műdal értékei között.

5. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában

JOÓB Árpád

II.

A magyar népzene kutatás első tudományos igényű összefoglalása Bartók Béla 1924-ben kiadott *A magyar népdal* c. munkája. Ebben Bartók az addig megismert tulajdonságokat írta le, ezek alapján stílusokat határozott meg, területi felosztást állapított meg:

„Az egész magyarlakta terület négy zenedialektus-területre osztható fel: I. a dunántúli, II. a felső-magyarországi, a Dunától és Tiszától északra, III. a tiszavidéki vagy nagy-alföldi és IV. az erdélyi (ideszámitva Bukovínát) zenedialektus-terület.”

Bartók területi felosztását (ötödikként Moldva hozzáadásával) ma is tiszteletben tartja és használja a népzene tudomány. A *Magyar Népzenei Antológia* 1985-től elindult (hangzó archív felvételeket közreadó) kiadásának is ez a tagolása. A folyamatos gyűjtőmunka és kutatás tovább finomította a táji jellegzetességek térképét. Az Antológia IV., *Alföld* hanglemez sorozatában pl. Paksa Katalin és Németh István már 10, kisebb tájkörzetet alakított ki a nagy alföldi dialektuson belül. Jogosnak tűnhet tehát a kérdés, melyet tanári munkánk, esetleg előadói, együttesvezetői feladataink között megfogalmazunk:

Biztos, hogy ez ennek a vidéknek jellegzetes dala?

Mintha másképpen énekelné az ember saját vidékének jellegzetes, vagy jellegzetesnek hitt dalait. Azonosul velük, magáénak vallja őket, büszke rájuk. Még inkább így van ez, ha a szövegben felhangzik a táj, hegy, folyó, falu neve.

Hallottam, hogy egy nyírségi község, Piricse, évente *Kanális-fesztivált* rendez. Az ötletet bizonyára az adta, hogy a falu büszkén magáénak érzi a közismert népdalt:

*Kispiricsi falu végén folyik el a kanális,
Enyém vagy te kisangyalom, ha bánja az anyád is.
Cin, cin, cilárom, de beteg a virágom,
Cin, cin, cilárom, de beteg a virágom.*

Érdekelt, hogy a szövegben szereplő helységnév valóban a szatmári Piricsét jelöli-e? A népdal kottáját a népszerű, 1951 óta újabb és újabb kiadásokat megélt *Tiszán innen, Dunán túl* kötetben találjuk. (A dalt az ének-zene tagozatos általános iskola 3. osztályos anyagába is beválasztotta a tankönyv szerzője, Szabó Helga). Innen is tudhatjuk, hogy Schneider Lajos volt a gyűjtő 1938-ban, Mohácson. Különös, hogy az MTA Zene-tudományi Intézetének Archívuma ezt az egyetlen ilyen szövegű változatot őrzi. Más szövegekkel Kodály Zoltán is felgyűjtötte a dallamot már az 1910-es évek elején, több változatban Nyitra, Bars, Gömör megyékben. A *Magyar Népzene Tára IX. Népdaltípusok 4.* kötetében az LXXII/1 típus 175. dallamánál még korábbi előfordulásokról tájékoztat a jegyzet. Két 19. századi kézirat Kispirity (Bartalus István) és Kispirit (Limbay Elemér) helységet említ. Valószínű tehát, hogy a Felföldön több változatban élő dallam a földrajzilag is közelebb eső Veszprém megyei Kispirit falut énekelte meg és nem a szatmári Piricsét. (Remélem, hogy feltételezésem nem sérti a piricseieket és évről-évre népszerűbb és sikeresebb lesz a *Kanális-fesztivál*.) A törekvés azonban mindenképpen érdekes: ha lehet, legyen egy, a település nevét említő, „saját” dallama a falunak.

Az ereszkedő, kvintváltás nyomait mutató kanászdallam azonban nem tartozik szűkebb vizsgálódásunk körébe. Bartók a legelől említett zenedialektus felosztásnál is megjegyezte, hogy

„... zenedialektusbeli eltérések csak az ún. régi stílus dallamanyagában észlelhetők, tehát ez a felosztás a dallamoknak csak erre a részére vonatkozik.”

Vajon visszatérő szerkezetű, új stílusú népdalaink kötődnek-e tájakhoz, településekhez? Nemrég egy nyírségi asszony, a Fülöp községben élő Gulyás Istvánné dalait jegyeztem le. Ő így énekelte a jól ismert népdalt:

Giusto

A Fű - lőp - re két ú - ton kell be-men - ni,
 De sze - ret - nék a ró - zám - mal be-szél - ni.
 Té - len - nyá - ron roz - ma - rin - gos az ab - la - ka,
 Ej, de so - kat meg - csó - kol - tam a - lat - ta.

1)

Vajon helyi dal lett-e azáltal, hogy az énekes névelővel behelyettesítette a falu nevét? Általánosan elterjedt új stílusú dallam esetében aligha lehet kitalálni, hogy hol, mikor, milyen falunévvvel dalolták először a népdalt; és ez az elsőség sem jelenthetné azt, hogy más nem dalolhatja helyébe a saját falujának nevét. Fontos azonban tudni, hogy a szövegbe behelyettesített névtől még nem lesz jellegzetes helyi népdal. Hány és hány faluba lehet *két úton bemenni*. Hol ne volna *jaj, de széles, jaj, de hosszú* valamilyen utca. Hány helyen énekelhetik: *Most jöttem én a csárdából*, vagy hol ne énekelnék büszkén, hogy *...magas torony, beleakadt az ostrom?*

Kaphatunk-e második kérdésünkre választ, segítséget Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa* c. munkájából?

A fenti dallamot Bereczky rendszerében a 969. típusnál találtam meg. A ragozott helységnév itt is csak három szótagú, s a négy hang megkívánta a toldást: „Víg Bogácsra” lett belőle. Ez is illesztett szöveg:

♩ = 84–92

Víg Bogács - ra két ú - ton kell bemén - ni,
De szeret - nek a ró - zsámmal beszél - ni!
ba - bámmal
Té - lén - nyáron roz - ma - ringos az ab - la - ka,
Jaj de sokat áz - tam - fáz - tam a - lat - ta!

Kék a kökény, ha megérik, fekete,
Nem leszék én más falusi menyecske.
Kár volna még engémet férhez adni,
Rózsa helyett bimbót leszakajtani.

Bogács (Borsod), hat asszony (19–63). Víg Rudolf, 1976. AP 11203d.

Témánk szempontjából érdekes áttekinteni a típus 1928-ban rögzített első adatától a gyűjtések helyszíneit: 23 megyéből (az 1913-as *Helység-névtár* szerinti megye- és település-nevek) 86 helységből gyűlt össze a 113 lejegyzés. Vetítsük ide a könyv felsorolását:

Ispánk, Viszák (Vas); Salomvár (Zala); Zamárdi (Somogy); Drávapiski, Szászvár (Baranya); Decs, Felsőireg (Tolna); Hercegfalva-Előszállás, Jenő (Fejér); Tata (Komárom); Peröcsény (Hont); Buják, Etes, Hollókő, Magyaránador, Medveshidegkút, Mihálygerge, Nemti, Nógrádme- gyér 2, Sóshartyán, Szécsénykovácsi, Vanyarc (Nógrád); Almágy, Barka, Rimaszombat (Gömör és Kis-Hont); Áj 3, Büttös 2, Hernádkércs, Kéked, Magyarböd 4, Nyíri, Telkibánya, Tornahorvát (Abauj-Torna); Bogács, Novaj, Nyomár, Ostoros, Sánta (Borsod); Abasár, Egerbakta, Felsőtárkány 3, Gyöngyöspata 3, Hasznos-Ötházhuta, Heves, Istenmezeje, Nagyréde, Szúcsi, Tiszaigar, Tisza- örs (Heves); Bag 3, Boldog 2, Csemő, Galgahévíz, Hévízgyörk, Kiskunfélegyháza-Galambos, Kistarcsa, Tiszaújfalu 2, Tóalmás, Túra 3, Újszilvás 2, Tápiószecső (Pest-Pilis-Solt-Kiskun); Dávod, Zenta (Bács-Bodrog); Algyő 3, Forráskút, Hódmezővásárhely 2, --Héjahalom, Tápé, Tömörkény (Csongrád); Jánoshida, Jászberény-Boldogháza 2, Karcag-Berekfürdő, Szászberek (Jász-Nagy- kun-Szolnok); Köröstarcsa 2 (Békés); Darvas, Sárrétudvari (Bihar); Földes 2, Téglás 2 (Hajdú); Bököny, Encsencs, Nyírbátor, Nyírlugos-Szenyospusztá, Zalkod (Szabolcs); Kérszemjén 3 (Szat- már); Méra (Kolozs). Összesen 113.

Lehet-e ezek ismeretében kisebb tájhoz, vagy pláne egy-egy faluhoz kötni a dalt? Talán éppen fordítva kellene tájékozódni: honnan nincs gyűjtési adatunk, hol nem ismerős a dal? Bereczky, a típus általános jellemzésekor így határozta meg a dallam nagy elterjedtségét:

„...legnagyobb tömegében az Ipolytól keletre eső Felföldön, továbbá jelentős mennyiségben a Duna-Tisza közén és a Tiszántúlon, végül – nyilván óriási elterjedtségnek köszönhetően – nyomokban néhány egyéb helyen is.”

Legyünk tehát óvatosak, amikor egy dalról kimondjuk, hogy ennek, vagy annak a vidéknek a dala! Különösen kezeljük óvatosan a beszűrt helységneveket, ne vonjunk le belőle a népdal földrajzi kötődésére vonatkozó következtetést.

A visszatérő szerkezetű, új stílusú dalaink sokkal kevésbé kötődnek földrajzi környezethez, mint az ún. régi stílus dalai. Sok az országosan, általánosan ismert népdal. Évtizedek óta a népzene népszerűsítő mozgalmak, az iskola, a rádió-televízió is kitágította az általánosan ismert népdalok világát.

Szép számmal vannak aztán olyan dallamtípusok, melyek ha nem is a magyarlakta területek egészén, de a magyar nyelvterület nagyobb részén ismertek. Az előadás stílusa, hangvétele, díszítésmódja árulkodhat földrajzi helyekről, de a sokféle énekelt dal nem köthető szűkebb földrajzi területhez. Olyan típusok is vannak, melyeknek alig képződött változata, elterjedésüket is csak néhány adat mutatja.

A gyűjtési adatok áttekintése az elterjedtségre vonatkozóan is eligazíthat minket, legyen az néhány falu neve, vagy félországnyi terület.

Bereczky János munkájában pontosan láthatjuk, hogy egy-egy dallam gyűjtési adatai honnan valók. Ezek a gyűjtési adatok árulkodhatnak egy-egy új stílusú népdalunk elterjedtségéről, tájhoz, térséghez való kötődéséről is.

6. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában

JOÓB Árpád

III.

Talán meglepetést okozott előző témánk során, amikor ismert dalszövegben eddig nem hallott helységnév betoldását tapasztaltuk. Még váratlanabb lehet a hatás, amikor jól ismert népdalt, számunkra ismeretlen szöveggel énekel valaki. Bizonytalanságunkban fel is tehetjük a rossz kérdést: Most akkor melyik az „igazi”? Másképpen fogalmazva:

Biztos, hogy ez az „eredeti” szöveg?

Bencze Lászlóné dr. Mező Judit a Hortobágy és Sárrét neves népzene-gyűjtője Csökmőn jegyezte le ezt a dalt (*Vetettem violát: Bihari népdalok*. Szerk. Balogh Sándor. Dialekton, Budapest, 2013):

Csökmő, 1974.
Olasz Elemérné Vári Erzsébet (51) – ének

♩ = 86

Á - rok, á - rok, de mély á - rok - ba jés - tem,
Vé - led ba - bám nagy sze - re - lem - be jés - tem.
De mi - kor a mély á - rok - bul ki - mász - tam,
Vé - led ba - bám még csak szó - ba se' áll - tam.

1.)
var.)

*Felednélek barna babám ezerszer,
De eszembe vagy te nekem ezerszer,
Be vagy írva a szívembe örökre,
a Tisza vize se moshat ki belőle.*

Gyűjtéseinek korábbi válogatásában (*Szivárványos az ég alja: Bihari népdalok*, Berettyóújfalu, 1982) Bencze Lászlóné egy másik bihari faluban, Esztárban hallott szövegváltozatot közölt:

*Fekete fellegbűl esik az eső,
Ne csalogass, nem vagy igaz szerető.
Ne csalogass, nem vagy igaz szerető,
Kilátom a világoskék szemedből.
Kanalas Józsefné (53) Esztár*

Még korábbi lejegyzése a püspökladányi, 33 éves Perei János, erre a dallamra énekelt szövegét rögzítette (*A ladányi torony tetejébe: Hortobágyi és sárréti népdalok*. Püspökladány 1974):

*Árok, árok de mély árokba estem,
Abba estem, amibe nem reméltem.
Kívül estem én az árkon, nem belül,
Véled estem szerelembe legelül.*

Viszonylag kis területen, a gyűjtő azonos dallamra három szövegváltozatot is hallhatott. Folytatva a sort, Barsi Ernő summásszöveget jegyzett le: *Summásgazda ha bemegy a konyhába...* (*Daloló Rábaköz*. Szerk. dr. Barsi Ernő. Csorna, 1983. II. 178). Sárosi Bálint Gyimesközéplokon ezzel a szövegkezdettel hallotta a dallamot: *Száraz fából könnyű hidat csinálni...* (Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. 0359). Békefi Antalnak Barna Jani balladáját énekelte erre a dallamra egy Vas megyei asszony (Vargyas Lajos: *A magyar népballada és Európa*. Zeneműkiadó, Budapest, 1976. II. 769). Most akkor melyik az „eredeti” szöveg?

Elöl már jeleztem és az idézőjelek is arra utalnak, hogy a kérdés is téves. Nincs eredeti szöveg, nincs eredeti ősalak. A népdal létformája az állandó változás, változatképződés. Vargyas Lajos írja, már említett munkájában, szöveg és dallam viszonyáról:

„Abból a közismert tényből kell kiindulnunk, hogy a dallamok állandóan cserélik szövegeiket és viszont. Igen ritka az egyetlen szöveggel együtt járó dallam, aminthogy éppen olyan ritka az egyetlen dallammal együtt járó szöveg is.”

A dallam és a szöveg változásainak, cserélődéseinek lehetőségeit, szabályszerűségeit részletesen tárgyalja az ide vonatkozó szakirodalom. Itt csak azt szeretném megemlíteni, hogy az azonos szótagszámú szövegek cseréjét az új stílusú dalok alkalmazkodó ritmusa is megkönnyíti. Így lehetett ez a fenti, 11-es szótagszámú szövegcserek esetében is. A népdalt Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa* c. munkájának 652. típusában találjuk meg. A 328 gyűjtési adat mutatja, hogy a dallam a magyar nyelvterület egészén ismert. Témánk szempontjából nagyon fontos a következő számadat: a 328 énekelt és lejegyzett népdal 81 féle szöveggel szólalt meg, tartalmazva a fenti néhány változatot is. Ilyen nagy szövegi változékonysággal él pl. a 263. típus (*Nem akar a vezérüröm legelni*). Itt 159 lejegyzett adat 39 féle szöveggel szólt. A 659. (*Este későn ragyognak a csillagok*) 26, a 771. típus dallamához (*Sej, tiszta búzát szedeget a vadgalamb*) 40 féle szöveg társult.

Bereczky könyvében bármelyik új stílusú népdalunk lejegyzett, tehát valahol már elfogadott és dalolt szövegváltozatára is rátalálhatunk. Ennek pedig munkánkban gyakorlati jelentősége lehet.

Sokszor előfordult, hogy hallott vagy lejegyzett dallamnak csak egy versszakát tudjuk. Egy versszakkal pedig nem lehet népdalt énekelni. Szinte elkezdte az ember és már vége is van. Jólesne tovább dalolni, de nincs szöveg. Egy összeállítás, népdalcsozor felépítése is igényelhetne további versszakokat, de nincs több szöveg.

Ilyen nehézség előtt álltam, amikor egy nyírségi nótafa dalait kellett kiadásra előkészíteni. A Fülöp községben lakó Gulyás Istvánné egy versszakkal énekelte az alábbi katonadalt:

Giusto

Szép a ma - gyar hu - szár, ha fel - ül a lo - vá - ra,
 Le - vág - ja csá - kó - ját a bar - na hom - lo - ká - ra.
 Le - vág - ja csá - kó - ját vi - lá - gos kék sze - mé - re,
 Hogy ne lás - sa sen - ki, hogy ho - va hull a köny - nye.

Megkerestem a típusdallamot Bereczky János könyvében. 1037-es szám alatt találtam rá a Kiss Lajos által Hajdúhadházon gyűjtött, dallamában minimális eltérést mutató, *Akkor szép a huszár, ha felül a lovára* szövegkezdetű népdalra. A szótagszám itt is 13. Az első versszak tartalma a képi és szórendi eltérések ellenére is megegyezik. A két gyűjtési hely sem esik túlságosan messze egymástól, ma mindkettő (Fülöp, Hajdúhadház) Hajdú-bihari település. Így nem volt akadálya annak, hogy a hajdúhadházi gyűjtés 2. versszakával bővítsem-gazdagítsam a kiadásra szánt fülöpi lejegyzést.

$\text{♩} = \text{cca } 84$

Akkor szép a huszár, ha fel-ül a lo - vá - ra,
 Felkö - ti ja kardját a bal ol - da - lá - ra.
 Le - vágja csákó - ját feke - te két szemé - re,
 Hogy ne lás - sa sënki, hogy hova hul' a köny - nye.

Hova hull a könnye, ja lovak sërényére,
 Ugyan, édës rózsám, jutok-e jessedbe?
 Jutol, bizon, babám, nem vagy te jelfelejtve,
 Bimbónak jó vónál a csákóm tetejére.

Hajduhadház (Hajdu), Fekete József (53).
 Kiss Lajos, 1959. AP 2449a.

Amint a fenti példa is mutatja, szükség esetén a feledékenység okozta hiány, kopás, kisebb pótlására mi is vállalkozhatunk. Ehhez azonban nagyfokú körültekintés, hagyomány iránti alázat szükséges. Ezek hiányában jó szándékkal is hibát követhetünk el.

Ilyen példát is említ Bereczky János. Az 1598-as típus (*Gábor Áron rézágyúja*) *A A B A* szerkezetű dallama bizonyára az új stílus kialakulásának végén, tehát a 20. század elején vált népszerűvé. A ráillesztett korábbi, 1848-49-es szabadságharcot idéző szöveg nem kapcsolódhat jól a dallamhoz. Talán itt mondhatnánk azt, hogy a népdal szövege nem „eredeti”, vagy inkább a szerző szavaival azt, hogy a korábbi történelmi eseményt idé-

ző szövegnek a később kialakult dallamhoz történő kapcsolása „durva népzene-történeti tájékoztatlanságra vall”.

A magyar népdal új stílusa c. könyv, a szöveg és dallam kapcsolódásainak területén is, kérdéseinkre megbízható választ adó, alapvető forrásmunka.

7. Kérdések és válaszok az új stílusú magyar népdalok világában

JOÓB Árpád

IV.

Biztos, hogy így van?

Ez a kérdés akkor fogalmazódhat meg bennünk, ha az általunk ismert népdalt valaki másképpen dalolja; amikor a változatokban élő népzene értékeinek megítélésében bizonytalanok vagyunk. Lehet-e ebben a gazdag világban, változatok százaiban, a szebbet, értékeset keresve, biztonságosabban tájékozódni?

Korábban már idéztem Bartók Béla 1924-ben kiadott alapvető munkájából, *A magyar népdalból*. A változatok közötti bátrabb eligazodásban is segíthet a tanulmány bevezetésében írt bartóki megállapítás:

„A szűkebb értelemben vett parasztzene tehát öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye: minden tanultságtól ment embertömeg ösztönszerű alkotása. Épp olyan természeti tünemény, mint pl. az állat-, vagy növényvilág különféle megnyilvánuló formái.”

A fenti gondolatsor egy képet rajzolt elém, amikor az ember az őszi avarban csodálja a szebbnél szebb formájú, színű lehullott leveleket. Aztán nem tud ellenállni és felvesz egyet-kettőt a legszebbek közül. Mert mind szépek, de vannak közöttük különlegesek, szemet gyönyörködtetőek.

Így lehetünk a népdalokkal is. Miért éppen ez a változat tetszik? Miért éppen ez a dallam, vagy szöveg ragadt meg a fülünkben?

A befogadás körülményeivel, az élmény kialakulásának folyamatával, a személyiség sokszor megfejthetetlen titkaival nem foglalkozhatunk. Azzal azonban igen, hogy a változatok összevetésében lehetnek objektív mércék, szebb és még szebb dallamvonalak, arányok, szerkezetek. Valamilyen objektív szempont mégis vezet minket, amikor lehajolunk a legszebb formájú levélért, vagy megszólal bennünk a legtermészetesebbnek, legegységesebbnek tűnő népdalváltozat.

Vargyas Lajos, 1981-ben megjelent *A magyarság népzeneje* c. könyvében (2. javított kiadás, Planétás Kiadó, Mezőgazda Kiadó, Budapest, 2002) külön

fejezetet szánt annak bemutatására, hogy az érték és szépség hogyan mutatható ki bizonyos változatok dallamvonalának, szerkezetének, zenei történéseinek vizsgálata során.

Az új stílusú népdalok világában ez a vizsgálódás két zenei gondolat, két dallamsor viszonyára irányul. Vargyas Lajos így fogalmaz:

„Legtöbb új dalunk két dallamsorból van kialakítva. Fontos tehát a két sor szembeállítás: akkor leghatásosabb a dal, ha a B sor az A-nak ellentéte dallamirányban is, magasságban is, ritmusban is, esetleg még jelentőségben is.”

Hadd hozzunk ide az említett fejezetből két példát (279–280):

a) Fine

Ri-gó madár, ne szállj fel az ág - ra, Inkább szállj a babám ab - la - ká - ra!
El-túl - tot-ták tő-lem a ba - bá - mat. Da-lold el a szo-mo-rú nó - tá - mat,

b)

Vi-szi a víz a bu - já - ki ré - tet, Kö-ze - pé-ben sár - ga-ri-gó - fé - szek...

a) *Tura* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Járdányi 1951. Lsz 62.783. b) Járdányi 1961, II. 7

Vargyas Lajos az alaphang és a hangkészlet legfelső hangjának megszólalásai alapján az a) változat *A* és *B* sorában egy-egy helyen, míg a b) példa *A* sorában két, *B* sorában három helyen –, érdekesebbnek, értéke-sebbnek, a dallam csúcspontját hatásosabbnak tartja a *Rigó madár* kezdettű, Turán gyűjtött változatban. A két *B* sort összevetve is természetesebb a skálaszerűen csúcspont felé haladó sor, mint a felső csúcshangot többször elérő, ezáltal kevésbé hatásos változat. (Érdekes, hogy talán a dór hangnemű, skálaszerű menet miatt Járdányi Pál a kevésbé természetes és szép pentaton változatot választotta be – és ezáltal népszerűsítette – a *Magyar népdaltípusok* c. gyűjteményének II. kötetébe. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.)

Moderato

Vi - szí a víz a bu - já - ki ré - tet,
Kö - ze - pé - ben sár - ga - ri - gó fész - ket.
Sár - ga - ri - gó mind azt re - bés - ge - ti,
Volt sze - re - tőm, el kell fe - lej - te - ni.

A másik példa a *Szépen úszik a vadkacsa* kezdetű, népszerű népdalunk két változatának összehasonlítása.

a) *Fine* *D.C. al Fine*

Szépen úszik a vad-ka-csa a ví - zen, Szépen le-gel a csikóm a ré - ten,
Ti-ed leszek én, babám, nemso - ká - ra. Szépen szól a csen-gő a nya - ká - ba,

b)

Szépen úszik a... *stb.*

a) *Karancsberény* (Nógrád), Avasi, Frank 1952. Lsz 22.922. b) *Bogyiszló* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Lajtha 1932. MF 2619/b.

Vargyas Lajos itt a b) változatot tartja szebbnek. Az első, pentaton dallamban a hangkészlet felső hangja mindjárt az első ütemben megszólal. A *B* sorban aztán háromszor. (A teljes dallamban összesen nyolcszor.) Az ismételtetett oktávú dallamhoz képest az eol (b) változat „takarékosabb”, „hatásosabb” – állapítja meg a tanulmány szerzője. Ezzel szemben a pedagógiai gyakorlat, az iskolai tankönyvek írói a pentaton változatot részesítették előnyben. (Szabó Helga: *Ének-zene tankönyv az általános iskola szakosított tantervé 5. osztálya számára*, vagy Lukin László – Lukin Lászlóné: *Ének-zene tankönyv az általános iskola 7. osztálya számára*, mindkettő Tankönyvkiadó, Budapest, 1984.)

Szépen úszik a vadkácsa

Tempo giusto

1. Szé - pen ú - szik a vad - ká - csa a víz - en,
 Szé - pen le - gel a lo - vam a ré - ten,
 Szé - pen szól a csen - gő a nya - ká - ba',
 Ti - éd le - szek én, ba - bám, nem - so - ká - ra.

Találunk-e erre az apró ellentmondásra valamilyen magyarázatot?

Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa* c. többször említett munkájában a fenti két népdalváltozatot külön típusdallamként találjuk meg. Az elsőt az 1345., a másodikat (mint kis ambitusút) a 962. típus dallamaként. (Az *ambitus* ebben a rendszerben a dallam első sorának hangterjedelmét jelzi.) Mindkét típusban az *A* sorhoz sokféle *B* sor kapcsolódik, és ezzel altípusok különülnek el egymástól. A nagy ambitusú, 1345-ös típusnak kilenc, a 962. kis ambitusúnak nyolc. altípusa van.

Az altípusok adatainak összeszámolása után világosan állhat előttünk, hogy a kis ambitusú (szextig emelkedő első sorú) dallamok ismertsége, elterjedtsége nagyobb. Ezt mutatja a közel 300 gyűjtési adat. A nagy ambitusú dallamhoz lényegesen kevesebb adat kapcsolódik. A szerteágazó típusban, az altípusok adatait összeadva csak 54 lejegyzéssel számolhatunk.

Talán az lehetett a célja a tankönyvek szerkesztőinek, hogy az általánosan elterjedt kis ambitusú dallam helyett inkább a kevésbé ismert pentaton, nagy ambitusú dallamot népszerűsítsék. A pedagógiai szándék talán háttérbe szorította az esztétikait.

Biztos, hogy így van? – fogalmazzuk az elején. A kérdés mögötti bizonytalanságot a népdalváltozatok közti jó eligazodás szüntetheti meg. Ehhez a biztos eligazodáshoz népművészet iránti szeretetre, érzékenységre

re, sok tapasztalatra és olyan szemre-fülre, objektív mérőkészségre van szükség, mely képes megmutatni a gyengébb, értéktelenebb változatot csakúgy, mint a – Kodály Zoltán szavával – hókristályszerű tökéletességet.

Ebben, és a korábban megfogalmazott kérdések megválaszolásában (Biztos, hogy ez népdal? Biztos, hogy ez a vidék jellegzetes dala? Biztos, hogy ez az „eredeti” szöveg?) is segített Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa* c. műve. Sokszor idéztem, hivatkoztam munkájára. Hadd irányítsam végül a figyelmet közelebbről is erre a jelentős, tudományos teljesítményre:

Alapos tanulmányban megrajzolta az új stílusú magyar népdal kialakulásának történeti ívét.

- Négy fejlődési szakaszra osztotta a 19. század második felében kezdődött folyamatot, és elhelyezte benne az 1600 dallamtípus köré rendezett 60 000 lejegyzett adatot.
- Rövid jellemzést adott egy-egy típusról, megjelölve a dallam variálódásának pontjait, más típusokhoz való lehetséges kapcsolódásait.
- Tájékoztatót a 60 000 népdal gyűjtési helyeiről, a szövegek lejegyzett változatairól, a 19. és 20. században nyomtatásban megjelent kiadási adatokról.
- Egy négy számjegyű kódrendszer kialakításával, dallami, ritmikai jellemzők felhasználásával lehetővé tette a dallamtípusoknak a rendszeren belüli elérését, megtalálását.
- A négykötetes munka mellékleteként szerkesztett egy hanghordozót, melyen 1931 népdal archív felvétele szól.

Talán nem idegen egy előadás végén a köszönet megfogalmazása sem, a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének, de legfőképp dr. Bereczky János szerzőnek, akinek a munkája, nagyszerű rendszerezése, összefoglalása a magyar zenei hagyomány eddig ilyen mélységben nem vizsgált világának.

A könyv megismerését őszintén ajánlom népzeneinket szerető, oktató, előadó kollégáimnak.

III. FEJEZET

ZENEELMÉLET, ZENEIRODALOM

8. Mikrostruktúrák a bécsi klasszikus zenében

S. SZABÓ Márta

A bécsi klasszikus zenében fellelhető mikrostruktúrák értelmezése a zenei elemzés egyik legvitatottabb, de kétségtelenül egyik legelevenebb és rendkívül fontos területe. Vitákra főként az ad okot, hogy a magyar nyelvű terminológia máig sem tekinthető egységesnek.

Gárdonyi Zoltán 1949-ben megjelent formatani szakkönyvében a következőket írta:

„Munkám megírására elsősorban a formatani szóhasználat terén tapasztalható sokféleség indított. Ugyanazt a jelenséget többféle névvel, többféle jelenséget ugyanazzal a névvel jelölnek a szakemberek, ami egyrészt a szakirodalomban, másrészt a zenepedagógiában félreértésekre, sőt ellentétekre ad okot. [...] A formatan tárgyi célja az egyes művek, illetve azok részleteinek elemzése, alaki célja pedig a zenei formaérzék kiművelése. Kiművelt formaérzék nélkül sem a zeneművek helyesen értelmezett előadása, sem tudatos hallgatása, sem pedig számbavehető új zeneművek alkotása nem lehetséges. Mind a helyes előadás, mind a tudatos zenehallgatás feltételezi a mű teljes, tehát a formára is kiterjedő megértését. Ezenfelül a mű formájának az ismerete meg is könnyíti a műnek az emlékezetbe való bevésését.”¹

A terminológiai sokféleség egyik oka a magyar nyelvű szakképzés késői indulása, mellyel együtt járt a szaknyelv, valamint a szakirodalom megkéső kialakulása is. A 20. század elején a magasabb szintű zeneoktatásban, elsősorban a még csak negyed százada működő Zeneakadémián nemcsak a szaknyelv, de gyakran a tanítás nyelve is német volt. Több területen, így a zeneelmélet–zeneszerzés oktatásban is német anyanyelvű tanárok tanítottak, mely ugyan lassította, de egyben kiérleltébbé is tehetette volna a fokozatosan születő magyar zenei szaknyelvet. Olykor pedig ve-

¹ Gárdonyi Zoltán: *A zenei formák világa. Gyakorlati elemzés.* Magyar Kórus, Budapest, 1949. 7.

gyes nyelvűek voltak az írásbeli munkák is: még az 1920-as években is a német formatani kifejezéseket használták a magyar nyelvű és egyre értékesebb tartalmú szakirodalomban, magyar szövegbe ágyazva. Kodály 1907-től zeneakadémiai tanárként, a német és angol szakirodalomnak az ő számára elérhető formatani munkáit ismerve maga is aktívan formálta a magyar szaknyelvet.

Kodály, aki nyelvi kérdésekben is szigorú és következetes volt, a magyar zenei szaknyelv kialakítása terén türelemre és megfontoltságra intett. Azt javasolta, hogy az idegen szavaknak próbáljuk megtalálni a megfelelőjét a régi magyar nyelvben. Új szóalkotások esetén pedig vizsgáljuk meg annak tartalmát az olasz, német, angol és francia nyelvben – csak ezután határozzuk meg a magyart.

A folyamat azonban elhúzódott, olyan szakkönyvek, tankönyvek jelentek meg, melyekben a szakkifejezések különböző tartalommal szerepelnek – ahogy arra Gárdonyi Zoltán fentebb idézett sorai rávilágítanak. Kodály pedig nem írt formatankönyvet, ahogy zeneszerzés- vagy összhangzattankönyvet sem.

Aki zeneszerzést vagy zeneelméletet tanított, rákényszerült arra, hogy kiérlelje formatani koncepcióját és szóhasználatát; tisztán és következetesen használja a formatani kifejezéseket és azok viszonyát. Ha mindezt írásban is rögzítette – szakkikk, szakkönyv vagy tankönyv formájában –, különösen nehéz dolga volt és számíthatott arra, hogy más terminológiai rendszert használó, formatannal foglalkozó kollégái, de a gyakorló muzsikusok részéről is támadások érhetik munkáját. A leginkább vitatott szakkifejezések mindig a kisebb zenei elemek, a zenei mikrostruktúrák megnevezése terén voltak.

Bartók, aki intézményes keretek között nem tanított elméleti tárgyakat vagy zeneszerzést, sajátos, mestereitől és kortársaitól eltérő terminológiát használt. Somfai László tanulmányában² ezt írja: „Bartók (műzenei) formatani terminológiája meglehetősen szegényes.” Formatani szókészletét olykor merevnek és pontatlannak ítélte. Bartók nem használta például a *motívum* kifejezést, helyette a kétütemnyi zenei egységet *frázis*nak nevezte. Pedig a motívum kifejezés a 20. század elején megjelent magyar nyelvű formatani munkákban (Szent-Gály Gyula 1903, Weiner Leó 1911, Siklós Albert 1912) jól körülírt, bár különböző tartalmakkal társult fogalom volt.

² Somfai László: Bartók formatani terminológiájának korai forrásai. In: *Zenetudományi dolgozatok 1979*. MTA Zenetudományi Intézete, Budapest, 1979. 7–17.

Jól szemléltetik a terminológia Gárdonyi által említett sokféleségét a mikrostruktúrák legkisebbje, a *motívum* fogalmának meghatározásai, a különböző meghatározások egymás mellé állítása.³ E fogalom különböző értelmezései inkább azt a *sokszínűséget* mutatják, amely minden formatani egység definiálásában tapasztalható, s amelyek gyakran nem ellentmondó, hanem kiegészítő viszonyban állnak egymással.

Siklós Albert, a Zeneakadémia zeneszerzés- és zeneelmélet-tanára, formatankönyvében a következőképpen definiálja a motívum fogalmát:

*„A legkisebb keret, melyben elég melodikai, harmóniai és ritmikai sajátossággal bíró önálló zenei gondolat helyezhető el, a kétütemes formarész, melyet motívumnak neveznek.”*⁴

Kodály Zoltán Siklóssal párhuzamosan tanított elméleti tárgyakat és zeneszerzést a Zeneakadémián. Alapos és kiérlelt terminológiáját később tanárrá vált tanítványai nemcsak tanításukban, de írásaikban is alkalmazták.

Közülük e téren kiemelkedik Gárdonyi Zoltán munkássága, aki első jelentős formatani könyvének már idézett előszavában Kodály tanítását nevezi meg forrásként. Okkal feltételezhetjük, hogy Gárdonyi formatani írásai Kodály terminológiáját és formatani szemléletét tükrözik.⁵ Jelentőségük pedig abban áll, hogy példásan rendszerezett, a szakkifejezések használatában következetes és zenei részletekkel, utalásokkal gazdagon szemléltetett munkák.

Visszatérve a motívum fogalomhoz, Gárdonyi Zoltán *A zenei formák világa* című munkájában ezt írja:

„Motívumnak nevezzük azt a legkisebb összefüggő dallami és ritmikai kombinációt, amelyik a dallami és ritmikai határozottság sérelme nélkül tovább nem bontható. Minthogy mind a dallami, mind a ritmikai kombinációk lényege a viszonyítás: nyilvánvaló, hogy a legkisebb motívum

³ Ez a „legkisebb” mikrostruktúra persze, mint látni fogjuk, tovább bontható, és a kompozíció folyamatában gyakorta elemeire is bomlik (a ritornell-forma vagy a fuga közjátékaiban, a szonátaszerkezet feldolgozási részében stb.).

⁴ Siklós Albert: *Zenei formatan (Alaktan)*. Az Orsz. M. Kir. Zeneművészeti Főiskola tananyaga. Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadása, Budapest, 1923. 7.

⁵ Kitérő összegzés olvasható a témát kutató Dalos Anna írásában: Kodály Zoltán formatani terminológiájáról. *Muzsika*, 46. évf. 9. szám, 2003. szeptember, 31–38.

*legalább két egymást követő hangra terjed, mert egy magábanálló hang még sem magasság, sem időtartam dolgában nem nyújt viszonyítási lehetőséget.*⁶

Gárdonyi 1963-ban megjelent *Elemző formatanában* a következőképpen fogalmazza meg a motívum fogalmát:

*„Az anyaga tekintetében elkülöníthető, de zártságot nem igénylő zenei gondolatot motívumnak nevezük.”*⁷

A kötet 1979-es bővített, átdolgozott kiadásában ezt olvashatjuk:

*„A zene anyagának a legkisebb, tovább nem tagolt része, melybe legalább két ütem súlyt magába foglaló anyag tartozik: a motívum. Együtemnyi részek ehhez képest motívum-íznek minősülnek, minthogy egymással párosával, ritkábban hármassával alkotnak egy motívumot.”*⁸

Szabolcsi Bence és Tóth Aladár *Zenei Lexikonának* szócikke (1930, átdolgozott kiadása 1965) Molnár Antal megfogalmazásában a következő:

„lehet bármily rövid zenei gondolat, amely önmagában bizonyos elemi lezártságot, lekerekítettséget éreztet.”

Frank Oszkár tankönyvében a legrövidebben definiálta a motívumot:

*„A legkisebb önálló értelmű zenei egység.”*⁹

A különféle meghatározások terjedelemre vonatkozó utalásai, hogy milyen terjedelmű egy motívum, szintén összehasonlító vizsgálatok tárgyát képezhetik. A motívum hossza azonban erősen függ a metrumtól és még inkább a tempótól, hiszen jelentős különbség mutatkozik az egyszerű és az összetett ütemfajták, vagy a nagyon lassú és a nagyon gyors tempójú zenékben a *zenei idő* tartama miatt.

Van azonban a motívumdefinícióknak egy másik típusa, mely inkább esztétikai jellegű megközelítést tükröz és bizonyos értelemben a *téma* szinonimája. Erre utal Molnár Antal lexikoncímszó meghatározásának folytatása is:

⁶ Gárdonyi Zoltán: *A zenei formák világa*. Id. kiadás, 26.

⁷ Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963. 18.

⁸ Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979. 13.

⁹ Frank Oszkár: *A funkciós zene harmónia- és formavilága*. Zeneműkiadó, Budapest, 1973. 31.

„De lehet a motívum oly hosszabb alakulat neve is, amely a zenemű folyamán fontos szerepet játszik (a »tematikus munka« neve »motivikus munka« is lehet). Az esztétikában motívum a zenei forma egyik gyökere, a formaalkotó erő elemi megnyilatkozása, egyik ősténye. Nietzsche sűrűn idézett mondása szerint: »Motívum a zenei érzelem egy-egy gesztusa.«”

Hasonló megfogalmazást találhatunk Weiner Leó formatani munkáiban is, ezek azonban kívül esnek mostani, elsősorban formatani vizsgálatunk tárgyán.

Az újabb magyar nyelvű lexikon, a Brockhaus – Riemann *Zenei lexikon* (1984) megnevezi a szó eredetét (a latin *motivus* = mozgó) és időben is elhelyezi a kifejezés használatát: „a 18. század második fele óta a zeneelméletben a zenemű legkisebb tagja (értelmes egysége).” A szócikk idézi Hugo Riemann 1903-as meghatározását: a motívum „*dallamtöredék, [...] amely önmagában a legkisebb önálló kifejezésjelentéssel bíró egységet alkotja.*”

S ha már Riemannt idézve visszakanyarodtunk a 20. század elejére: említettük, hogy a fiatal Bartók nem dolgozott ki magának szisztematikus terminológiát – sem ideje, sem szüksége nem volt rá. Bartók zeneakadémiai tanulóveinek végén rendkívül elfoglalt volt: a napi gyakorlás, zongoraművészi karrierjének megalapozása mellett a válságoktól sem mentes zeneszerzői útkeresés, első jelentős kompozícióinak megírása minden energiáját igénybe vette. S amint azt már említettük, néhány magán-növendék kényszerű tanításától eltekintve elméleti tárgyakat nem oktatott, 1907-ben megkezdett zeneakadémiai zongoratanári tevékenységét is fárasztónak és gyakran hiábavalónak tartotta.

Arnold Schönberg azonban ugyanebben az időszakban Berlinben, majd Bécsben kezdett el tanítani. A bécsi klasszikus zene belső összefüggéseit szenvedélyes érdeklődéssel kutató elemzéseibe tanítványait is bevonta, s mintegy közös felfedezésként vontak le következtetéseket. A tanítás folyamatában természetesen érlelődtek, csiszolódtak az amúgy is gazdag német terminológia szakkifejezései, és megszülettek Schönberg első formatani írásai. Végösszegzésre amerikai éve alatt került sor, amikor 1936 és 1944 között két kaliforniai egyetemen zenei analízist és zeneszerzést tanított. Legjelentősebb formatani művén, a *Fundamentals of Musical Composition* című kötetben 1937-től 1948-ig dolgozott. A könyv Gerald Strang közreműködésével 1967-ben jelent meg angolul. Ahogy a közreadó írja:

„Schönberg a szöveget nem anyanyelvén, németül, hanem angolul fogalmazta meg. Ez a tény számos terminológiai és nyelvtani nehézség forrása volt. Schönberg mind az angol, mind a német terminológia jórészét elvetette, inkább új kifejezéseket kölcsönzött, vagy alkotott. Meghatározások egész hierarchiáját fejlesztette ki például a formák differenciált belső tagolásának jelölésére.”¹⁰

Schönberg eredetileg saját példákat komponált a különböző jelenségek bemutatására, végül azonban bécsi klasszikus – közülük elsősorban Beethoven – és romantikus szerzők műveiből választott részleteket használt fel. A mű, bár címe inkább zeneszerzéstankönyv tartalmat ígér, valójában egy rendkívül alapos formatankönyvnek is tekinthető.

A kötet viszonylag gyorsan, 1971-ben kiadásra került magyarul, Tallián Tibor kitűnő fordításában. Ezzel lehetőség nyílt arra, hogy egy kiválóan rendszerezett, világnyelven írt és magyar nyelvre szakszerűen átültetett formatani munka valamelyest egységesítse, de mindenképpen korszerűsítse a magyar nyelvű formatani terminológiát. Hogy ez nem következett be, abban döntő szerepe volt annak, hogy a könyv mindössze 1600 példányban jelent meg, s hogy újabb kiadására azóta sem került sor.

Bár címében is kisebb terület feldolgozását ígéri Dobszay László *A klasszikus periódus* című kötete, azonban elemzőmódszerének teljességre törekvése és a kötet rendkívül gazdag zenei tartalma, annak értelmezése szemléletváltozást hozhat a formai, formálási gondolkodásban. A kötet a szerző halála után, 2012-ben jelent meg, a kézirat első változata 1963-ban készült. Bevezető gondolatsorában így fogalmaz:

„A klasszikus periódust a következőkben úgy szeretnénk tárgyalni, hogy a benne megjelenő általánosabb formálási problémákra tereljük a figyelmet. Nem pusztán leíró vizsgálatra vagy osztályozásra törekszünk tehát, hanem a periódus belső szerveződésének sokféle lehetőségét próbáljuk megmutatni. Ez azt is jelenti, hogy tárgyalásunk nem elméleti, hanem gyakorlati jellegű, érveinket részben az előadóművészi tapasztalatból merítjük, s viszont: e gyakorlat számára legalábbis egy ellenőrző, fantázia-mozgató eszközt szeretnénk felkínálni.”¹¹

¹⁰ Arnold Schönberg: *Fundamentals of Musical Composition*. Magyarul: *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. Zeneműkiadó, Budapest, 1971. 13.

¹¹ Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Editio Musica Budapest, 2012. 15.

Ez a megközelítés a pedagógiai gyakorlat szempontjából is rendkívül fontos, s a zenei mikrostruktúrák pedig ideális anyagai az efféle vizsgálatnak rövidségük, áttekinthetőségük, a növendékek hangszeres gyakorlatában való jelenlétük miatt. Az analízis folyamata, a kisebb egységek és azok összefüggéseinek vizsgálata, maga az elemzés Dobszay által alkalmazott gyakorlata azonban kiterjeszhető a nagyobb formákra, tételre is. Ez a módszer komplex elemzésre nevel: a szerkezet, a részek arányai, a motivikus-tematikus fejlesztés, a tonális-funkciós, ritmikai-metrikai elemzés szempontrendszerét is magában foglalja.

Végző soron pedig elvezethet a növendékek formaérzékének fejlődéséhez, a zenei formálásban is megnyilvánuló magas rendű zenei érzékeléshez és annak a különböző, gyerekek által is megszólaltatható művekben történő megvalósításához.

Dobszay ezt írja:

„[...] a forma a zenei menet időbeliségének kitisztult rendje, az a mód, ahogy a zene az időt alakítja, ahogy a belőle kihatott időegységekkel báblik, egyben az a mód, ahogy a zene elszakad a fizikai értelemben vett időtől és saját törvényeit szabja rá. Ha valaki a szóalokban megkülönböztetést akar tenni, ezt formálásnak nevezheti.”¹²

A kötet a zeneszerzés tanulmányokat is végzett Dobszay közel ötvenéves gyakorló muzsikusi, zenetudósi és tanári tapasztalatait összegzi. Ahogy a közreadó, Wilhelm András megjegyzi:

„[...] nem tudományos munka ez, hanem a legmagasabb szintű pedagógiai segédkönyv, a legnemesebb értelemben vett tankönyv. Nem kész recepteket kínál, hanem megtanít megérteni a klasszikus periódus és a vele egyívású formai gondolkodás természetét. Ebben az értelemben mintegy magasiskolája annak, amit Dobszay A hangok világa köteteiben (és tanári segédkönyveiben!) megalapozott.”¹³

A könyvben idézett zenei anyagok között is szerepel számos olyan Haydn és Mozart mű, mely a zeneiskolai és az ének-zenei tagozatos tankönyv-sorozatban is megtalálható. A szerző elsősorban Mozart műveiből válogat, igen nagy bőségben illusztrálva a bemutatott jelenségeket.

¹² I. m. 13.

¹³ I. m. 259.

Dobszay a periódus-jellemzők közül kiemelten foglalkozik a klasszikus zene *binomiális* jellegével, több száz zenei részlet meggyőző erejével bizonyítva megállapításait. A matematikából kölcsönzött kifejezés (binom: kéttagú egység) érzékletesen fejezi ki a különböző terjedelmű zenei egységek párhuzamosságát, kiegyenlítetttségét. A mikrostruktúrák szintjén nemcsak az ütempárok, hanem az ütemek és félütemek között megvalósuló arány-viszonyokat, egyensúlyt is. A zenei időegységek viszonyrendszerét a súlyrend teszi észlelhetővé, a binomiális viszony lényege egy súlyrendi párhuzam.

Dobszay részletesen foglalkozik a frazeálás kérdéskörével, a szimmetria és az aszimmetria érzékeny összefonódásaival.

Összegzése szerint:

„A klasszikus zene a formatanok által megjelölt nyolcütemes egységeknél alacsonyabb szinten, kisebb részeiben is periodizált. A periodizáló forma-érzet alapvető jelentőségű a klasszikus zenében.”¹⁴

„A periódus nem van, hanem történik. Időbeli folyamat: az időben előre haladva a már elhangzott binomiális szerkesztés sokrétűsége, gazdagsága egyszercsak előidézi a periodikus zártságot.”¹⁵

A binomiális viszonyok gazdagsága eredményezi azt a gyakori elemző-elbizonytalanodásunkat, melyben egy egységet érezhetünk periódusnak, más léptékben viszont félperiódusnak.

A nyolc ütemes egységek korrespondenciális viszonyait is tüzetesen vizsgálja Dobszay. A mikrostruktúrák terminológiai elkülönítése, a tankönyvi periódus-meghatározások szabályrendszerének használata terén szintén sajátos, de mindenképpen megfontolandó a véleménye, ajánlása. A korrespondenciát – ebben a kontextusban mint zenei egységek közötti kapcsolatot, összeköttetést, megfelelést, egyezést, de mindenképpen kölcsönös viszonyt – ő sem tartja a periódus feltételének. A *mondat* és a *periódus* között a különbségtételt nem a tematikus korrespondencia alapján határozza meg, az legfeljebb jellemzője lehet a vizsgált zenei egységnek. A *mondat* kifejezés *félperiódus* értelemben történő használatát ugyan megtarthatónak véli, de kétségkívül zavart okozhat a korábbi és sokféle szaknyelvi tartalma

¹⁴ I. m. 28.

¹⁵ I. m. 67.

miatt. Végző soron a *mondat* mint formatani kategória elvetését ajánlja, hiszen nem kapcsolódik hozzá világosan elkülöníthető tartalom.

Bár a kötet címe és tartalma alapján a klasszikus periódussal foglalkozik, az évtizedek alatt felhalmozódott tapasztalat további kitekintésre készíteti a szerzőt. Egyrészt időben, másrészt pedig térben történik meg ez a kitekintés. Dobszay – számos utalás mellett – egy rövid fejezetben foglalkozik a klasszicizmuson kívüli periodizáló tendenciákkal a népzeneben, a reneszánsz és a barokk zene „könnyű műfajaiban”. A klasszikus periodizálás fontos ösztönzőjeként nevezi meg a német népdalt, a népies dalt, melynek egyszerű „dalperiódusa” a műzenei–művészi alkotásban nyer magasabb szintű megvalósulást.

A másik kitekintés jelentősebb: a kötet utolsó fejezete mintegy 40 oldalon keresztül foglalkozik a nagyobb formákkal is – olykor vázlagszerűen, immár kevesebb értelmezéssel és kottaképpel, de változatlanul meggyőző mennyiségű zenei utalással.

A kötet függelékében helyet kapott Dobszay László egy 1971-ben elhangzott konferencia-előadása is. (*Zenészképzés és műelemzés*. Megjelent: *Parlando*, XIV/3, 2–5. o.) Ebben Dobszay idézi a zenészek gyakran feltett kérdését: mi haszna a zenei elemzésnek, az elméleti tanulmányoknak? Segítheti-e a muzsikusi előadói tevékenységét, vagy csak felesleges stúdium?

A választ a már fiatalon is bölcs zenetudós-tanár, gyakorló muzsikusi rétegzetten fogalmazza meg. Egyrészt kimondja:

„Nem kétséges például, hogy az analízis nagymértékben támogatja a memóriát, kottaolvasást stb., melyek, ha nem jelentenek is okvetlenül igazi művészi érzéket és erőt, mégis nélkülözhetetlenek.”¹⁶

Másrészt pedig összegzi:

„A zenei elemzés tehát, ha nem tudja is közvetlenül segíteni egy adott darab előadását, kifejlesztheti az előadóban az érzéket a belső rend, a zenei logika szépsége, az egyes elemek életerős összejátásából eredő zenei organizmus iránt, az iránt tehát, ami a zene valódi lényege.”¹⁷

¹⁶ I. m. 255.

¹⁷ I. m. 256.

Ajánlott irodalom

- Dobszay László (2012): *A klasszikus periódus*. Editio Musica Budapest.
Gárdonyi Zoltán (1979): *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága*. Zeneműkiadó, Budapest.
Schönberg, Arnold (1971): *A zeneszerzés alapjai*. Ford.: Tallián Tibor. Zeneműkiadó, Budapest.

9. A 20. századi kóruszene notációja

TÖRÖK Ágnes

A 20. századi avantgárd stílus irányzatai új notációs eszköztár kialakítását igényelték nemcsak a hangszeres, hanem a vokális zene területén is. A dolgozat rámutat a hangzó zene és annak lejegyzési módja közti szoros kapcsolatra a notáció történetének tükrében. A kóruséneklésben az új zenei elemek nem oly erőteljesen jelennek meg, mint a hangszeres zenében: számuk kevesebb és könnyen értelmezhetőek. A dolgozat a magyar kóruszenéből választott egy-egy idézettel illusztrálja a kifejezés érdekében használt újszerű kottagrafikai eszközöket.

1. A notáció mint a zenei gondolkodás tükörképe

A zenei notáció, hasonlóan a beszélt nyelv írott formájához, az információátadás különleges formája. A zeneszerző kódolt üzenete, melyet a befogadó közönség felé az előadó közvetít. A lejegyzés, vagyis a zeneszerző szándékának rögzített alakja, a nyugat-európai notáció történetében folyamatosan változott és változik napjainkban is. A notáció nem csupán jel, hanem a zenei gondolkodás tükörképévé is vált.

A gregorián neumák a vezénylő mozdulatait utánozták, s csak többé-kevésbé rögzítették a hangmagasságot. A neumák különböző kerek, szögletes vagy éppen elnyújtott alakja inkább dallamformálásra vonatkozó utasításként szolgáltak. A gregorián zene szabad előadásmódja nem is igényelte a pontos ritmus és a tempó rögzítését. Az énekesek számára neumákhoz fűzött jelekkel és latin betűkkel próbálták a pontos dallammenetet és ritmust ábrázolni, ennek ellenére a neumaírás emlékeztető és nem rögzítő jellege megmaradt. A hangmagasság rögzítésének technikájában döntő változást Arezzo Guidó terctávolságú vonalrendszerre helyezett neumaírási reformja hozott.

A többszólamúság kialakulásával párhuzamosan jelent meg a pontos hangmagasság és ritmus rögzítésének követelménye. A korai kísérletek közös vonása, hogy a hangmagasság változását vertikális, az időbeli

folyamatot horizontális irányban próbálta ábrázolni. A *Musica Enchiriadis* (9. század) a szöveget vonalrendszerre helyezte, és dasia-jelek segítségével határozta meg a hangközöket, de a ritmust nem tudta ábrázolni.


A hangmagasság rögzítésének kérdése jóval hamarabb megoldódott, mint a ritmusírás problémaköre. A Notre Dame-iskolához köthető modális notáció a különböző ritmikai folyamatok lejegyzésére törekedett. A modális notáció a ritmus görög verselésen alapuló képleteinek rögzítését ligatúrákhoz kapcsolta, és a ligatúrában elfoglalt helyük szerint határozta meg a hangok hosszúságát. Ezzel a módszerrel hat, az időmértékes verselésen alapuló ritmusképletet lehetett meghatározni. Mindez a gyakorlatban csak addig volt használható, míg a középkor zenéjének stílusa meg nem változott. A zeneszerzői invenció teljes kibontakozása két feltételhez köthető: meg kellett találni a pontos hangmagasság, és a szabad ritmus lejegyzési technikáját. A hangmagasság vonalrendszerre épülő vertikális ábrázolása a 11. században már megvalósult, de a kötetlen ritmus ábrázolása egészen a 14. századig várat magára. A megoldást Kölni Franco 1280 táján írott traktátusa hozta, aki a hanghosszúság ábrázolását grafikai és matematikai módszerrel oldotta meg: a ritmus idejét különböző formájú hangjegyekkel ábrázolta úgy, hogy meghatározta e jelek egymáshoz való matematikai viszonyát. A későbbi századokban született még néhány grafikai kiegészítés, ám Kölni Franco elgondolása a nyugat-európai zenében napjainkig meghatározó jelentőségű maradt.

A zenei lejegyzés történetén végigtekintve összegzésként megállapítható, hogy a zeneszerzői szándékok közül a hangmagasság és a ritmus ábrázolható egzakt módon, míg a tempó és a dinamika megvalósítása előadótól függ. A tempó és a dinamika meghatározása nem feltétlenül kötelező, mivel a klasszikus nyugat-európai notáció közös kulturális tapasztalatokra épül, ezért nem is szükséges a részletek ábrázolása: nem kell jelölni azt, amit természetesnek vagy megszokottnak tartunk.

2. A vokális zene notációjának ismerős és új elemei

Mivel a notáció mindig az adott kor zenéjét rögzíti, a 20. századi avantgárd stílusirányzatok sokasága, a tradicionális elemeket részben vagy egészben elhagyó, kísérletező zeneszerzők új notációs eszköztár kialakítását igénylik. Pl. a komputer zene, az elektronikus zene, a mikrotonális zene stb. külön-külön saját lejegyzési rendszert alakított ki.

quasi recit.



Si de-lic-to-rum me-mo-ri-am ser-va-ve-ris,

Az új grafikai ábrázolások magyarázata sokszor egész oldalakat tölt ki, s mintegy szótár illeszkedik a kottához. A vokális lehetőségek a fentebb említett okok miatt igen kötöttek, ami azt eredményezte, hogy a karirodalomban mára kialakult egy viszonylag könnyen értelmezhető, egységes jelrendszer. Szimbólumokat magyarázó szótárra többnyire már nincs szükség. A legtöbb jel nem tükröz konkrét hangmagasságot vagy ritmust. Ahogy a zeneszerző, jelrendszere sem törekszik pontosságra, hanem szabad teret enged az előadóknak. Az így megszülető véletlen együtthangzás, ritmus, tempó, dinamika a kortárs zene egyik fő stílusjegye. Az alábbi példák a kóruszenében általánosan ismert néhány jelölési módot mutatják be:

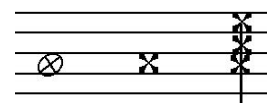
Meghatározott ritmusú próza:



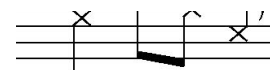
Különböző, szabad magasságú és tempójú hangok:



Regiszterhez kötött, de konkrét magasság nélküli hangok:



Deklamálás:



Két, különböző hang kötetlen éneklése, quasi trilla:



Motívumismétlés szabad tempóban:



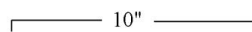
Adott motívum ismétlése:



Gyorsítás, lassítás:



Időtengely: meghatározza az egyes zenei szakaszok időtartamát:



Glissando két meghatározott hang közt:



Nyíl alakú kottafej: nagyon éles, a *sf*-nél keményebb hang:



Természetesen a fenti jelzések nemcsak különállóan, hanem egymással kombinálva, vagy a hagyományos kottaképbe beágyazva is megjelennek. Ezt bizonyítják a következő, 20. századi magyar kórusművekből vett idézetek is.

Szokolay Sándor *Tabernákulum* ciklusának Végkifejlet c. zárótételében a két szólam hol kötött, hol szabad ritmusban és tempóban mozog. A harmóniai vázat a többnyire szext hangközben található pontok adják meg. Ez a zenei anyag ismétlődik a tétel végéig:

Kocsár Miklós *Oh hajnal, hajnal* c. archaikus népi imádságszövegre épülő vegyeskarában a recitáló belső szólamok egyszerre való megszól-

laltatására törekedni tilos, viszont bizonyos találkozási pontokat érdemes, de nem feltétlenül szükséges megjelölni a két szélső szólam közt:

71

a, a,

azt hat-ta, A-ki ez-tet es-te reg-gel el-mon-gya, a-ki ez-tet el-mon-gya

ez-tet es-te reg-gel el-mon-gya,

gá-ba,

a meny-nyek-nek or-szá-gá-ba, a

Durkó Zsolt *Halotti beszéd* c. oratóriumában a rögzített szoprán szólamot hasonló mozgású, de nem meghatározott magasságú mélyebb női szólamok kísérik. Megjelenésében a kottakép a *ff* keménységét feloldó, mixtúra jellegű együtthangzást sugall:

ff *fff* *pp*

- já - tok

Karai József már idézett művének szövege a 130. zsoltár utolsó versszakából: (...et omnibus) iniquitatibus eius. Az egész versszak magyar fordításban: „(Meg is szabadítja ő Izraelt minden) ő bűnéből”. A bűn és a megszabadítás összetartozó fogalmakat a disszonancia-öldás kapcsolata ábrázolja. Az egyes szólamok 12-14 másodpercig tartó, egyre gyorsuló kromatikus anyaga fokozatosan C-dúr akkorddá tisztul. A szabad tempónak és ritmusnak köszönhetően a C-dúr megállást megelőző „káosz” hangjai a gyakorlatban egyszerre hangzanak fel. Az ezután következő

szólók hangjai a mélybe zuhannak. A szerző a kottakép értelmezését külön oldalban foglalja össze.

14

ff 12-14"

S/2

A/2

T/2

Bar

B

3-4" cca 15"

S/2

-ti-bus e - ius. * cla-mo, cla-mo, do - mi - ne,

A/2

-ti-bus e - ius. de pro-fundis,

T

-ti-bus e - ius. de pro-fundis,

Bar

-ti - bus e - ius.

B

-ti - bus e - ius.

* szólóhangok
solo voices

Az egyedi, vagy szokatlan zenei elemek megjelenése a múlt századi karirodalomban nem nehezíti, hanem sokrétűbbé teszi a kifejezés módját. Előadásuk hitelessége többnyire nem a hang hagyományos értelemben vett szépségén múlik, hanem annak meggyőző erején és azon, hogy a szerző az újszerű zenei elemeket ne öncélúan, dekorációként használja, hanem a kifejezés nyomatékosító és felerősítő eszközeként.

Ajánlott irodalom

- Cage, John – Knowles, Alison (1969): *Notations*. Something Else Press, New York.
Letölthető: <https://archive.org/details/JohnCageNotations1969>
- Hollós Máté (1997): *Az életmű fele. Zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. Akkord, Budapest.
- Karkoschka, Erhard (1972): *Notation in New Music*. Universal Edition, London.
- Mabry, Sharon (2002): *Exploring Twentieth Century Vocal Music. A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. Oxford University Press, New York.
- Pongrácz Zoltán (1971): *Mai zene, mai hangjegyzés*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Szabó Csaba (1977): *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét. Svéd, angol és kanadai szerzők munkáiról*. Kriterion, Bukarest.
- Wuorinen, Charles (1964): Notes on the Performance of the Contemporary Music. *Perspectives of New Music*, 3. évf. 1. szám, 10–21.
Letölthető: www.jstor.org/stable/832233

10. Hagyomány a 20. század zenéjében

ARANY János

A fa, ha magasabbra akar nyújtózni, mélyebbre ereszti a gyökereit; a természet fizikai és biológiai törvényei ezt írják elő. Az alkotóművész nemcsak tehetsége minősíti, hanem az is, hogy alkotó munkája és annak eredménye milyen mértékben engedelmeskedik a világ rendjét fönntartó természetes törvényeknek. Ezért nem véletlen, hanem tudatos döntés eredménye, hogy a 20. század zeneszerzői is a tradíciókhoz nyúltak, amikor új gondolataik megfogalmazásához alkalmas kereteket és eszközöket kerestek. Ezt a döntést a zenetörténet neoklasszicizmusnak hívja. A következő tanulmányok négy jelentékeny zenemű példáján törekednek láttatni, miként válik tápláló és támasz-adó gyökérszövegé az európai hagyomány: az Ószövetség óta élő zsoltaírozás, a másfél ezer éves gregorián, az ortodox dallamvilág vagy a középkori misztériumjáték. A művek megszületésük időrendje szerint kerülnek sorra.

I.

Kodály Zoltán: *Psalmus Hungaricus*

eredeti cím: *55. zsoltár*

keletkezés: *1923. január – augusztus*

ajánlás: *Budapest székesfőváros közönségének*

bemutató: *1923. november 19. Budapest, Vigadó; dr. Székelyhidý Ferenc, Palestrina kórus, Filharmóniai Társaság; Dohnányi Ernő*

szöveg: *Kecskeméti Vég Mihály: Cantio optima (Bizakodó ének)*

előadók: *zenekar (3 fuvola, 2 oboa, 2 klarinét (A), 2 fagott; 4 kürt (F), 3 trombita (C), 3 harsona; üstdob, hárfa; vonóskar); tenor szóló, vegyeskar*

felépítés: *többszemes rondó, háromrészes, A-B-A szerkezetben (lásd alább)*

Kodály nagyszabású zsolttárkompozícióját szinte lehetetlen új beállításban ismertetni. A szakirodalom gondosan elemezte a mű szövegét, zenéjét, életrajzi és történeti vonatkozásait egyaránt. Jelen írás célja mindössze az, hogy a kutatók és szakírók által fölhalmozott hatalmas anyagot egy kiválasztott szempont kedvéért átrostálja és újrarendezze – olyan olvasók, s mindenekelőtt zenetanár-kollégák számára, akiknek a feladata a mű megismertetése, befogadásának előmozdítása.

1. Az alkalom

A magyar közéletnek több oka is volt, hogy Budapest létrejöttének 50. évfordulóját ünnepélyvel tegye emlékezetessé. Az ország fővárosa az 1870-es években indult robbanás-szerű fejlődésnek, amikor Buda, Pest és Óbuda egyé vált, s a 'Budapest' név rákerült a térképre. Másfelől: a megcsonkult Magyarországnak minden módon jeleznie kellett, hogy „...szent okokból élni akar”, s jussa van rá, hogy ünnepelje önmagát és eredményeit. Az időszak súlyos nehézségei nem engedték, hogy az ünnepelés olyan fényes külsőségeket kapjon, amilyenek a millennium évét kísérték. A tervek egyike azonban megvalósult: a nagyszabású koncert, melyen elhangozhat a magyar zenei élet három legjelentékenyebb szerzőjének az ünnepi alkalomra írt műve. Jól tudjuk: a hangverseny napja a magyar zenetörténet fényes dátuma lett. Dohnányi *Ünnepi nyitánya* mellett ekkor szólalt meg először Bartók darabja, a *Tánc-szvit*, és Kodály oratorikus műve, mely akkor még az egyszerű, *55. zsolttár*¹ címet viselte.

Nem tudni bizonyosan, hogy az ünnepi fölkerés zeneszerző-címzettjeit ki jelölte meg. Különös ugyanis, hogy éppen az a három muzsikuskapott megbízást jubileumi darab írására, akik 1919-ben vezetői voltak a rövid életű Tanácsköztársaság zenei irányító testületének, s akiket ezért utóbb el is marasztaltak. Közülük éppen Kodály szenvedett a legtöbbet: a másik kettő szóbeli megrovást kapott, őt azonban hosszadalmas fegyelmi eljárás alá vonták, s míg az tartott, még katedrájáról is eltiltották. Ennek tudatában még különösebb élmény olvasni az ünnepi darab alapjául szolgáló vers sorait.

¹ A *Psalmus hungaricus* cím a következő évben tartott második és harmadik előadáson jelent meg a színlapokon.

2. A szöveg

A filológus nem először adott tanácsot a zeneszerzőnek: Kodály a *Psalmus* írását megelőző két évtizedben remek versszövegek egész sorát zenésítette meg; daltermésének java része ez időszakban keletkezett. A megszólaltatott költők koszorúja gazdag és ékes; az egészen közeli kortársak (Balázs, Ady) mellett hangot kapott a 19. század irodalmárainak legjava (Gyulai, Petőfi, Kisfaludy, Kölcsey, Berzsenyi), s egy-két szerző a korábbi századokból (Csokonai, Balassi). Ezúttal azonban a zeneszerző minden eddiginél régebbi forráshoz fordult. A *Psalmus* szövege, a *Cantio optima* az 1500-as évek derekán² keletkezett. A vers műfaja *zsoltárparafraízis*. A zsoltárok szabad átköltése, parafrázálása gyakori eljárásnak számított a protestáns egyházak kialakulásának korszakában. Ebben az időben nagy szükség volt nemzeti nyelven írt vallásos énekekre, s a protestáns énekszerzők gyakorta merítettek ihletet abból az istenes költészetből, melyet a bibliai Zsoltárok könyve őrzött meg.³ A parafrázis írója ismeretlen; nevét csak a versszakok első betűinek összeolvasása – az *akrosztichon* – adja ki. Az alábbi kis táblázat mutatja a teljes 22 strófás vers akrosztichonját:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.
M	I	C	H	A	E	L	U	E	G	K	E	Cs	K	E	M	E	T	I	A	H	S
1.	2.	3.	4.	5.	6.		7.	8.	9.	10.	11.	12.		13.	14.	15.	16.	17.			

Eszerint a szerző neve *Michael Ueg Kecskeméti*, azaz valószínűleg Kecskeméti Vég Mihály (néhány kutatók a nevet Végkecskeméti Mihálynak olvassák; Végkecskemét nevű helységről azonban nincs tudomásunk). Az akrosztichon utolsó három AHS betűjére nézve Bónis Ferenc átfogó tanulmánya⁴ két értelmezési lehetőséget is fölvet: Auctor **H**uius

² A szöveg több változata közül az egyikben, Szegedi Gergely 1569-es debreceni énekeskönyvében az utolsó strófa tartalmazza az írás keltét: „...ezer ötzazz bann es hattvann egýben vigafztalafert zerze ezt verfégbenn.”

³ Különösen igaz ez a kálvinista szerzőkre. A kálvini gondolkodás kizárólag a szentírási eredetű szövegeket tartotta elfogadhatónak és alkalmasnak bármifajta templomi használatra.

⁴ *Kodály Magyar Zsoltárának születése* in Bónis Ferenc: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*; Püski, Budapest, 1992. 138–213.

Scripturae (ezen írás szerzője), vagy *Alumnus Hungariae Scripsit* (Magyarföld diákja írta). Kodály a földolgozásból 5 versszakot kihagyott. A betűk alatti sorban látható a zenemű strófáinak sorszáma. Aki nagyon jól ismeri a művet, annak föltűnhet, hogy a 10. (az eredeti versben 12.) strófa kezdőbetűje Kodálynál nem *É*, hanem *D*. A zeneszerző itt megtörte az akrosztichont: a sort nyitó ellentétes kötőszó jobban kiemeli a szöveg értelmét: *De barátomnak azkit vélek volt...* (a teljes szöveg az írás végén megtalálható).

3. A forma

A zsoltár 17 strófájának földolgozását a zeneszerző három nagy egységbe rendezte, melyben két drámai, szenvedélyes megfogalmazású tömb fogja közre a lírai hangvétellű közérpészt; hangulatilag tehát A-B-A formát kapunk. A formarészek méretezése azonban nem szimmetrikus: a strófák számát tekintve az aránytalanság feltűnő: 12 | 1 | 4.⁵ A látszólagos aránytalanság értelmet nyer, ha megnézzük, hogy Kodály miként fogalmazta zenébe s osztotta el művének szereplői között a költemény strófáit.

Az első egység strófái a *panasz* szavait idézik föl. Ebben a részben megszólal a kórus is, a tenor szólólista is. A zsoltáros (prédikátor) panaszait rendre a szólólista mondja el, a kórus az elején „felkonferálja” a szólót, utána sokáig csupán kommentárookra szorítkozik, fölidézve saját nyitó szavait. Igaz: a kommentárok egyre szenvedélyesebbek, s a szakasz utolsó strófájában a kar végre csatlakozik a szólólistához, követve, majd megismételve annak mondandóját.

A második szakasz egyetlen versszak szövegére épül. Az Isten kegyelmébe vetett *hit* és akaratában való *megnyugvás* szavait a zeneszerző a szólólistával mondatja ki.

A harmadik részben a szólólista végleg elhallgat. A helyes isteni ítéletben való *bizonyosság* a hívő közösséget jelképező kórus hangján fogalmazódik meg.

A háromtagú formán belül további összefüggések – rondószerűen viszsztatérő témák vagy motívumok – segítik a tájékozódást. Ezekről kíván áttekintést adni a következő ábra:

⁵ Az ütemszámok, illetve az időtartamok pontosabb képet adnak; százalékban kifejezve 55 | 13 | 32 (ütemszám), illetve 56 | 19 | 25 (időtartam).

strófa	nyitó sor	előadók	ütemszám
	verbunkos nyitótéma (a)	zenekar	1-7.
	átvezetés	zenekar	8-15.
1.	<i>Mikoron Dávid nagy búsultában...</i> főtéma (b)	kórus (AB)	16-24.
	átvezetés, verbunkos nyitótéma-variáns (a')	zenekar	25-30.
2.	<i>Istenem, Uram! Kérlek tégedet...</i> (d)	T, zenekar	31-38.
	átvezetés, síró-motívum (c)	zenekar	39-40.
3.	<i>Csak sívok-rívok nagy nyavalyámban...</i> + síró-motívum (c)	T, zenekar	41-53.
	átvezetés, síró-motívum (c)	zenekar	54-59.
4.	<i>Hogyha énnékem szárnyam lett volna...</i>	T, zenekar	60-73.
5.	<i>Akarok inkább pusztában laknom...</i>	T, zenekar	74-81.
[1]	<i>Mikoron Dávid nagy búsultában...</i> főtéma (b)	kórus (ST)	82-91.
	+ síró-motívum (c)	zenekar	(82-85.)
	átvezetés, intrika-téma (e)	zenekar	92-95.
6.	<i>Éjjel és nappal azon forgódnak...</i> + intrika-téma (e)	T, zenekar	96-104.
7.	<i>Egész ez város rakva haraggal...</i> átvezetés, intrika-téma (e)	T, zenekar zenekar	105-112. 113-114.
8.	<i>Gyakorta köztük gyűlések vannak...</i> síró-motívum (c) intrika-téma (e)	T kórus (SA) zenekar	115-130.
[1]	<i>Mikoron Dávid nagy búsultában...</i> főtéma (b)	kórus, zenekar	131-144.
	átvezetés		145-154.
9.	<i>Keserűségem annyi nem volna...</i> átvezetés, verbunkos nyitótéma-variáns (a')	T, zenekar zenekar, klarinét	155-162. 163-166.
10.	<i>De barátomnak azkit vélek volt...</i>	T, zenekar	167-177.
11.	<i>Keserű halál szálljon fejére...</i> verbunkos nyitótéma (a)	T, zenekar kórus, zenekar	178-186. 187-194.
12.	<i>Én pedig, Uram, hozzád kiáltok...</i> (d) átvezetés, síró-motívum (c)	T, kórus kórus (SA), zenekar	195-203. 203-206.
[12]	<i>Én pedig Uram hozzád kiáltok...</i> (d) síró-motívum (c)	kórus, zenekar zenekar, kórus (S)	207-219. (215-216.)
13.	átvezetés	zenekar	220-240.
	<i>Te azért lelkelem gondolatodat...</i>	T, zenekar	241-268.
14.	<i>Igaz vagy Uram ítéletedben...</i> főtéma-fej (b')	kórus, zenekar	269-293.
15.	<i>Az igazakat te mind megtartod...</i>	kórus, zenekar	294-326.
16.	<i>Ha egy kevésbé megkeserítéd...</i> főtéma (b) verbunkos-témavariáns (a')	kórus, zenekar zenekar	327-359. 360-370.
	átvezetés	zenekar	371-380.
17.	<i>Szent Dávid írta az zsoltárkönyvben...</i> főtéma (b)	kórus, bőgők	381-395.

4. A témák

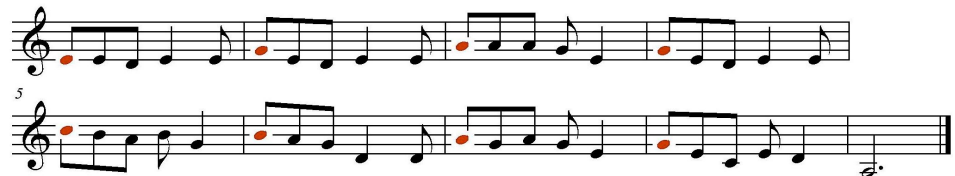
A művet a teljes zenekarral megszólaltatott bevezető nyitja. Ezt a nyitószakaszt sok ismertető említi úgy, mint „verbunkos” jellegű zenét. A zenekar felső szólamainak pontozott ritmusokkal teli, szenvedélyes dallama indokoltá is teszi ezt a megjelölést:



a téma: *Psalmus*, 1–7. ütem; fuvolák, klarinétok, hegedűk

Ez a – többször is visszatérő – téma (az áttekintő ábrában **a** betűvel jelöltem) már a bevezetésben is a zsoltár írását gerjesztő emberi szenvedély megjelenítését szolgálja. Variánsa (**a'**) a kórus nyitó strófáját követően, a tenor szólista első hangjai előtt (2. strófa) bemutatja magát a zsoltárost; ugyane variáns szólal meg klarinéton a 9. strófa utáni átvezetésben is. A teljes, változatlan **a** téma a mű egyik csúcspontján, a 11. strófa végén tér vissza ismét, olyan erővel, hogy magával ragadja a kart is, amely szöveg nélkül énekelve csatlakozik a téma vázhangjaihoz. Azután még egyszer fölűnik a mű végén, a záró strófa előtt; ennek zenei oka van. A szöveg nyitó és záró strófája ugyanis zeneileg egybevág; mintegy keretbe foglalja a darabot. A két egyforma strófát így azonos stílusú előzene vezet föl.

A következő téma csak időrendi okokból kapta a **b** megjelölést, valójában ez a mű vezérdallama. Ezt a zeneszerző azzal is hangsúlyozza, hogy első megszólaltatásakor a kórus alt és basszus szólama *unisono* és a zenekari kíséret teljes mellőzésével mutatja be:



b téma; *Psalmus*, 16–24. ütem ; alt és basszus (egyszerűsített ritmussal)

A dallam a tudós zeneszerzőhöz méltó stiláris telitalálat. Olyan pontosan idézi föl a korai protestáns kor magyar istenes énekeinek jellegzetes

'históriás' típusát, hogy sokan úgy gondolták: ez maga az eredeti szöveghez tartozó dallam. Ám ez a nyitó kórus-téma egy átgondolt dallamalkotó koncepció eredménye, s ezt a komponista ugyanazzal az eszközzel jelezte, ahogyan a szövegíró a versfőkkel a maga kilétére utalt. A téma kiemelt ütemkezdő hangjaiból egy másik dallamsor bontakozik ki. Ez első renden a genfi zsoltároskönyv 55. énekének kezdősorát idézi, másodsorban egy még régebbi dallamot, amely nyilván a genfi zsoltárdallamíró fejében járhatott, amikor melódiáját fogalmazta:



Hall - gasd meg az én kö - nyör - gé - sem, ...

55. genfi zsoltár; kezdő dallamsor

Seq.
7.

L Au - da Sí - on Sal - va - tó - rem,

Lauda Sion; gregorián szekvencia, kezdősor

Ez a – zenei akrosztichont hordozó – vezérdallam tér vissza a legtöbbször, mindannyiszor a kórusban; ötször hangzik el teljes hosszában, egyszer pedig nyitó motívuma idéződik fel.

Első megjelenésekor a parafrázis első strófájának szövegét kapja: a mély szólamok halk, tárgyilagos hangon mutatják be a beszélőt és a megszólalás körülményeit, majd átadják a szót a „panaszolkodó” főszereplőnek. A vezérdallam a következő két visszatéréskor is ugyanezzel a szöveggel szólal meg; másodjára – az 5. strófa után – a szoprán és a tenor, harmadjára pedig – a 8. strófa végén – a teljes, négyszólamú vegyeskar énekli végig.

Negyedjére – a mű záró formarészában, a 14. strófa elején – csak a témafejet halljuk, a 16. strófában viszont ismét a teljes dallam jelenik meg.

A *b* téma utoljára a darab végén hangzik el, a záró, 17. strófában, mely – amint már volt is szó róla – hasonló szabású, mint a mű első versszaka. Mindkettőt megelőzi ugyanaz a szenvedélyes verbunkos-fölvezető; mindkettő *a*-mollban indul, *pp* és *unisono*. Amiként a parafrázis két szélső versszaka visszaütaló, Dávidra hivatkozó, magyarázó keretek közé helyezi az egész aktualizált szöveget, úgy válik „időgéppé” ez a dallam, hogy távlatot adjon a személyes indulatoknak. Egyetlen apró zenei gesztus jelzi, hogy a két végpont között mi történt: a záró versszak oktávpárhuzamából a második sorban kiszabadul a kórus tenor (!) szólama, s finom hajlításokkal ékes ellenszólamot énekel a dallamhoz, végül a záróhang fölött utoljára elismétli a nyitó dallamsort.

A mű harmadik jellegzetes témája egy rövid és beszédes figura, melynek alkalmazásához évszázados hagyományok fűződnek, egyazon jelentéssel: sírás, jajongás.



c téma; *Psalmus*, 39–40. ütem; hegedűk

A síró-motívum (*c* téma) először a 3. strófa elején, közvetlenül a szólista nyitó szavai előtt (*Csak sívok-rívok...*) jelenik meg a zenekarban, és különböző hangszereken, különféle párhuzamokban végigkíséri a teljes versszakot, továbbá az azt követő átvezetőt. Másodjára is a zenekarban halljuk: amikor a tenor panaszaira az 5. versszak végén a kórus felső szólamai megismétlik a nyitó strófát, az első soruk alatt ez a figura szólal meg. A téma következő föltűnése dramaturgiaiilag igen beszédes. A prédikátor tenorszólójához a 8. versszakban csatlakozik a nőikar, mely a síró-motívumból fejlesztett négyszólamú, szövegtelen jajongó-figurát súrlódásokkal teli szeptimharmóniákban szekundonként egyre magasabbra emeli, s így követi a mind szenvedélyesebb szóló hevületét. A 12. strófa ad helyet a motívum két utolsó visszatérésének: ebben a versszakban a tenor és a teljes kar végre találkozik, s az addigi panaszos jajongásból végre fölszabadító, megkönnyebbült sírás lesz.

Két olyan téma van még hátra, mely többször is föltűnik a darabban. Ezeket túlzás lenne visszatérő témának nevezni, de megjelenésük figyelmet érdemel. A 2. versszak tenorszólójának dallama hangról-hangra megismétlődik a 12. versben (ezt az összefüggést a szerkezeti ábrában *d*-vel

jelöltem). Emellett találkozunk még egy jellegzetes hangszeres figurával, amely a 6. versszakot megelőző átvezetésben tűnik föl, mint az intrika zenei képe (*e* téma). Szerkezeti értelemben ez sem visszatérő téma, de a darab következő 38 üteme során – egy vagy több szólamban, *unisono* vagy *fugato* – összesen 57 alkalommal hangzik el, és fortyogó tizenhatodmeneteivel mindvégig világosan érzékelteti a zsoltarost körülvevő ármány légkörét.

5. Szereposztás és dramaturgia

A mű két szereplője a tenorszólista és a kar. A szólista a zsoltaros-*prédikátor* megszemélyesítője, aki Dávid király szavait kölcsönvéve a maga helyzetét panaszolja el; a kórus pedig a prédikátort körülvevő *közösség* hangját szólaltatja meg.

A szenvedélyes zenekari bevezetés (*a*) után a kar (a közösség) – a parafrazisok szokásos gesztusával – távolságot tart: az első versszakban csak arra szorítkozik, hogy visszafogott szavakkal előkészítse a szószerket a tenorszóló számára.

A szólista következő, szaporán pergő rövid strófáiban (2-3-4-5.) egymás után jelennek meg a könnyörgés, a sírás vagy a rezignáció indultszavai. A kar jó ideig néma szemlélőként hallgatja a keserű sorokat; négystrófányi panasz után (az 5. vers végén) megszólal, de nem a szólistának válaszol. Ehelyett a *b* főtéma dallamával megismétli a tárgyilagos nyitó szavakat: „*Mikoron Dávid...*” A szólista szenvedélye csak annyiban érinti meg a kórust, hogy ezúttal a dallamot a magas szólamok, éneklük, hangsabban és egy kvinttel magasabban, s a dallam első ütemei alatt a zenekarban megszólal a sírás jajongó (*c*) motívuma...

Újabb megszólalásában a tenor szóló a panaszok mellé vádakat is sorakoztat. Három, egyre feszültebb hangvételű versszak (6-7-8.) következik, s a 8. strófa kezdetén váratlanul megszólal a női kar. Négyfelé osztott szólamai a síró-motívumot (*c*) ismételtetik egyre magasabban, s hangjuk beletorkollik teljes kar újbóli belépésébe. Ám a kar ezúttal is csak a *b* főtéma dallamát idézi, s megint az első szöveggel: „*Mikoron Dávid...*” Igaz, még erőteljesebben, *ff*, immár egy szexttel magasabban és a teljes négy-szólamúságban. (Nem szabadulhatunk a gondolattól: mintha a szövegismétlődés azt sugallná, hogy a környezet hangadó része nem érti igazán a panaszkodót...)

A következő három újabb szóló-strófa (9-10-11.) során a tenorszólista dinamikában és hangban is igen mélyről indítja a darab csúcspontjához vezető fokozást, s jut el az átok-mondás *ff* a' hangjáig: „*Keserű halál szálljon fejére...*” A hatás elementáris: a teljes kar szövegtelen fölkiáltásban válaszol, együtt idézve a zenekarral a bevezető szenvedélyes témáját (*a*).

Ez a gesztus szakítja át a némaság gátját. A 12. versszakban ugyanis a tenor szólójához félütemes kánonban a teljes kórus csatlakozik, s a kórus végre ugyanazt mondja, amit a szólista... Négyütemnyi felszabadult sírást követően (női kar, *c* motívum) a kórus ezért ismétli meg a teljes 12. strófát – immár a szólista nélkül, és a fölismerés boldog bizonyosságával.

A mű közép része a szólista hálaímaja. A szakasz mindössze egy versszakot dolgoz föl, de ennek kifejtése lényegesen terjedelmesebb, mint az eddigieké. Hosszú bevezetőjében figyelmet igényel két, hagyományosan Dávid királyra utaló hangszer – a hegedű és a hárfa – szólisztikus alkalmazása. A mű egy avatott elemzője pedig fölhívta rá a figyelmet, hogy a 235. ütem a 395 ütemes kompozíció aranymetszés-pontjában áll, s e helyt az a szöveg áll: „*Istenben vessed bizodalmodat.*”

Az eddigiek fényében világossá válik, miért hallgat el a szólista a darab utolsó részében. A szöveg záró versei már nem a személyes keserűségeket sorolják, hanem a tanulságokat.

Emberi közösségeink életében évszázados ritkaságúak azok a pillanatok, melyek tanító és tanítványok, vezér és sereg, szónok és hallgatóság közé hirtelen magas hőfokú ívfényt lobbantanak, s a kiválasztott egyén fenntartás nélkül oldódhat föl az öt körülvevők együttesében. Kodály Zoltán műve ilyen pillanatot ragad meg, s állít élénk reményt keltő példát. Kivételes alkotóknak adatik meg, hogy egy-egy művük önmagában egész életpályájuk titkát képes szimbolizálni. Kodály életművében éppen e kompozíció lett a fordulópont: ekkor győzte le környezetének értetlenségét, és zeneszerzői figyelme ekkor fordult véglegesen új irányba. A *Psalmus hungaricus* így nemcsak hirdetője, hanem beteljesítője is az egymásra találás történelmi ritkaságú példájának.

A teljes szöveg (a zeneműben föl nem dolgozott sorokat némileg beljebb kezdve szedtem, a versföket pedig nagyobb, vastagított, más színű betűvel emeltem ki; a szöveget a Kodály forrásául szolgáló kiadványhoz⁶ hasonlatos formában idézem):

⁶ *Keresztyéni énekek*; Debrecen, 1620. A leírást Bónis Ferenc könyvéből vettem át.

Mikoron David nagy bufultaban, barati miatt volna banatban,
panaßolkodvan nagy haragjaban, ilyen könyörgéft kezdé ú magaban.

Itenem Uram kerlek tegedet, fordítsád rejam ßent ßemeidet,
nagy ßükfégeben ne hadgy engemet, mert meg emeßti nagy banat ßivemet.

Csak ßivok, rivok nagy nyavalyamban, elfogyatkoztam gondolatimban,
meg keferöttem nagy bufultomban, ellenfégemre valo haragomban.

Hogy ha ennekem ßarnyam lött volna, mint az galamb el röpültem volna,
hogy ha az Iften engedte volna, Innet en regen el futottam volna.

Akarok inkab pußtaban laknom, vadon-erdöben ßellel budofnom,
hogy nem mint azok között lakoznom, kik igallagot nem hadnak Bollanom.

Eyel el nappal azon forgodnak, engem mi modon megh foghaffanak,
beßedem miatt vadolhaffanak, hogy fogfagomon úk vigadhaffanak.

Latod jól Uram alnok ßüvöket, csak ßömben valo ßep beßedeket,
de zabolazd meg az ó nyelvöket, ne tapodgyak le hiremet nevement.

Ugyan ßemömmel jól latom öket, enream valo gyüölfeöket,
fülemmel hallom karomlafokat, igallag ellen fél tamadafokat.

Egeß ez varas rakva haraggal, egymafra valo nagy boßßufaggal,
el hirefedöt az gazdagfaggal, hozza fogható nincsen alnokfaggal.

Gyakorta köztök gyülefök vadnak, özvegyek, arvak nagy boßßut vallnak,
Iften ßavaval úk nem gondolnak, mert joßagokban fél füvalkodtanak.

Keperüfégem ennyi nem volna, ha ellenfégtül nyavalyam volna,
bizony könnyebben ßenvedtem volna, magamat attul meg ohattam volna.

En baratomnak az kit velek volt, nagy nyajafagom kivel egygütt volt,
jo hirem, nevem, tißteffegem volt, fü ellenfégem most latom hogy az volt.

Csuda ßerelmet en hozzam lattam, kivel fokaig mind egygütt laktam,
az Iftent vele egygütt ßolgaltam, ily alnokfagat fo ha nem gondoltam.

Keperü halal ßallyon fejere, ellenfégömmek iteletire,
alnokfaganak büntetefere, Hitetleffegnek kijelötefere.

En penig Uram hozzad kialtok, reggel es delbe eftve könyörgök,
meg ßabadulalt te tüled varok, az ellenfégtül mert en igen félök.

Meg ßegtek ezek esküvefeket, regen el hadtak az ú hitöket
nem hißem immar egy beßedeket, mert meg probaltam hitötlenfeöket.

Ezöknek ßajok ßirosb az vaynal, ßikosb ajakok az fa-olaynal,
elösb az nyelvök az élősb kardnal, ßajokba nincsen egyeb alnokfagnal.

Te azért lelkiem gondolatodat, Iftenben veßted bizodalmodat,
rollad el veßti minden terhödöt, es meg hallgattya te könyörgefedet.

Igaz vagy Uram itiletedben, az ver-ßopokat ú idejökben,
te meg nem aldod ßerencsejökben, hoßßu életök nem leßen ez földön.

Az igazakat te mind megh tartod, az kegyefeket meg oltalmazod,
az ßegenyeket föl magasztalod, az kevelyöket ala hajjalod.

Ha egy keveffe meg keferitöd, az eghö tüzben el be taßitod,
nagy hamarfaggal onnet ki vonßod, nagy tißteffegre ifmeg fél emeled.

Szent David irta az Soltar könyvben, ötvenötödik dicsiretiben,
melyből az hivek keferüfégeben, vigasztalafert ßörzek igy verfeekben.

Ajánlott irodalom

- Bónis Ferenc (1992): *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Püski, Budapest.
Eősze László (1956): *Kodály Zoltán élete és munkássága*; Zeneműkiadó, Budapest.
Eősze László (2000): *Örökségünk Kodály*; Osiris Kiadó, Budapest.

A kottapéldákat az alábbi kiadványok alapján készítettem

- Kodály: *Psalmus Hungaricus*: Editio Musica Budapest Z 2052.
Csomasz Tóth Kálmán (szerk.): *Énekeskönyv magyar reformátusok használatára*; Magyarországi Református Egyház Kálvin Kiadója, Budapest. (2002. évi kiadást használtam.)
Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis; S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi; Parisiis, Tornaci, Romae. 1954.

11. Hagyomány a 20. század zenéjében

ARANY János

II.

Igor Stravinsky: Zsoltárszimfónia

eredeti cím: *Symphony of Psalms for chorus and orchestra / Symphonie de psaumes pour choeur et orchestre*

keletkezés: 1930. január – augusztus

ajánlás: „*Cette symphonie composée à la gloire de DIEU est dédiée au »Boston Symphony Orchestra« à l’occasion du cinquantenaire de son existence” / Ezt az ISTEN dicsőségére készített szimfóniát a »Boston Symphony Orchestra« számára ajánlom fennállása ötvenedik évfordulója alkalmából*

bemutató: 1930. december 13. Bruxelles, Palais des Beaux Arts
Société Philharmonique de Bruxelles, Ernest Ansermet
1930. december 19. Boston, Symphony Hall
Cecilia Society Choir, Boston Symphony Orchestra, Serge Koussevitzky

szöveg: *Biblia, Ószövetség, Zsoltárok könyve 39,13-14; 40,2-4; 150,1-6.*

előadók: 5 fuvola / pikkoló, 5 oboa / angolkürt, 4 fagott / kontrafagott; 4 kürt (F), kistrombita (D), 4 trombita (C), 3 harsona, tuba; üstdob, nagydob; 2 zongora, hárfa, csellók, bőgők; vegyeskar (SATB)

felépítés: – 1. *Exaudi orationem meam* [Prélude]
– 2. *Expectans expectavi Dominum* [Double fugue]
– 3. *Laudate Dominum* [Allegro symphonique]

Az 1882-ben Szentpétervár közelében született Igor [Fedorovich] Stravinsky¹ életében a 20. század első évtizede több téren is a forrongó útke-resés ideje volt. Lassanként elfordult a tehetségét alábecsülő családi kör-től, s édesapja korai halála után mind erőteljesebben kötődött azokhoz, akik megértéssel figyelték és méltányolták zeneszerzői szárnypróbálgatá-sait. Köztük a legelső a briliáns hangszerelési készségéről híres és nagy tudású zeneszerző, Rimszkij-Korszakov volt, aki nem-hivatalos formá-ban, magánórákon évekig foglalkozott a nehéz természetű, de kiválóan zongorázó, eredeti gondolkodású, fogékony és rendkívül céltudatos fiatal zenésszel. Közös munkájuk egyik eredményeként Stravinsky fejlődése megfelelő irányt és lendületet kapott; legalább ilyen fontos azonban, hogy a fiatal zeneszerző atyai jóbarátra is talált mesterében. Amikor Rimszkij-Korszakov 1908-ban meghalt, elpattant a legerősebb szál, mely a frissen megházasodott Stravinskyt Szentpétervárhoz kötötte. Ennek, valamint a fiatal szerző bátorságának és becsvágyának köszönhető, hogy 1909-ben, néhány sikeres közös szentpétervári színpadi munka után elfogadta a ki-váló zenei szervező, Szergej Gyagilev fölkérését: a párizsi Orosz Balett számára zenét ír egy orosz népmeséből készítendő baletthez.

A *Tűzmadár* nagy sikerű 1910-es bemutatója után Stravinsky egy-csapásra az új európai zene egyik vezéregyéniségévé vált; újabb és újabb felkéréseket kapott, s Franciaországba költözött. Az operaénekes apa ré-vén gyermekkorra óta színház-közelben élő zeneszerző kitűnően érezte és szolgálta ki a színpadi zene igényeit. Ugyanakkor bátran alkalmazta a hangszerelésben saját merész fantáziájának eredményeit, s ezzel erőteljes, új színeket helyezett el az európai zene palettáján. A kísérletezéstől a si-kerek se vették el a kedvét; ennek következtében némelyik Stravinsky-bemutató botrányos fogadtatásban részesült, így a közvélekedésben a ‘fi-atal orosz’ lett a párizsi művészvilág egyik „fenegyereke”.

Az 1920-as évek elejéig tartó első zeneszerzői korszakát méltán ne-vezte el a zenetörténet-írás ’orosz’ vagy ’folklorista’ korszaknak. Az Oroszországból Európa nyugati szegletébe érkezett művész azzal kelt-hette a legnagyobb figyelmet maga iránt, ha azt hangsúlyozta, ami új kör-nyezetétől megkülönböztette. Az egymás után megszülető balettek és egyéb színpadi művek témái, a dalkompozíciók szövegei gyakorta idézték

¹ A teljes orosz név hivatalos magyar átírata Igor Fjodorovics Sztravinszkij lenne. A zeneszerző azonban az Amerikai Egyesült Államokban történt letelepedése után maga rendelkezett úgy, hogy nevét világszerte ebben a formában jelöljék: Igor Stravinsky.

az orosz irodalom vagy népmese világát. A zeneszerző egyébiránt ebben az időszakban többször haza is látogatott, még a visszatelepülés gondolatát is forgatta a fejében.

Az elhúzódó világháború és az oroszországi forradalom egész Európát megrázkódtatta, az orosz származású művészek életét azonban kétszere- sen is. A rázkódást azok is megszenvedték, akiknek ‘csak’ a régi eszméi- ket kellett újakkal fölcserélni. Aki Oroszországból jött el, az viszont már csak a frissen létrejött Szovjetunióba térhetett volna vissza, ám az ottani új világ kulturális klímájának sajátosságai hamar kiütözköztek, s ez sokakat elriasztott. Hazát cserélni pedig keserves feladat. Stravinskyt a rendszere- sen érkező zeneszerzői és előadói tennivalók ugyan kellőképpen elfog- lalták, ám zeneszerzői szemlélete észrevétlenül változott. Mintha önkén- telenül is olyan hagyományok felé fordult volna, melyek révén könnyeb- ben verhetett gyökeret Nyugat-Európában. Ez a fordulat is magyarázhatja, hogy a sikeres folklorista zeneszerző alkotói gondolkodásmódja a ‘neok- lasszicizmus’ irányába mozdult. Hozzájárult a változáshoz a színpadi ze- nétől való ideiglenes elfordulás, valamint a *Zongoraverseny* és más, nem- színpadra-írt koncertdarabok kedvező fogadtatása is.

Ebben az időben érkezett egy új felkérés: Serge Koussevitzky, az Orosz- országból az Egyesült Államokba kivándorolt karmester a szentpéter- vári évek óta nem tévesztette szem elől Stravinskyt, s immár a bostoni szimfonikus zenekar vezetőjeként 1929-ben ünnepi szimfonikus kompo- zíció írására adott megbízást neki. Formai vagy műfaji tekintetben szabad kezet adott a szerzőnek, aki – a baráti sugalmazások ellenére – nem egy mutatós zenekari darabbal állt elő. Stravinsky néhány éve már forgatta a fejében egy zsoltár-szimfónia tervét, s elérkezettnek látta az időt, hogy tervét megvalósítsa. A zenekari hangszerelésben gazdag tapasztalatokat szerzett, s pályája kezdete óta zenéjének éppen a különleges szimfonikus nyelvezet vált egyik leginkább eltéveszthetetlen vonásává. Ez a vonás a színes és ábrázoló jellegű balettkompozíciók után az elvontabb darabok- ban tovább mélyült: az 1920-as évek elején keletkezett és Debussy emlé- kének ajánlott *Fűvós-szimfóniák*, a *Zongoraverseny* és a *Divertimento* egyaránt hozzájárult Stravinsky szimfonikus stílusának gazdagodásához. A kórus ezzel szemben sokáig kívül esett a zeneszerző érdeklődési körén: énekhangot jó néhány évig kizárólag dalkompozíciókban és operákban alkalmazott. Kórus és zenekar együttes kezelésében az operai karbetétek mellett *A csillagarcú* című, nagyzenekarral kísért férfikari kantáta (1911–

12), és a *Menyegző* címmel bemutatott többrészes népies jelenetsor (1917–21), valamint az 1927-es opera-oratórium, az *Oidipus Rex* hozták számára a nélkülözhetetlen, értékes tapasztalatokat.

A *Zsoltárszimfónia* a zeneszerző neoklasszikus korszakának egyik legnagyobb szabású alkotása, de mégsem nevezhető a klasszikus szimfóniák vagy akár a néhány, addigra már szintén klasszikussá vált kórusos szimfónia-kompozíció közvetlen utódjának. Megszületéséhez nyilván közvetlen lökést adhatott a fiatal francia pályatárs, Arthur Honegger 1921-ben nagy sikerrel bemutatott zsoltár-oratóriuma, a *Dávid király*,² de Stravinsky megoldása nem az oratórium elveit követi. Legközelebbi rokonait talán egyes oratóriumok nagyszabású nyitó vagy záró kartételeiben találni. Másban sem követi a klasszikus hagyományokat: nem alkalmaz énekes szólistát, s a zenei anyagot a hagyományos, négytétéles szimfónia-szerkezet helyett három egységbe rendezi (ráadásul, a három tétel a zeneszerző előírása szerint *enchainez*,³ azaz szünet nélkül játszandó). Maga Stravinsky többször is úgy nyilatkozott, hogy idegenkedik a szimfónia tradicionális formájától, s – műve címének kissé ellentmondva – leszögezte: „*Művem nem szimfónia, melybe belefoglaltam a zsoltárokat. Ellenkezőleg: zsoltár-énekzés, melyet szimfonikus formába öntöttem.*” A darab három tétele egy-egy fejezet (39, 40.) rövidebb vagy hosszabb szakaszát, illetve egy fejezet teljes szövegét (150.) emeli ki a bibliai Zsoltárok könyvéből.

A Zsoltárok könyvének legrégebbi imádságai a hagyomány szerint Dávid király idejében, majdnem ezer évvel Krisztus előtt születtek. A gyűjtemény a következő századokban egészült ki további himnuszokkal és imádságokkal, s vált a Biblia egyik jelentékeny szövegcsoportjává, egyben a bibliai líra leggazdagabb dokumentumává. A másfélszáz szöveget a biblia-tudósok általában négy nagyobb csoportba sorolják (panasz-zsoltárok, hálaadó zsoltárok, himnuszok, király-zsoltárok), ám a versek a csoportokon belül további altípusokba rendezhetők vagy más elvek alapján is csoportosíthatók a keletkezési élethelyzetnek, a szövegszerző egyéniségének, vagy lelkiállapotának megfelelően (pl. átok-zsoltár, bűnbánati zsoltár, zarándokének stb.). A Zsoltárok könyvében így hangot kap a hívő ember Isten-élményének minden eleme. Ennek köszönhetően a zsoltárok olvasása/felolvasása máig szerves részét képezi mind a zsidó, mind a keresztyén istentiszteletnek. A bibliai imádságok gondolkodásmódja ezernyi szállal

² *Le Roi David*; Honegger oratorikus zsoltár-kompozíciója.

³ *enchainez* /fr./ = összekötve, folyamatosan [játszandó], az olasz *attacca* megfelelője.

szötte át az európai kultúrát, ezért is természetes, hogy a zsolnárok szinte harmadfélezer éve adnak mintát vagy keretet az irodalom, s ezáltal a zene számára is az Istennel való személyes kapcsolat sokszínű megfogalmazásához. Igor Stravinsky is akkor nyúlt a zsolnárszövegekhez, amikor életében – két és fél évtizedes kihagyás után – újra feltűnt a vallásos elköteleződés igénye.⁴

Föltétlenül említést érdemel a három tétel zenei megfogalmazásának néhány közös vonása:

- A hangszerelés alapvetően azt a mintát követi, mely szinte Stravinsky egyik zenei védjegyévé vált: sokszólamú és fényes színeket is bőven tartalmazó fa- és rézfúvóskar (ez egyben gesztus a megrendelő együttes felé: az Egyesült Államok hangszeres kultúrájában a fúvós zene kitüntetett helyet foglal el); két, elsősorban ütőhangszerként alkalmazott zongora. Különlegesség viszont, hogy a vonóskarbán csak a mély szólamok (csellók, bőgők) kapnak szerepet. Ez az eszköz gyakran sajátos árnyékba vonja a teljes kompozíció hangképét.
- Az előadóegyüttesben nincsenek énekes szólisták, holott a zsolnárszövegek jelentős része (a mű három zsolnára közül kettő is) egyes szám első személyben fogalmaz. Valószínűleg ugyanennek köszönhető viszont, hogy a kórus partitúrájában meglehetősen sok az egyzólamú szakasz, vagy a több szólam által énekelt unisono (a három tétel 238 kórusos ütemének majdnem 30%-a, azaz 71 ütem; ha a tercparhuzamokat is ideszámítjuk, akkor az arány eléri az egyharmadot).
- A zeneszerző egyebekben is sajátos elvek szerint kezeli a kórust: a szerkesztésmód néhány ritka részletől eltekintve az egész darabban homofonikus. A teljes mű 238 kórusos üteméből mindössze a független 32 ütemnyi téma-szakasza alkalmaz következetes polifóniát. A kar egyöntetű, kötött mozgását csak egy-egy szólam vagy szólampár átmenő hangjai vagy egyszerű kánonfigurái színesítik. Ez a megszólalásmód világos összefüggést mutat az ortodox egyház énekes gyakorlatával. Ugyane hatást keltik az akkordcsúsztatások vagy üres kvintben, oktávban mozgó hangközmenetek. Egyébiránt viszont sokszor tűnik úgy, hogy a kórus a bevethető „hangszín-tömbök” egyike.

⁴ A megtalált hit első zenei megnyilatkozása valójában egy 1926-ban született *Pater noster* motetta volt, ám ezt a zeneszerző csak 1932-ben jelentette meg.

Következzenek a tételek! Szövegüket a szerző maga válogatta össze a latin nyelvű Vulgata Biblia⁵ alapján. A nyomtatott partitúrában az alábbi utasítás található az angol mellett franciául és németül is: *The words of the Psalms are those of the Vulgate and should be sung in Latin.* Azaz: „A zsoltárok szövege a Vulgata-ból származik és latinul éneklendő.” Ez az előírás is arra látszik utalni, hogy a zeneszerző a megszólaltatott szöveget nem csak (s talán nem is elsősorban) üzenetnek szánja, hanem effektusként kezeli, melynek megjelenésén egy fordítás lényegesen módosítana.

1. Exaudi orationem meam [*Prélude*]⁶

(Psalm 38, verses 13–14) / 39. zsoltár⁷, 13–14. vers

13. Exaudi orationem meam, Domine, et deprecationem meam. Auribus percipe lacrimas meas. Ne sileas, ne sileas.

Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres mei.

Hallgasd meg imádságomat, Uram, és könyörgésemet! Fűled fogadja be panaszomat!

Ne késsél, ne késsél!

Mert jövevény és zarándok vagyok előtted, mint az én minden őszám.

14. Remitte mihi ut refrigerer, prius quam abeam et amplius non ero.

Engedj el, hogy megenyhüljek, mielőtt elmegyek, s teljesen eltűnök előled.

A tételt ünneplő dobütések és kultikus sípszó párbeszéde nyitja: a hangszeres bevezető szakaszban a szignálszerű dobütések szerepét a teljes zenekar markáns, rövidre fogott e-moll akkordjai, a sípokét az oboák és fagottok sebes tizenhatod-menetei játsszák. A bevezető második felében a gyors meneteket a zongorák veszik át, a mélyvonósok és a kürtök pedig előlegezik a kórus első recitativo-jának dallamát, melyet a 26. ütemtől a kórus alt szólama intonál a fafűvósok össz kara fölött:

⁵ Biblia Vulgata Latina: az 5. század elején készült latin nyelvű Bibliafordítás; összeállítója Szent Jeromos (Sophronius Eusebius Hieronimus, 347–420; egyházatya, a korai keresztyénség egyik tekintélyesebb hittudósa); a könyv nevének használatos rövid változata: Vulgata (a. m. *közismert, elterjedt*; vö. *vulgáris*).

⁶ A tételekhez fűzött francia alcímek csak az első előadás műsorlapján szerepeltek; a mű kottáin már nem.

⁷ A Vulgata számozása eltér a legtöbb európai bibliafordítás számozásától.



Zsoltárszimfónia, I. 26–32; alt

A zsoltárvers első szakasza szabályos rezponzorikus formát ölt: szóló és kar váltakozva beszél. Ellentétüket fokozza az is, hogy a szóló (A) az alt középfekvésében és *mf* szólal meg, a kórus-válaszokat (K) egy oktávval magasabban és *f* halljuk.

(A): *Exaudi orationem meam, Domine*, 26–32. (K): *et deprecationem meam*. 33–36.
(A): *Auribus percipe lacrimas meas*. 41–47. (K): *Ne sileas, ne sileas*. 49–52.

A párbeszéd feszültségét a regiszter- és hangerőváltás mellett a kíséret fokozatos bővülése is aláhúzza. A *Ne sileas* szakaszban a kar válaszát a bevezetőből már ismert hangszeres párbeszéd kíséri: a teljes együttes akkord-ütéseire azonban itt már gazdagabban hangszerelt fúvósok fútamok felelnek.

A zsoltárvers második fele és a következő vers kiterjesztett, jelképes formában ismétli meg szóló és kar nyitó párbeszédét: Az ismét mély fekvésben kezdődő „szólót” oktávparhuzamban indítja az alt és a basszus, dallama pedig nem *recitativo*, inkább tág, súlyos lépésekben mozgó drámai *monodia*. Drámaiságát hangsúlyozza, hogy a másik két szólam is belép, és a parhuzam legyezőszerűen szétterülve belső ellenmozgásokká alakul, miközben nem veszíti el homofonikus jellegét. A regiszterváltást ezúttal is a hangerő fokozása kíséri; a zenekar egyik csoportja a kórus szólamait intonálja, a másik folyamatos staccato-sorral ad fokozódó feszültséget a lassú mozgású szólamoknak.

A „kar” válasza a tétel utolsó mondatát ismételgeti. A tétel utolsó szakaszának *crescendo*-ját *sub mf* indítja szinte észrevehetetlen, csak néhány belső szólammozgásból fakadó polifóniával. A szólamok néhol csak egy hangon, néhol kis- és nagyszekundlépésekben mozognak, a tenorban és a szopránban föltűnik a nyitó *recitativo* egy-egy gesztusa, és a kar fokozatosan emelkedve éri el a zárlatot, a nyitó, röviden megszólaltatott e-moll akkord fényes párját. Ebben a hosszan tartott záróakkordban a kórus csak a *g – g' – d'' – g''* hangokat énekl, a zenekar *tutti fff* kísérete szólaltatja meg a teljes G-dúr harmóniát.

2. Expectans expectavi Dominum [*Double fugue / Kettősfúga*]⁸

(Psalm 39, verses 2-3-4) / 40. zsoltár,⁹ 2-3-4. vers

2. Expectans expectavi DOMINUM¹⁰, et intendit mihi. Et exaudivit preces meas;
Várván vártam az Urat és felém fordult (rám figyelt). És meghallgatta imádságaimat;

3. Et eduxit me de lacu miseriae, et de luto faecis. Et statuit super petram pedes meos: et direxit gressus meos.
És kimentett a nyomorúság verméből és a fertőből. És a sziklákra helyezte lábaimat és irányította lépteimet.

4. Et immisit in os meum canticum novum, carmen DEO nostro. Videbunt multi, videbunt et timebunt: et sperabunt in DOMINO.
És adott számba új éneket, a mi Istenünknek énekét. Sokan látták, látták és féltek: és bizakodtak az Úrban.

A háromtételes művek középtétele rendszerint visszafogott: lassú tempo, mérsékelt dinamika és lírai hangvétel jellemzi. Ez a tétel is így indul, ám a szerző olyan zenei szövémódot választott (s ezt a bemutató előadáson tájékoztatásul még a tétel alcímében is jónak látta hangsúlyozni), mely nem jellemző a lassú tételekre. A kettősfúga c-mollban indul; első témáját az 1. oboa mutatja be, őt az 1. majd a 2. fuvola, negyedjére pedig a 2. oboa követi. Az ötödik témabelépés helyén újabb hangszer, egy harmadik fuvola csatlakozik, de az már nem a témát játssza, csak részt vesz a fúga-expozíciót követő finoman szerkesztett és ritmikailag igen gazdag polifonikus játékban, mely a második fúgatéma belépésével ér véget. A második fúgatémát – esz-mollban – a szoprán indítja, őt sorra követi az alt, majd a tenor és a basszus belépése, végül – ugyanúgy, ahogyan a zenekar fúgájában – néhány ütemnyi közjáték következik. A kórusfúga-téma bemutatása alatt a vonósok eljátsszák a zenekari fúgatéma első négy ütemét, majd eltűnnek; a fafúvósok pedig – végig a négy témabelépés, valamint a rá következő közjáték alatt – folytatják a zenekari fúga-expozíciót követő közjáték zenéjét. Íme a két fúgatéma:

⁸ Lásd a 6. számú jegyzetet.

⁹ Lásd a 7. számú jegyzetet.

¹⁰ Isten megnevezését Stravinsky az ajánlásban (Dieu) és a kottában is (Domino, Dominum, Deo) következetesen csupa nagybetűvel írta; kivéve az első tételt. Érdekes lenne tudni: vajon a kézirat is így járt el, vagy ez a Boosey & Hawkes kottagrafikusának hibája?



Zsoltárszinfónia, 2. 1–5. ütem; zenekari fúgatéma, oboa 1.



Zsoltárszinfónia, 2. 29–32. ütem; kórus fúgatéma, szoprán

A két szabályos fúga-expozíciót két, hasonlóan szabályos téma-szakasz követi, de fordított sorrendben. Először a kórusfúga-témát halljuk – ezúttal szűkmenetben és variálva. A következő zsoltársor szövegével félütemenként lépnek be a szólamok, szoprán-alt-tenor-basszus sorrendben. A kilenc ütemes szakasz során a zenekar hallgat. Ezt követően a kórus hallgat el, s a következő kilenc ütemben a zenekari szólamok idézik föl saját fúgatémájukat – szintén szűkmenetben és variálva. A fafúvósokhoz társul a harsona, a kürt és az angolkürt, a belépések sorrendje viszont megfordul: harsona-kürt-angolkürt-oboa-fúvola. A tétel dinamikus metszéspont-hoz érkezik, ezt együtemes szünet hangsúlyozza.

A rövid záró rész szakít a középső tételre vonatkozó íratlan szabályokkal: A teljes ének- és zenekar *ff* szólal meg; mindkét kar szólamaiban föltűnik itt-ott saját főtémájának egy-egy jellegzetes motívuma. A csúcspont tizenhárom *ff* ütemét végül az ötütemes *coda* követi, mely *sub. p* ad nyomatékot a záró mondatnak: *et sperabunt in Domino / ...és bizakodtak az Úrban.*

3. Laudate Dominum [*Allegro symphonique* / *Szimfonikus allegro*]¹¹

3. (Psalm 150) / 150. zsoltár

1. Alleluia. Laudate DOMINUM in sanctis Ejus¹². Laudate Eum firmamento virtutis Ejus.

Alleluja. Dicsérjétek az Urat az ő szentségében. Dicsérjétek őt hatalmának boltozatján.

2. Laudate Eum in virtutibus Ejus; laudate Eum secundum multitudinem magnitudinis Ejus. Dicsérjétek őt az ő nagy cselekedeteiben; dicsérjétek őt nagyságának gazdagságáért.

3. Laudate Eum in sono tubae; laudate Eum.¹³
Dicsérjétek őt kürt zengésében; dicsérjétek őt.

4. Laudate Eum in timpano et choro; laudate Eum in cordis et organo.
Dicsérjétek őt dobokban és táncokban. Dicsérjétek őt húrokban és orgonákban;

5. Laudate Eum in cymbalis benesonantibus, laudate Eum in cymbalis jubilationibus¹⁴.
Dicsérjétek őt szépen zengő réztányérokka. Dicsérjétek örvendező hangszerekkel.

6. Omnis spiritus laudet Dominum. Alleluia.
Minden lélek dicsérje az Urat. Alleluja.

A szimfónia zárótétele a könyv utolsó zsoltárának teljes szövegét dolgozza föl. A sokféle dicséretre fölszólító szöveg méltóképpen súlyos megfogalmazást kapott: mind ütemszámában, mind játékidőben nagyobb, mint a másik két tétel együttvéve. A tétel elején, közepén és végén feltűnő függöny-motívum világosan érzékelteti a tagolás szándékát, a teljes zenei anyag mégis meglehetősen szövevényes: a szakaszokat tovább tagolja a nyitó *Laudate DOMINUM* mondat többszöri megjelenése a *Laudate Eum* helyén vagy mellett: mintha a szerző ismételten hangsúlyozná, hogy a *'dicsérjétek Őt'* mondat az *ÚR*-ra vonatkozik... A főntebb említett függöny-motívum az *Alleluia* szóra épített harmóniasorból, s utána egy öt-ütemes dallamból áll. Bár ez a dallam mindössze kétszer tűnik fel ezen formában (a tétel közepén a *'függöny'* csupán az *Alleluia*-sort idézi), hatása elementáris. Nyilván azért, mert *p unisono* hangvétele szöges ellentétben áll a tételt általában uraló energikus, zsúfolt ritmusú hangtömeggel:

¹¹ Lásd a 6. számú jegyzetet.

¹² A zeneszerző az Istenre mutató névmásokat (ejus, eum) is következetesen nagybetűvel írta ki.

¹³ A szerző itt ismeretlen okból kihagyott egy félmondatot: „*in psalterio et cithara*”.

¹⁴ A kottában így áll; az általam használt Vulgata-kiadvány a „*jubilatio*” formát használja.

egyedül marad, s hosszú, harsány strettáját rövid *meno mosso* révén futtatja rá a zsoltár negyedik strófáját intonáló szűkszavú, mindössze 13 ütemes fugato-szakaszra, melynek a finom polifónia mellett a kényelmes tempó és a 3/2 metrum ad új, sajátos légkört.

A kompozíció záró részében szólal meg a zsoltár 5. és 6. verse – mindkettő ugyanazon megfogalmazásban. Megmarad az előző strófa 3/2-es metruma, de a négy kóruszólam ismét finom átmenőhangokkal fodrozott homofóniában mozog: a kétrészes strófák két félmondatát két, egyforma szabású hatütemes korálsor rímelteti egymásra. Ehhez a kíséret makacsul ismétlődő gesztusai adják a mormolás atmoszféráját. A két záró strófa között ismét fölhangzik a betoldott *Laudate Dominum, Laudate Eum* mondatpár. Ritmusarányai és tartott hangjainak apró *sfz* hangsúlyai a második közjátékot nyitó szignált utánozzák, de hangvétele a csöndesülő környezethez igazodik. A 6. strófa csak egysoros, itt a szöveg kétszer hangzik el az előző strófa pontos megismétléseként. A két versszak mindössze a kíséret hangszerelésében különbözik. A strófa utolsó szava után a kísérő szólamok még egy ideig folytatják a lassan gördülő imádságot; majd, harmadütemnyi cezúra után a teljes függöny-motívum lezárja a szimfóniát.

Ajánlott irodalom

- Homolya István (1974): Igor Stravinsky: Zsoltárszimfónia. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve – 1975/1, január–március*, Zeneműkiadó, Budapest, 25–32.
- White, Eric Walter (1976): *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Zeneműkiadó, Budapest.

A kottapéldákat az alábbi kiadvány alapján készítettem

- Stravinsky, Igor: *Symphony of Psalms for chorus and orchestra*. Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, London Paris Bonn Johannesburg Sydney Toronto New York, 1948.

12. Hagyomány a 20. század zenéjében

ARANY János

III.

Arthur Honegger: *Jeanne d'Arc a máglyán*

eredeti cím: *Jeanne d'Arc au bûcher*

keletkezés: 1934–35 (11 tétel), illetve 1944 (Prológ)

ajánlás: à Mme Ida Rubinstein (*Ida Rubinstein asszonyinak*)

bemutató: 1938. május 12. Basel, Kunstmuseum; Ida Rubinstein (*Jeanne*), Jean Périer (*Frère Dominique*), Singknaben der Evangelische-Reformierte Kirche, Basler Kammerchor und Kammerorchester; Paul Sacher
1941. július 4. Lyon, (szcenikus változat)
1946. február 2. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts; Marthe Dugard (*Jeanne*), Raymond Gérome (*Frère Dominique*); Cécilia d'Anvers, Orchestre national de Belgique; Louis de Vocht.

szöveg: Paul Claudel: *Jeanne d'Arc au bûcher*, dráma

előadók: 2 fuvola / pikkoló, 2 oboa, 1 kis klarinét (Esz), 1 klarinét (B), basszusklarinét (B), 3 altszaxofon (Esz), 3 fagott, kontrafagott; 1 kistrombita (D), 3 trombita (C), 1 basszusharsona vagy tuba; réztányér, üstdobok, tam-tam, nagydob, kisdob, pergődob, fémháromszög, fadob, kereplő, cseleszta, egyéb ütőhangszerek; két zongora, Ondes Martenot¹; vonósok; 12 énekes, 12 beszélő szólista; kettős vegyeskar, gyermekkar

¹ Különleges hang-generátor, melyet egy francia elektromérnök, Maurice Martenot szerkesztett. Az elektronikus eszköz egyebek mellett törésmentes glisszandót volt képes megszólaltatni. A darab első előadásán maga a mérnök játszott.

felépítés: <i>Prologue</i>	<i>Előszó</i>
<i>I. Les voix du ciel</i>	<i>A menny hangjai</i>
<i>II. Le livre</i>	<i>A könyv</i>
<i>III. Les voix de la terre</i>	<i>A föld hangjai</i>
<i>IV. Jeanne livrée aux bêtes</i>	<i>Jeanne kiszolgáltatva az állatoknak</i>
<i>V. Jeanne au poteau</i>	<i>Jeanne a cölöpnél</i>
<i>VI. Les rois ou l'invention...</i>	<i>A királyok, avagy a kártyajáték...</i>
<i>VII. Catherine et Marguerite</i>	<i>Katalin és Margit</i>
<i>VIII. Le Roi qui va-t-à Rheims</i>	<i>A király Rheimsbe megy</i>
<i>IX. L'épée de Jeanne</i>	<i>Jeanne kardja</i>
<i>X. Trimazo</i>	<i>Trimazo</i>
<i>XI. Jeanne en flammes</i>	<i>Jeanne a lángok között</i>

Az orléans-i szűz személyéről könyvtárnyit összeírtak már, s nevét szinte minden európai ember ismeri, ám zavarba jövünk, ha a máglyahalál ismert tényén kívül bármi konkrétumot megkérdeznek felőle. A róla szóló mű megértéséhez elkerülhetetlenül szükséges a történelmi tények vázlatos ismerete.

Szövevényes politikai, jogi és diplomáciai viták miatt az 1340-es évektől az 1450-es évek végéig folyt a „százéves háború” az angol és francia királyság között. Francia szempontból ez a konfliktus az 1420-as években érte el a mélypontot: az ország kétharmad része, Párizst is beleértve angol uralom alá került; a király meghalt, a nemesség egy csoportja a külföldi erők pártján volt, a fiatal trónörökös taktikai okokból nem merte megkoronáztatni magát, s 1429 táján az angolok elindították a francia oldal egyetlen megmaradt jelentékeny erőssége, Orléans ostromát. A francia hadvezetést e sötét esztendő elején kereste meg egy kis lotaringiai faluból, Domrémy-ből származó 16-17 éves² parasztlány: látomása volt, melyben Szent Mihály, (Alexandriai) Szent Katalin és (Antiokhiai) Szent Margit

² Jeanne d'Arc maga nem tudta, hogy melyik évben született; az életrajzaiban szereplő 1412. január 6. vitatott.

fölszólitották, hogy álljon a francia seregek élére és űzze ki az angolokat Franciaországból. A trónörökös meggyőzőnek találta a lány fellépését, de bölcs döntést akart hozni, ezért teológus bizottsággal is megvizsgáltatta a jelentkező életét és keresztényi jámborságát. A tudós papok mindent rendben találtak. Világosan mutatja a francia hadvezetés reményvesztett lelkiállapotát, hogy a lányka bekerült a haditanácsba, teljes fegyverzetet kapott a király adományából, s egy nagyobb sereget is rábízta. Az újdonsült parancsnok hamar tanúságot tett rátermettségéről: tanulatlanságát határozottsága, bátorsága, ösztönszerűen jól működő taktikai érzéke és töretlen hite bőven ellensúlyozta. Április végén elérte a körülzárt Orléans-t és az óvatoskodó francia tábornokok tanácsai ellenére néhány merész rajtaütéssel szétszórta az ostromló angol csapatokat. Néhány hét múltán – érdemeinek elismeréseként Jeanne immár társ-fővezér volt – hatalmas csatában³ teljesen tönkrevették az angolok legnagyobb franciaországi haderejét, s megnyitották a Loire völgyét. Június végén a sereg az akkoriban angol területen álló Reims⁴ felé vonult, s Jeanne meggyőzte a trónörökösöt, hogy vállalja a koronázást: lépésével az egész országot maga mellé fogja állítani az angolok ellen. Az új királyt VII. Károly néven 1429. július 18-án Reimsben koronázták meg. Jeanne d’Arc 1430 áprilisáig további kisebb-nagyobb sikereket ért el, s féltékennyé tette az udvar politikusait, akik népszerűségében potenciális veszélyforrást láttak. Egy kisebb csetepaté során sikerült úgy intézni, hogy az ellenséges csapatok elfogják. Az angolok a fennhatóságuk alatt álló Rouen-ba vitték, ahol egyéves vizsgálat- és tárgyalássorozat végén eretnekség és boszorkányság miatt máglyahalálra ítélték és 1431. május 30-án kivégezték. A százéves háború befejezte után perét újra tárgyalták, fölmentették a vádak alól és mártírrá nyilvánították. Szentté avatását a századok során többször kezdeményezték; ez végül 1920-ban járt sikerrel.

Az 1930-as évek Franciaországában az orléans-i szűz alakja a szentté avatás óta ismét a közismert, népszerű személyiségek sorába került, és a történelmi példázatok egyik gyakori témájává lett. Így érthetjük meg,

³ Patay-i csata, 1429. június 18. Nekünk, muzsikusoknak érdekes tudni, hogy ugyane csata két másik résztvevője is bekerült a zenetörténetbe: az angol sereg vezetője, *Sir John Fastolf* lett a Falstaff-történet főalakjának mintája, a francia oldalon pedig Jeanne d’Arc mellett harcolt *Gilles de Rais* báró, aki később „Kékszakállú herceg” néven vált hírhedtté.

⁴ A város nevét a Claudel-dráma középkori írásmóddal, Rheims-nek tünteti föl.

hogy a középkori történet miként kelthette föl a párizsi kulturális élet egyik ismert művész- és mecénás-személyisége, a gazdag színész- és táncosnő Ida Rubinstein érdeklődését is. A mecénás jóformán mindenkit ismert a francia művészéletben, s amikor alkalmas szerzőt keresett a középkori hősnőről írandó színpadi darab zenéjének megírásához, biztos kézzel választotta ki Honeggert, akit addigra Stravinsky mellett a korszak legjobb színpadi érzékkel rendelkező hazai komponistái között tartottak számon. A szöveg nehezebb feladatnak ígérkezett: az első fölkerült íróval Honegger nem értette meg magát, a másodiknak fölkerült tekintélyes és jeles költő-diplomata, Paul Claudel pedig először nem állt kötélnek. Különös módon azonban a mélyen hívő katolikus Claudel néhány napon belül maga jelentkezett: látomása volt a Jeanne-történettel kapcsolatban, s mégis vállalja a darab megírását. Két hét alatt, 1935 januárjában el is készült a *Jeanne d'Arc au bûcher* kéziratával, s a következő hónapokban egészen kivételes, intenzív együttműködés indult. Az idős író annyira szívén viselte a dráma történetét és a készülő zenei változat ügyét, hogy a mű írásába teljesen szokatlan aktivitással kapcsolódott be. Számos kérés-sel és konkrét javaslattal élt, ugyanakkor hajlamosnak mutatkozott arra is, hogy a zeneszerző egy-egy ötlete kedvéért módosítson a szövegen. Az 1935 decemberére elkészült darabot egyszerre tartották jól sikerült közös alkotásnak, ugyanakkor mindketten teljesen a magukénak is érezték. Érdekes félmondat árulkodik erről abban az ismertetőben, melyet Claudel a műről készített: „...*A darabban, melyet Honegger közreműködésével írtam*⁵...” Honegger ugyanígy írt erről: „*A Jeanne d'Arc-ban Claudelnek olyan nagy része volt, hogy nem is tartom magam a darab igazi szerzőjének, csak szerény közreműködőnek...*”

A jelen írás elején a műről kiállított anyagönyv figyelmes olvasója láthatja: az előadásban a zenekar, a kórus és a 12 énekes szólista mellett beszélő szereplők (rôles parlés) is vannak. A zenekari hangszerek fölsorolásából az is látható, hogy a majd' 30 fűvós és ütös mellé tekintélyes vonóskar illik, az így fölálló nagyzenekar pedig nagyméretű, vagy kisebb, de komoly hangú adottságokkal rendelkező vegyeskart igényel.

A kompozíció műfaját a szerzők így jelölték meg: *drámai oratórium*. Aligha téved azonban, aki Honegger és Claudel közös alkotásában a középkori történet mellett a műfajhoz is középkori mintát keres. A gondos

⁵ Kiemelés tőlem: A. J.

20. századi kutatások eredményeképpen tudjuk, hogy a templomi keretek között előadott liturgikus drámákban az egy-egy szerepet játszó énekesek és a történet tömegjeleneteiben éneklő kar mellett a mellékszereplők prózában is megszólalhattak, a darabok kitüntetett pontjain pedig az elhangzó gregorián- vagy kanciódallamokat néhány alkalmas hangszer is kísérhette – kellőképpen aláhúзва a szóban forgó esemény vagy dallam tekintélyét, ünnepélyességét. Éneklő és beszélő szereplők, kar, kísérő hangszerek: a nemzetéért csatázó parasztlány történetének 20. századi földolgozása *misztériumjáték* a legjavából; azzá teszi nemcsak az alkalmazott eszközök csoportosítása, hanem a szöveg emelkedettsége és a zenei feldolgozásmód hívó tisztasága is.

A műfaji megjelölés – és maga az eredeti fölkerés is – föltételezi, hogy a darab szcenikus formában adassék elő. A partitúra emiatt pontosan föltünteti Claudel eredeti drámaszövegének minden, a látvánnyal és a szereplők elhelyezkedésével kapcsolatos utasítását, a zeneszerzői megfogalmazás pedig gazdag eszköztárral segíti elő, hogy az utasítások „hallhatóvá váljanak”. Ennek a virtuóz hangszerelésnek köszönhető, hogy a kompozíció akkor is szinte maradéktalan élményt nyújt, ha hangversenytermi körülmények között szólaltatják meg.

Külön említést kíván a mű dramaturgiája. Paul Claudel írta a fönt említett ismertetőjében, hogy az eseménysor megrajzolásához olyan pontot keresett, ahonnan az egész történet minden mozzanata láthatóvá tehető. Ezt a pontot a szerző a kivégzés hajnalán, a rouen-i máglya tövénél találta meg. A másnapi halálára készülő Jeanne d’Arc látogatót kap ezen az éjjelen egy szimbolikus szerzetes-barát, Domonkos testvér személyében (1.)⁶. A testvér magával hozza Jeanne életének könyvét, melyet együtt kezdenek lapozni, hogy meglássák az események értelmét (2.). Lapozó ujjaik nyomán egymás után játszódnak a jelenetek, ám a lapok a cselekmény szálait *visszafelé* fejtik föl: elhangzik az ítélet (3.), utána meghalljuk, miként zajlott a tárgyalás (4.), majd megtudjuk, hogy a tárgyaláshoz milyen intrikák vezettek (6.), azután látjuk, milyen dicsőség keltette föl az intrikusok féltékenységét (8.), s legvégül, az elhívás látomásainak fölidézése után (9.) visszaérünk egészen Jeanne gyermekkorába (10.). Miközben az események visszafelé peregnek, a könyvet lapozó szereplők hangja újból és újból (5., 7., 8., 9.) visszaránt minket, hallgatókat a rouen-i

⁶ A következő szakasz zárójelbe tett számai a dráma jeleneteinek sorszámát jelzik.

éjszakába, mely lassan halad *előre* a hajnal felé. A két, egymástól távolodó idővonalat a máglya föllobbanása előtti pillanat fonja eggyé újra (10.), ahol a várakozó éjszakából nappal lesz, s a gyermekkori elhívás dicsőségesen beteljesül.

Előszó

A bevezetőt 1944-ben – hat évvel az első változat bemutatása után, a világháború végén –, Franciaország felszabadulásának elközeledtével Claudel javasolta a kompozíció elé illeszteni. Szövege – miközben párhuzamot von a százéves háború és a második világháború Franciaországnak egyformán tragikus képe között – bibliai képekben beszél: a sötétséget és a káoszt a Genézis nyitó szavai idézik (...Franciaország *kietlen és puszta vala...*), a segélykiáltásokat pedig egy-egy zsoltársor (130,1. *A mélységből kiáltok hozzád...*; 22,22. *Ments meg engem az oroszlán torkából...*) szólaltatja meg. A panaszos kommentárok és a többször fölhangadó könyörgések között a beszélő női főszereplő hangján ismételt fölhangzik a reményt keltő mondat: „*De volt egy leány, / De volt egy szűz, / De volt egy gyermek, akit Jeanne-nak neveztek.*”

I. A menny hangjai

A tétel első ütemei még egy, az egész történet hatását idéző sikolyt ábrázolnak velőt rázó hitelességgel,⁷ ám ezután azonnal kirajzolódik a partitúra egyik legvarázslatosabb zenei képe. A scenikai utasítások értetik meg ezt a kettősséget: A sötétből kibontakozó színpadképben Jeanne darócruhás, kuporgó alakja mögött először a kivégzési máglya szörnyű tömegét pillantjuk meg. Utána nézünk csak körül: a hajnal friss, a levegő illatos, és a pirkadó égbolt előtt egy csalogány sziluettje is föltűnik:



Jeanne d'Arc... I. 120–124. ütem, fuvola szóló: a „csalogány-motívum”

⁷ Megteremtve ezzel az Ondes Martenot számára az azonnali bemutatkozás lehetőségét...

II. A könyv

Domonkos testvér megszólítja Jeanne-t, majd mellé lép. Rövid dialógusukban a barát elmondja, hogy a lány sorsát irányító kezek megírták életének könyvét, melyet most, íme, magával hozott, hogy elolvassák. Olvasni sem kell tudni hozzá, betűit az angyalok már lefordították. A két szereplő egymás mellé ül a vesztőhely lépcsőjére, keresztet vet és imádkozva megnyitja a könyvet.

III. A föld hangjai

Domonkos olvasni kezdi az ítélet súlyos indokoló megállapításait: *Eretnek, boszorkány, visszaeső...* A kórus szólamai, egy basszus és egy tenor szóló fölváltva ismétli meg az indokokat, majd a végső ítéletet: *Égettessék meg tűzzel!* A megbélyegző jelzők (eredetiben: *Heretique, sorcière, relapse...*) és az ítélet szavai (*Combustur igne*) az egész mű folyamán még több (összesen hat, illetve öt) alkalommal, általában a jelenetek határvonalánál tűnnek föl, együtt vagy külön, s részét képezik a dráma-kompozíció belső összetartó erejét adó vezérmotívum-rendszernek. A tétel végénél Jeanne kérdésére – *Hogy lehet, hogy az emberek, a papok ennyire félreismertek engem?* – Domonkos különös választ ad: *Nem a papok, nem is az emberek, hanem az állatok voltak, akik elítélték téged!*

IV. Jeanne kiszolgáltatva az állatoknak

Az előző mondat és a teljes bírósági jelenet megértéséhez egy név adja a kulcsot. A Jeanne d'Arc tárgyalását vezető bíró Pierre *Cauchon*, Beauvais püspöke volt. A bíró nevének ejtése (magyarul: *koson*) pontosan egybevág egy hétköznapi francia szó hangalakjával, melyet úgy írnak: *cochon*. Ez utóbbi szó azt jelenti: disznó. Claudel erre az egyezésre építette föl a koncepció tárgyalás pamfletjét.

A jelenet kezdetén a tigris, a róka és a kígyó sem vállalja el, hogy elnököljön. Ki lesz hát a vezető bíró? A tanácstalan csendbe hasít a jelentkező tenor-szóló válasza, mely a G-dúr vázhangjain a felső *h'*-ig fölfelé lépked: *Én, én!* (azaz, franciául, a malacvisításhoz igen hasonlóan: *Moi, moi!*). A jelentkezőt hatalmas, örvendező himnusz köszönti, melynek latin szövege megalázóan ironikus: „...bizony méltók vagyunk rá, hogy a disznó elnököljön díszes társaságunk fölött...”. A szertartásmester bemutatja

az esküdteket (birkák), majd szólítja a jegyzőt. A szamár megbicsakló hangon elkiáltott jelentkezésére a kórus az előbbihez hasonlóan viharos tetszéssel reagál. A nagyszabású kartétel ellenponttani játék is. Az egyik szólam (előbb a basszus, utána más hangnemben a szoprán) augmentált lépésekben énekel egy középkori latin kanció-dallamot,⁸ a kíséző szólamok valamelyike ugyane dalocska francia nyelvű változatának sorait éneкли diminuált formában, a másik két, dallamot éppen nem éneklő szólam pedig magas, repetált hangon hahotázik, vagy gyors oktávugrásokban iázik...

Maga a tárgyalás ezek után gyorsan lezajlik: a bíró felolvassa a legfőbb vádakat. *Bevallod?* – kérdi a vádlottat. *Nem!* – feleli Jeanne. *Mit mondots?* – fordul a bíró a jegyzőhöz. *Azt, hogy igen.* – mondja a jegyző. *Írd hát, hogy igen!* – hangzik a tanulságos párbeszéd vége. Már csak egy kérdés van hátra: *Szerintetek is bevallotta?* – kérdi az esküdteket. *Be, be, beee.* – érkezik a válasz.⁹

V. Jeanne a cölöpnél

Egy rövid pillanatra kilépünk a visszafelé haladó történetből. Az éjszaka baljós hangjait hallgató Jeanne megkérdezi Domonkost: *Miként kerülhettem egyszerű parasztlányként ilyen cselszövések közepébe?* Válasz: *Ez a kártyajáték miatt van.* Jeanne: *Az micsoda?* Domonkos: *Mindjárt elmesélem.*

VI. A királyok, avagy a kártyajáték kitalálása

Az egész tételt végig irányító énekes szertartásmesterek fölvonultatják a szereplőket. Először a négy királyt (Franciaország, majd Anglia királya, Burgundia hercege, negyedikként maga a Halál) és feleségüket (őfelsége az Ostobaság, ... a Gőg, ... a Fukarság és ... a Paráznaság). Ám akik valójában játsszák a partit, azok nem az uralkodók, nem is a királynők, hanem a bubik (a hadvezérek: belép négy ismert hadvezér, negyedikként épp az, aki Jeanne-t elárulta...). Kezdődik a játék; három parti lesz.

⁸ *Adventavit asinus*: tréfás paraliturgikus dalocska, melyet észak-francia területen vidám farsangi felvonulás keretében január 14-én volt szokás énekelni a szent családot Egyiptomba menekítő szamár tiszteletére.

⁹ Itt az eredeti francia szövegben is „*bé, bé, bé...*” áll; a birka ugyanis a franciáknál is az elvtelen jámborság szimbóluma. A magyar változat pazar nyelvi játéka a véletlen műve: nálunk a birkák mindig egy igekötőt mondanak...

A rövid partikat rokokó táncmuzsika kíséri, melyben a gáláns, kényelmes járású dallamot ellenkező regiszterben repetált „kacarászó” szólam ellenpontozza. Az első parti szabályosnak látszik: ketten azt mondják: *Vesztettem*, ketten viszont azt: *Nyertem*. A középsőben kijátszott kártyát leütik. A harmadik parti lefolyása sokatmondó: 1. *Nyertem*. 2. *Vesztettem*. 3. *Vesztettem és tele a zsebem*. 4. *Nyertem és tele a zsebem*. 3. *Uraim, átadom önöknek Jeanne d’Arcot, a szüzet*. 1. *A boszorkányt*. 2. *Legyen szerencsénk máskor is!* [A játék valójában nem számít, de a nézők miatt a partikat illik végigjátszani. A részeredmény lényegtelen, mert a végeredményt titokban előre tisztáztuk. Akármit beszélhetünk, az a fontos, hogy tele zsebbel álljunk föl az asztaltól.] Claudel láttatja: a kártyajáték neve – politika.

VII. Katalin és Margit

Jeanne és Domonkos párbeszéde ismét visszatérít a jelenbe. Az éjszákában most harangok hangja hallatszik. Jeanne számára ez földízi elhívásának egyik elemét, a domrémy-i templom Szent Katalinról és Szent Margitról elnevezett harangjainak hangját. Katalin a *De profundis*-t mondta, Margit csengése örökérvényű vagy csupán szívnek-kedves szópárokat üzent neki: *Spira – spera!*¹⁰, *Jésus – Marie, Papa – Maman*. A harangok hangja két ereszkedő hangközlépés, melyet ritmikusan változtatva ismételtet a zongora, a cseleszta, olykor a fuvola. Belép melléjük az egyik szoprán-szólista, Marguerite is, míg Catherine, a másik szoprán-szóló valóban egy gregorián melódiát intonál:

Spi-ra, Spe-ra, Jé-sus, Ma-rie, Jean-ne, Jean-ne, Jean - ne, Fille de Dieu, va,va,va! _____
 Li-be-ra me Do-mi-ne de o - re le-o - nis dum Jean-ne, Jean-ne, Jean - ne, Fille de Dieu, va,va,va! _____

Jeanne... VII. 608–609. ütem, I-II. szoprán; harang-motívum
 VII. 619–620. ütem, I-II. szoprán; elhívás-motívum

¹⁰ Éljl [lélegezz] – remélj! Utalás az ismert latin mondásra: *Dum spiro spero* [Amíg élek, remélek].

A harangok hangja alatt hirtelen személyes üzenet csendül föl: *Jeanne, Jeanne, Jeanne, Istennek leánya, indulj, indulj, indulj!* A darab folytatásában mindkét bemutatott téma jó néhány alkalommal visszatér. A harangmotívum a továbbiakban még hat alkalommal jelenik meg; az elhívásmotívumot még többször halljuk. A mű hátralévő részében hétszer szólal meg. (Emellett bekerül a – darabhoz később illesztett – Prológus zenéjébe. Ottani két megjelenése még szervezettebbé teszi az utólagos betoldás illeszkedését.) Ebben a képben a megszólított Jeanne felel az elhívásra. Elszánt válasza alatt a két szólista folytatja a biztatást, a hangszerszólamok viszik tovább a gyermekkori harangok csengését-bongását, amely nagy *crescendo*-val torkollik a következő kép ünnepi harangzúgásába.

VIII. A király Rheimsbe megy

A jelenetet egy *subito p* énekelt vidám gyermekdalocska indítja: *Akartok egy jót enni? Kellene finom lepény?...* Az oratórium következő percei világos zenei metaforával ünneplik az egymástól hosszú évekig elszakított országrészek újbóli találkozását. A tömeg szétnyílik, két hatalmas ember tűnik föl, *Heurtebise*¹¹ a déli, gabonatermő tartományok, és *La Mère aux tonneaux*¹², az északi borvidékek jelképes küldötte. Mindkettőt egy-egy dalocska köszönti, majd a két dallam hirtelen quodlibetformában egyesül. A két prózai szereplő lelkes párbeszédje vidáman nyugtázza újbóli találkozásukat.

A tétel második szakasza a Klerikus¹³ föltűnésével kezdődik, aki az érkező királyra való várakozást a Megváltó elérézésére való készülődéssel veti össze, s egy adventi gregoriánt intonál. Az *Aspiciens a longe*¹⁴ első sora után a kar folytatja és éneklí a hajlításokkal ékes melódiát, majd egyes sorokat szólók vesznek át. A dallam vége egyre feszeőbb metrumú, s apránként beleolvad a közeledő királyi menet indulójába. A fölvo-nulók távolodásával lassan elhalkuló induló után egyszerre tér vissza a responzórium vége és a tételt kezdő dalocska, majd visszatérünk a jelen-

¹¹ A név jelentése szótárban nem található. Raics István énekelhető műfordítása a találó *'Lisztes molnár'* nevet adta neki.

¹² Azaz: *'A hordók anyja'*.

¹³ *Klerikus*: szent szolgálatot teljesítő, közelebbről meg nem nevezett személy (pl. diakónus, pap vagy akár papnövendék); Claudel szövege pontosan nem tisztázza a kilétét.

¹⁴ *Aspiciens a longe*: responzórium advent első vasárnapján a megváltó király közeledtéről.

be: Domonkos testvér veszi át a szót, hogy elmeséltesse Jeanne-nal: mi indította el különös sorsának vállalásában?

IX. Jeanne kardja

Jeanne nyitó szavai összemoszák a jelent és a gyermekkort, Rouen normandiai májusát Domrémy lotaringiai tavaszaival. A jelen pillanatát a nyitó kép óta először fölidéződő csalogány-szóló, a gyermekkort pedig a harang-motívum idézi a fülünkbe, hamarosan pedig föltűnik és egy hosszabb szakaszon végighúzódik az elhívás sürgető motívuma is. Innentől a tétel egymás után vet föl még két olyan témát, mely egy hosszabb szakaszon át többször visszatér. Az első egy középkori, játékos adománygyűjtő népszokás dallama, a *Trimazo*¹⁵, mely a kisgyermekkor légkörét idézi. Ezt előbb – töredékesen – hangszerek, majd gyermekhangok mutatják be:

Jeanne... IX. 1005–1010. illetve 1016–1020. ütem, szoprán;
Trimazo-dallam

A másik dallam a zeneszerző témája, mely a Jeanne elbeszélésének háttérben fölhangzó, mély értelmű hármas gondolatnak ad hangot: *Mert él a remény / az öröm / a szeretet, mely mindennél erősebb.* A jelenet végső részében ebből a dallamból épül hosszabb imitációs szakasz, melynek során a kórus fölött váltakozva jelenik meg Margit harang-figurája és az elhívás-motívum. Meghallgattuk a kard történetét, hallottuk pajtásaival játszani a gyermek Jeanne-t, a jól ismert dallamok mind gyakrabban tűnnek elő és mind izgatottabban montírozódnak egymáshoz: érzékeljük, hogy közel a történet végkifejlete. Ám egy átalakulás még hátravan.

¹⁵ A név jelentését a szótárak nem ismerik; a *C'est le Mai, mois de Mai* dallam és szöveg számos variánsa ma is él.

X. Trimazo

A jelenet kilenc ütemével az 1406 ütemnyi partitúrának kevesebb mint 1%-át foglalja el, mégis ez az oratórium egyik legjelentékenyebb pillanata – s az egész európai zenetörténetben is kevés hasonló hatású szakaszt találunk.

A főszereplő, aki lelkesedéstől csengő vagy harci tűztől rekedtes hangon végig zengte és kiabálta az események minden fordulatát, hirtelen – énekelni kezd, s a *Trimazo* főntebb idézett dallamára gyermeki énekhangon mondja: *Adjatok egy kis lisztet, adjatok egy kis tojást.. nem azért, hogy megegyük.. hanem gyertyát veszünk rajta, hogy meggyújtsuk a Szűz oltárán.* Majd – felnőtt hangját hirtelen visszanyerve – hozzáteszi: *Én magam leszek az a gyertya...*

A mákszemnyi jelenet ebben a mondatban kapja kettős dramaturgiai jelentőségét. Volt már róla szó: a dráma két, egymástól távolodó idővonalra e pontban fonódik ismét eggyé, hogy az eseménysort eljuttassa a végkifejletig. Ennél is fontosabb azonban a főhős átváltozásának tanulsága: csak a gyermeki tisztaság tesz méltóvá arra, hogy az áldozat teljes és hiteles legyen.

XI. Jeanne a lángok között

A zárójelenetet Szűz Mária szoprán-szólója indítja: *Elfogadom e tiszta lángot.* Ezután a teljes jelenet nem más, mint hatalmas kartételek rövid közjátékokkal tűzdelt sorozata. Az első kórus-szakasz izgatott párbeszéd a szólamcsoportok között, melyek felváltva sorolják föl a Jeanne elleni vádakat („...*azt mondják, boszorkány..*”), és jó cselekedeteit („...*ő űzte ki az angolokat..*”); az egymásnak szegeződő állítások fölött pedig diadalmasan kél szárnyra a magas szólamok korálszerű dallama („*Jeanne, a szent! / .. a szűz! / .. a tiszta!*”).¹⁶ Rövid közjáték után (Jeanne-t megpróbálják rávenni, hogy bűnösnek vallja magát), a második szakasz hatalmas himnuszában a kar a tűz dicséretét zengi („*Áldassék nővérünk a tűz, mely tiszta, igaz..*”). A kar fölött Jeanne a Szent Szűzhöz fohászkodik: „*Félek!*” A Szűz válasza: „*Ne félj, hisz magad is láng vagy!*” Amint Szűz Mária szavai elhangoznak, a kar – magasabban – megismétli a tűzről szóló him-

¹⁶ A minta talán Bach Máté-passiójának nyitó kara – a kettős kar fölött ott is a főszereplőt jelképezi a korál...

nuszt, de immár új szöveggel: „*Aldassék nővérünk, Jeanne, a tiszta és igaz, aki eleven fátylaként Franciaország szívének közepébe állítottott.*”

A beteljesülés előtt még egyszer, utoljára halljuk a mű egyik vezérdallamát, az elhívás-motívumot, melyet ezúttal Katalin és Margit mellett Szűz Mária is énekel, ám nem az eddigi küldő szöveggel: *Fille de Dieu, va, va, va!*, hanem új formában: *Fille de Dieu, viens ... / Isten leánya, jöjj!*

A hívó szavak után ismét a kar következik, mely a IX. tételben fölvetett gondolatsort idézi föl ugyanazon dallammal és megfogalmazásban: *Mert él az öröm, / ...él a szeretet, / ...él az Isten, aki mindennél erősebb.* (Emlékezhetünk: a IX. tételben az öröm és a szeretet mellett a ‘remény’ volt e gondolatsor harmadik eleme. Most ez cserélődött ki Isten megnevezésével.) A fugato-szerűen, *p* indított szólamok hatalmas fokozásba kezdenek: nyitó hangjuk egyre magasabb (*c – f – asz*; azután *f – b – d*), hangerejük a tömbökben mozgatott zenekari kíséret súlyával együtt növekszik. S mikor a hatalmas *crescendo* végén *ff tutti* elhangzik Isten neve, akkor harsan föl Jeanne d’Arc utolsó földi kiáltása: *J’ai cassé! J’ai rompu! / Széttörtem! Elszakítottam! [a bilincseket, melyek a cölöphöz és a földi testhez kötöttek.]* A zárójelbe tett szavakat a kommentáló kar mondja ki, s e magyarázó szavak fölött utoljára halljuk a harang-motívumot, miközben zenekar és kórus fokozatos *diminuendo* érkezik el a zárókép Coda-szakaszához.

A rövid Coda tiszta hármas egységbe rendeződik. Témájának megszólaltatásához a szövegíró Claudel utasításba foglalta: „a kar úgy énekeljen, mintha egy feliratot silabizálna”: „*Emberben nem lehet nagyobb szeretet, mint életét adni azokért, akiket szeret.*”¹⁷



Jeanne... XI. 1396–1399. ütem, gyermekkar; zárótéma

A szakaszt a zárótéma háromszori megszólalása tagolja. A megszólalók sorrendjének az előzmények fényében szintén dramaturgiai jelentősége van: a dallamot először – *e'* kezdőhanggal – a gyermekkar énekli, má-

¹⁷ Szó szerinti fordítás. Paul Claudel itt a francia Biblia szövegét idézi (János 15,13.). Károli Gáspár ezt így fordította: „*Nincsen senkiben nagyobb szeretet annál, mint ha valaki életét adja az ő barátaiért.*”

sodjára – *d''*-ről indítva – néhány kísérőhangszer játssza, miközben a vegyeskar magas szólamai dúr- és szeptimharmóniákkal kísérik, utoljára pedig – *c-c'* kezdőhangon – a vegyeskar alt és basszus szólamától halljuk. Végül, a kar záróhangja fölött megszólal a csalogány...

Ismertetőnk kezdetén volt szó róla, hogy a szövegíró és a zeneszerző a megszokottnál intenzívebben működött együtt a darab létrehozásában. Ebből következik – a darab számtalan érzékletes zenei megoldása mellett – az az igény is, hogy az oratórium hallgatója a mű teljes szövegével is alaposan megismerkedjék. A figyelmes olvasó ugyanis a drámaszöveg befogadása során egyre inkább meglátja a Jeanne d'Arc szenvedésének, elítélésének és kínhalálának története és egy másik, korábban lejátszott hasonló szabású eseménysor közötti összefüggéseket. Ezek fényében ismerszik föl: Jeanne d'Arc, az országának közepébe állított fáklya világitó példa a nyitott szívű hallgatók számára is, akik a romlás legyőzésének egyetlen eszközét a minden mérték nélküli, önfeláldozó szeretetben keresik.

Ajánlott irodalom

Claudiel, Paul (é. n.): *Jeanne d'Arc a máglyán*. Ford. Lendvai László. Veritas, München.

Kovács Sándor (1990, szerk.): *Szemelvények a zenehallgatáshoz – Tanári kézikönyv a gimnáziumi ének-zene tanításához*. Második, átdolgozott, bővített kiadás; Tankönyvkiadó, Budapest.

Processionale monasticum ad usum congregationis gallicae Ordinis Sancti Benedicti (Kolostori szertartáskönyv Szent Benedek rendjének francia közösségei számára, 1983), Abbaye de Saint-Pierre de Solesmes, Paris.

Szóllósy András (Bartha Dénes, Pásztor Gizella, 1960): *Honegger*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

A kottapéldákat az alábbi kiadvány alapján készítettem

Honegger, Arthur: *Jeanne d'Arc au bûcher*. Éditions Salabert, Paris, 1947.

13. Hagyomány a 20. század zenéjében

ARANY János

IV.

Maurice Duruflé: *Requiem*

eredeti cím: *Requiem op. 9*

keletkezés: 1941–1947

ajánlás: *à la mémoire de mon père / apám emlékének*

bemutató: 1. változat: 1947. november 2. Paris, Salle Gaveau; Hélène Bouvier (MS), Camille Maurane (Bar); Chœurs de la R.T.F., Orchestre National de France; Roger Désormière
2. és 3. változat: a bemutatók időpontjáról nincsen adat

szöveg: *liturgikus szöveg, halotti mise (Missa pro defunctis)*

előadók: a) 1. változat (1947): 3 fuvola/2 pikkoló, 2 oboa/2 angolkürt, 2 klarinét, basszusklarinét, 2 fagott; 4 kürt, 3 trombita, 3 harsona, tuba; üstdob, réztányér, nagydob, gong, cseleszta; hárfa, orgona; vonóskar); mezzo-szoprán és bariton szóló, vegyeskar (SATB)
b) 2. változat (1948): orgona [a szerző átíratva]; mezzo-szoprán és bariton szóló, vegyeskar (SATB)
c) 3. változat (1961): 3 trombita; üstdob; hárfa; orgona; vonóskar; mezzo-szoprán és bariton szóló, vegyeskar (SATB)

felépítés: 1. Introïte
2. Kyrie
3. Domine Jesu
4. Sanctus
5. Pie Jesu
6. Agnus Dei
7. Lux aeterna
8. Libera me
9. In Paradisum

A requiem a halottak lelki üdvéért mondott gyászmise közkeletű neve. A megjelölés az egyik változó misetétele, az *Introitus* első szavából ered¹. Nem sokkal azután, hogy az egyház az 1300-as évek derekán engedélyezte a miseszöveg többszólamú formában történő földolgozását a zeneszerzők számára, és megszülettek az első teljes misekompozíciók², jelentkezett az igény a gyászmise szövegének többszólamú megzenésítésére is. Az első ismert Requiem-darabok azonban – a fennmaradt kották, illetve közvetett bizonyítékok tanúsága szerint – a jelenlegitől eltérő liturgikus gyakorlathoz igazodtak.

Az egyházzene történetének és gyakorlatának alakulása szempontjából is jelentős tridenti zsinat³ újra-fogalmazta a gyászmise-szertartás rendjét, s így a zeneszerzők számára is megjelölte a földolgozható misetételek körét és sorrendjét. Az alábbiakban röviden áttekintjük a halotti mise (*Missa pro Defunctis*) rendjét, illetve tételeit. Első ránézésre föltűnik, hogy az állandó tételek sorából hiányzik a *Gloria* és a *Credo*, ám köztudomású, hogy ez a két tétel máskor is – az év egyes ünnepein vagy időszakokban, teológiai vagy gyakorlati okok miatt – elmaradhat a miserendből. A tételcímeiből nem derül ki, de megjegyzendő, hogy a különleges tartalom egyetlen sor esetében még egy állandó misetétel szövegét is módosítja (holott a mise öt alaptételét éppen azért nevezik 'állandónak', mert szövegük elvileg mindig változatlan): Az *Agnus Dei* utolsó sora a gyászmisében nem „*dona nobis pacem*” (*adj nekünk békét*), hanem „*dona eis requiem*” (*adj nekik nyugodalmat*).

¹ *Requiem æternam dona eis Domine...* /lat./: *Örök nyugalmat adj nekik, Uram...*

² A legismertebb Guillaume Machaut *Messe de Notre Dame* című műve az 1360-70-es évekből.

³ A római egyház 1545–1563 között tartott tanácskozás-sorozata, mely a zene, ezen belül a többszólamú egyházi művek kérdéseivel is foglalkozott.

A következőkben egyszerűsített áttekintést látunk a gyászmise „törzs”-tégeiről:

cím	nyitó sor, jellemző szakaszok	megjegyzések
Introitus	<i>Requiem æternam ... Te decet hymnus...</i>	alapvető elem, a szöveg második fele egy zsoltárvers, majd visszatér a nyitó-mondat (A-B-A)
Kyrie	<i>Kyrie eleison...</i>	kötelező tétel (szerkezete szintén A-B-A)
Graduale ⁴	<i>Requiem... In memoria æterna...</i>	az ismert földolgozások általában elhagyják
Tractus ⁵	<i>Absolve Domine...</i>	az ismert földolgozások elhagyják
Sequentia	<i>Dies iræ, dies illa...</i> – <i>Tuba mirum</i> – <i>Rex tremendæ</i> – <i>Recordare</i> – <i>Confutatis</i> – <i>Lacrimosa</i>	a régebbi miséken belül általában egy szólamban idézték föl, az újabb, nagyszabású földolgozások drámai hatása miatt előszeretettel idézik; 17 strófája közül a legnépszerűbbeket kiemelttem – ezek olykor önálló tételként jelennek meg a nagyobb művekben
Offertorium	<i>Domine Jesu ... quam olim...</i> <i>Hostias ... quam olim...</i>	két könyörgés, melyet refrénszerűen összekapcsol az azonos zárómondat
Sanctus	<i>Sanctus ... Hosanna in excelsis</i> [<i>Benedictus ... Hosanna...</i>] ⁶	kötelező tétel
Agnus Dei	<i>Agnus Dei...</i>	kötelező tétel (A-A-B szerkezet)
Communio	<i>Lux æterna ... cum sanctis tuis</i>	alkalomhoz illő, elhagyhatatlan könyörgés

⁴ A misén az első olvasmány után elmondandó válaszos zsoltár.

⁵ Csak nagybőjtben és gyászmisén megszólaló változó misetétel.

⁶ A *Benedictus* kezdetű szöveg eredetileg a tétel szerves része volt, de a tétel közepén és végén megjelenő *Hosanna* már a késő reneszánsz óta arra indítja a zeneszerzőket, hogy a két szöveget két külön zenei egységbe rendezzék.

Utólag be- vagy hozzátoldott tételek:

cím	nyitó sor, jellemző szakaszok	megjegyzések
Pie Jesu	<i>Pie Jesu Domine, dona eis requiem, sempiternam requiem.</i>	a <i>Sequentia</i> utolsó mondatának parafrázisa; a <i>Sanctus</i> után jelenik meg
Libera me	<i>Libera me Domine de morte æterna...</i>	eredetileg temetési szöveg; drámai képei miatt került be néhány földolgozásba; a <i>Communio</i> után jelenik meg
In Paradisum	<i>In Paradisum deducant angeli</i> ...	eredetileg temetési szöveg; költői szépsége miatt került be; a <i>Communio</i> után jelenik meg

A jártas olvasó fejben azonnal kezdi összehasonlítani az ismertebb gyászmise-földolgozások tételrendjét a táblázat adataival: úgy tűnik, hogy az állandó tételek és a gyászmise jellemző tételei mindegyiküknél szerepelnek; bizonyos tételek (pl. *Tractus*) gyakorlatilag eltűnnek, új betoldások pedig (pl. *Libera me*) divatosává válnak.

Bár a requiem-darabok – miként minden mise – eredetileg és általában liturgikus használatra készültek, a zeneszerzők a kezdetek óta törekedtek rá, hogy művük valamely eszköz révén zenei egységet is sugározzon (eféle egység-teremtő eszköz volt a reneszánsz misék ‘cantus firmus’ gyakorlata is). A gyászmisében a többször megjelenő szöveg-elemek több lehetőséget is adnak ennek a szándéknak a megvalósítására. (pl. maga a *requiem* szó vagy a *dona eis requiem* félmondat a mise hét tételében is föltűnik, de a miseszöveg más pontjai is lehetőséget kínálnak motívum-ismétlésre: kétszer jelenik meg a *quam olim Abrahæ*, a *Hosanna in excelsis* vagy a *dies iræ, dies illa* sor.)

Duruflé Requiem-je a zenei összefüggés-teremtésnek nem ezt a kézenfekvő módját ragadja meg, ennek ellenére a kompozíció megjelenése mégis egységes képet mutat. Mielőtt ennek az egységnek a titkát kikutatnánk, néhány szót ejtenünk kell a kevésbé ismert zeneszerző életpályájáról és munkáiról.

Maurice Duruflé 1902-ben született egy Rouen-től nem messze fekvő, Louviers nevű kisvárosban. Tizennyolc évesen lett a Conservatoire nő-

vendéke, orgonistaként Eugène Gigout, zeneszerzőként Paul Dukas tanítványa. Mindössze huszonöt évesen, 1927-ben asszisztens lett a Notre Dame legendás zeneszerző-orgonistája, Louis Vierne mellett, aki fölfigyelt különleges harmóniavilágára és kiemelkedő rögtönző-készségére. Mentorát azonban mégsem ő követte a székesegyház orgonapadján; ehelyett egy másik párizsi templom, a Saint-Étienne-du-Mont orgonistája lett, s haláláig ott működött. A folyamatos egyházi szolgálat és a gyakori koncertek mellett tanított is: huszonhét éven át volt a Conservatoire zeneelmélet-tanára. Zeneszerzői munkáját rendkívüli igényesség és önkritikus gond jellemezte: igen kevés művet bocsátott ki a keze alól és azokat is folyamatosan csiszolta az egymás után következő kiadások során. Teljes életműve ezért méretében nem kiemelkedő, de minőségét tekintve igen jelentős: Olivier Messiaen mellett Duruflé a 20. századi orgonamuzsika másik óriása.

Minden jel arra mutat, hogy Duruflé, aki orgonaművészként és zeneszerzőként is merész, ínyenc újtó és világfi volt, egyházi muzsikusként mély alázattal és hagyománytisztelettel végezte munkáját. Gyermekkorának karénekes-évei és a több évtizedes templomi szolgálat során alaposan megismerte a gregorián dallam-hagyományt, s az nagy hatással volt rá. Ennek a hatásnak állít emléket több, közismert himnusz-dallamra írt orgonaműve,⁷ gregorián témákra írt motetta-sorozata,⁸ férfikari miséje,⁹ legfőképpen pedig az élete egyik főművének elismert op. 9-es *Requiem*.

Duruflé Requiem-jének kötőanyagát ugyanis nem az egybevágó szövegekhez rendelt zenei összefüggésekben találjuk: a mű minden tételét, ezen belül és kivétel nélkül minden egyes partitúraoldalát át- meg átjárja a *gregorián*. Ezen itt nem szimbolikus zenei világot vagy neoklasszikus, archaizáló zenei légkört, gregorián szellemiséget kell értenünk: a mű oldalai rendszeresen idézik a *Missa pro Defunctis* szertartáskönyvi tételeinek szinte minden egyes jellegzetes dallamkezdő motívumát – olykor szó szerint, azaz, hangról-hangra, olykor egészen finom zenei idézőjelbe téve. Kivételes zeneszerzői tudás eredményeképpen a darab mégsem valami modern példatár. Annyira nem az, hogy első hallásra az átlagos zenészhallgató – aki a gregorián világot kicsit még ismeri is – csak annyit észlel:

⁷ *Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie* op. 13; *Prélude, Adagio et Choral varié sur le Veni Creator* op. 4.

⁸ *Quatre motets sur des Thèmes Grégoriens* op. 10.

⁹ *Messe „Cum júbilo”* op. 11.

egyres pontokon archaikus légkörű, de ízig-vérig modern, izgalmas kompozícióval van dolga. Csak többszöri alapos átolvasás és az eredeti gregorián mise dallamainak átvizsgálása döbbsenti rá a kotta szemlélőjét a nyilvánvaló igazságra. Erről számolnak be a következő oldalak.

A részletes ismertetés elé kell bocsátanom két megjegyzést: 1. Bár a mű első változata a kórus mellé zenekari kíséretet rendelt, úgy tűnik, hogy a második, tisztán *orgonakíséretes* átírat jobban érvényre juttatja a dallamvilág összefüggéseit. Utalásaimat ezért erre alapozom, s nem foglalkozom a hangszerelés részleteivel. 2. Valahányszor az elemzésben a 'gregorián melódia' szót használom, az mindig a hosszadalmas 'a szöveghez tartozó eredeti gregorián dallam' kifejezést helyettesíti.

1. Introíte

A nyitó imádság szövegének hármass tagolását a tétel szerkezete pontosan követi. Az első szakaszban a két férfikari szólam *unisono* végigéneklie a gregorián melódiát, a nőikar az egyes rövid dallamsorokat halk sóhajokkal ellenpontozza. A szerző azzal teszi idézőjelbe a hangról-hangra pontos idézetet, hogy a zenét metrikus keretek közé szorítja, s a kíséretnek a basszus kimért akkordjai fölött szakadatlan tizenhatod-mozgást ír. A tétel középrészében egy zsoltárvers két fűlsora hangzik el. Az első fűlsort a szoprán szólam, a másodikat az alt szólam éneklie, mindkettő a gregorián melódia variánsát idézi. A harmadik formarész az első variált visszatérése. A hangszer folyamatos tizenhatodmozgása a legalsó szólamba kerül, fölötte a kíséret két fűlső szólama szűk kánonmenetben játssza végig a gregorián melódiát. Ehhez először csak a férfikar szólamai énekelnek kimérten mozgó ellenszólamot; hozzájuk a szakasz közepén csatlakozik a nőikar, s az ellenszólam a dinamikai fokozással együtt bomlik négy szólamhá. A tétel végén a hangerő is visszatér a nyitó *p*-hoz, és *enchainez*¹⁰ lépünk át a *Kyrie*-be.

¹⁰ *enchainez* /fr./ = összekötve, láncolva; francia kottaelőírás, az olasz *attacca* megfelelője.

2. Kyrie

A tételt három részre tagolja a szöveg, melyet a szerző végig polifonikusan dolgozott föl. A nyitó szakaszban az egymás után belépő szólamok mindegyike a gregorián melódia alapsorával indul:

Musical score for the beginning of the Kyrie, showing two staves (treble and bass clef) with vocal lines and lyrics: "Ky - ri - e e - le - i..."

Requiem II. Kyrie 1–4. ütem; a fugato kezdete

Musical score for the beginning of the Kyrie fugato, showing a single staff with a large initial "K" and lyrics: "Y-ri-e * e-lé-i-son. iij. Chri-ste e-lé-i-"

Missa pro Defunctis, Kyrie, Christe

Miután mind a négy szólam elénekelte a témát, imitációs játékok újabb dallamfordulatokkal folytatódik, alattuk azonban a kíséret a 10. ütemtől a 25. ütemig *cantus planus* formában, azaz ütemenként egyet-egyét lépve, hosszú, tartott hangokon idézi föl a teljes gregorián melódiát. A tétel közzéprése (*Christe eleison*) is kánonszerű, ebben azonban csak a két női szólam vesz részt. A harmadik szakasz ismét *fugato* indul, ismét a gregorián melódia megfelelő teljes sorának idézetével, itt azonban rögtön a szakasz elején, már a kóruszólamok *fugato*-ja alatt a kíséret is elindítja a melódiát, *cantus planus* formában. Ennek befejeztével a kórus záróakkordja fölött a kíséretben ismét fölűnik az utolsó Kyrie-dallam, ezúttal augmentálás nélkül.

3. Domine Jesu

A tétel neve a liturgikus használatban *Offertorium*, azaz, a mise följánlási szakaszához kapcsolódik. Nem lehet tudni, hogy Duruflé miért nem zenésítette meg a *Sequentia* tételt. Ám nyilvánvaló, hogy az ok nem a félelmes, drámai gesztusoktól való tartózkodás lehetett, hiszen a holtakért mondott könyörgés sorai közé a följánlási ima is odarajzolja az utolsó ítélet rettenetének képeit: pl. *mentsd meg a holtak lelkét a poklok büntetésétől, a mélység vermétől, az oroszlán torkától; ne nyelje el őket a pokol, ne hulljanak a sötétségbe* stb. A *Domine Jesu* Duruflénél megőrizte a hagyományos offertórium-formát, azaz, nyitó 'responsorium' szakaszához (*Domine Jesu*) egy 'versus' társul (*Hostias*). Mindkét szakaszt ugyanazon 'repetenda' (ismétlődő sor) zárja le (*Quam olim...*).

A könyörgő ima két nagyobb szövegegyisége automatikusan tagolja és meghatározza a tétel formáját, a szövegek tartalma pedig befolyásolja a zenei eszközöket. Az első szövegrész félelmes képeit négy, *Libera eas...* szavakkal induló, egyre monumentálisabb, hangerőben is, hangmagasságban is emelkedő, gyors mozgású kórus-szakasz fogalmazza meg. A kar felkiáltásait két szólamszófogja közre: a tételt nyitó invokációt (*Domine Jesu Christe...*) az alt, a szakaszt záró kérést (*Sed signifer Sanctus Michael...*) a szoprán énekli. A második könyörgést a komponista a baritonszólóra¹¹ bízta. A két szövegegyiséget lezáró 'repetenda' szavait mindkét esetben a nőikar két szólama intonálja.

A tétel többféle módon idézi a liturgikus hagyomány dallamvilágát: hangra pontos gregorián melódiát kap a szoprán szólam-szólo teljes *Sed signifer... mondata*¹² és a bariton szólista könyörgésének *tu suscipe pro animabus illis...* szakasza. Jellemző, néhány-hangos motívumok szólalnak meg az alt invokációjában („*Domine*”, „*inferni*” „*lacu*”) és a nőikari zárómondatok végén ([*semini*] *ejus*). Emellett a kíséret a tétel számos pontján parafrázeálja a respónzórium két nyitó sorát. Egy-egy ilyen parafrázis-téma pedig a tétel több pontján föltűnő függöny-motívummá válik.

¹¹ Igaz, a kottában megjegyzi: ajánlatos, hogy vele énekeljen a teljes bariton- és másodiktenor-szólam...

¹² Ráadásul a szopránt a kíséret egy szólama a teljes mondat során kánonban ismétli...

4. Sanctus

A kéttagú szövegből úgy lett háromtagú forma, hogy a zeneszerző rövid, csöndes és meghitt hangulatú nyitó 'Sanctus' és záró 'Benedictus' szakaszt készített, melyben a gregorián melódia jól kivehetően uralja a háromszólamú nőikar felső vagy középső szólamát. Mindkét szakaszt rövid, egysoros 'Hosanna' zárja. A tétel két csöndes szélső tagja között, a *Hosanna in excelsis* mondatra nagyobb méretű középrész épül, melynek hatalmas, *fff* *esz'-g'-b'-esz''-g''-b''* akkordig és onnan vissza vezető *crescendo-decrescendo* folyamatába a férfiszólamok is bekapcsolódnak.

5. Pie Jesu

Nem tudni, hogy pontosan mikor és miért, de némely gyászmise-kompozíciókban a *Sequentia* záró mondata önállósult és új tétellé vált. Pontosabban: ki is egészült egy jelzővel (azt aláhúzva közlöm): *Pie Jesu Domine, dona eis requiem sempiternam.* / *Kegyes Jézus úr, adj nekik örök nyugodalmat.*

A tételt Duruflé is megzenésítette, s földolgozása igen személyes hangú: előadója a szoprán-szólista és a kíséret¹³. A zeneszerző rögtön a tétel elején azt is jelzi, hogy a szöveg a *Sequentia* része: A szoprán szóló főtémája – melyből azután a teljes tétel zenei anyaga táplálkozik – a 'Dies irae' utolsó dallamsorának jól kivehető parafrázisa. A tétel – a *Kyrie* vagy az *Agnus* szerkezetéhez hasonlóan – három szakaszba rendeződik. Az első részben némi színezetváltással idéződik föl a gregorián melódia. A második szakasz egy terccel magasabban indul és szövegismétlés miatt kibővül, ezért hosszabb, mint az első. A tétel harmadik szakasza még magasabbról indul, a *dona eis requiem* félmondatot kiszélesítve és többször megismételve, intim és alázatos imából szenvedélyes kitörésbe vált. E félmondat szavain indul visszafelé is, hogy lassan elcsendesülve elérje a tételt nyitó hangulatot. A szöveg csak az utolsó ütemekben egészül ki a *sempiternam* szóval.

¹³ A tisztán orgonával kísért változat esetében ehhez a tételhez egy ad lib. cselló-szólam is járul.

6. Agnus Dei

Az *Isten báránya, ki elveszed a világ bűneit, adj nekik nyugodalmat* fohász a misében háromszor ismétlődik, harmadjára kiegészülve az 'örök' jelzővel. Duruflé ebben a tételben is szinte érintetlenül hagyja érvényesülni a gregorián melódiát. Az első elmondáskor az alt egyedül énekli, hangról-hangra pontosan. Másodjára a tenor énekli szólóban, s egyetlen dúr-terclépést fájó mollra módosít. Harmadjára a mondatot a két női szólam kánonban intonálja, a szoprán hibátlanul, az alt viszont két helyen is moll-jellegű lépéssel színezi el a dallamot. Ez utóbbi párbeszédéből bomlik ki a tétel egyharmadát kitevő Coda, melyben a teljes kar homofonikusan ismételteti a *dona eis requiem* félmondatot. Ebből a szövegből már csak egyetlen epizódnnyira lépünk ki: a szöveget a tétel zárása előtt a basszus szólam szólóban is megszólaltatja. A tétel kísérete két finom ellenpontoszó témát vet föl, s ezek megismétlése révén fűzi szorosabbra a zenei egység szárait: az egyik a nyitó alt szót előzi meg, s a tétel zárómondata előtt hangzik el még egyszer; a másik pedig a tenor, illetve a basszus szóloja előtt jelenik meg.

7. Lux aeterna

A *Communio* rövid, négy ütemes, hangszeres bevezetővel indul, melynek témafeje a gregorián melódia *quia pius es* figurája. A bevezetőt a szerző azonnal megismétli, mintegy jelezve, hogy visszatérő, ritornell-témával van dolgunk. A folytatás azonban lélegzet-elállítóan váratlan: A kíséret hirtelen elhallgat, s a könyörgés 'responsorium' szakasza ebben a csendben, a *cappella* hangzik fel: *Örök világosság fényeskedjék nekik Uram, a te szentjeiddel együtt az örökkévalóságban, mert kegyes vagy.* A szerző nemcsak azzal emeli ki az érintetlen gregorián melódiát, hogy a szopránnal énekelteti, hanem azzal is, hogy elhangzása alatt a másik három szólam halkán, szövegtelenül dúdol. A kíséret ezután ismét belép (a ritornell-témával), majd – egy kvinttel följebb – újólág elhangzik a melódia a szoprán és a dúdoló kíséret előadásában.

A tétel második felében a 'versus' sorai szólalnak meg, melyek az *Introitus* szavait idézik: *Örök nyugalmat adj nekik, Uram...* A szöveget a szoprán és a tenor énekli; egyetlen hangon recitáló oktávpárhuzamukat a kíséret harmóniamozgása avatja dallammá. Amiként az előző mondatot, ezt is kétszer halljuk. A hangszeres ritornell és egy *quia pius es* újbóli

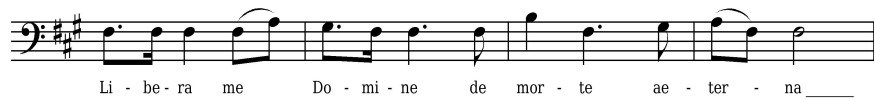
megjelenése után az alt és a basszus recitáló oktávpárhuzama következik, mely lezárja a tételt.

8. Libera me

Az imádság nem a halotti mise része; utána éneklendő, ha a misét a halottak földolozásáért végzett szertartás követi. Minden jel arra mutat, hogy szövegének szerkesztője igényes és kiváló költő volt: A nyitó könyörgést szokás szerint 'versus'-ok követik; minden 'versus' után azonban megismétlődik a könyörgés valamelyik mondata, s az egészet keretbe foglalja a legelső mondat ismétlése. Az alábbi ábra mutatja a misetétel szövegszerkezetét, s emlékeztetőül jelzi a földolgozás mikéntjét.

<i>A1. Libera me Domine...</i>	téma: basszus szólám	A1	1 - 11.
2. <i>quando caeli movendi...</i>		A2	12 - 14.
3. <i>dum veneris iudicare...</i>	fugato és fokozás, teljes kar	A3	15 - 31.
Vs. Tremens factus...	bariton szóló	Versus 1	32 - 45.
<i>A2. Quando caeli movendi...</i>	teljes kar		46 - 49.
Vs. Dies illa, dies irae...	basszus, majd teljes kar	Versus 2	50 - 76.
<i>A3. Dum veneris iudicare...</i>	teljes kar		77 - 87.
Vs. Requiem aeternam...	szoprán szólám-szóló	Versus 3	88 - 105.
<i>A1. Libera me Domine...</i>	téma: teljes kar unisono		106 - 129.

A szertartási szöveg egységeit Duruflé földolgozása pontosan követi; a zeneszerző a szöveg ritmikus áramlását csak apró szereposztási és zenei ötletekkel tagolja. A gregorián melódia elemei csak rövid motívumok formájában tűnnek fel. A könyörgés első szakasza (*A*) veti föl a tétel vezérdallamát, melyben földidéződnek a gregorián melódia vázhangjai:



Requiem VIII. Libera me; 5-8; a fótéma kezdete



Absolutio pro Defunctis, Libera me

A dallam folytatásából a tenor, az alt és a szoprán belépésével *fugato* indul, mely nagy fokozással elvezet a tétel első formarészének végéig.

Az első 'versus'-t (*Tremens factus / Remegek és félek...*) a bariton szóló kapja, az utána következő belső ismétlés (*Quando caeli / Mikor menny és föld...*) néhány ütemnyi homofón sorban szólal meg.

A második 'versus' szövege a *Sequentia* gondolatmenetéből idéz: *Dies illa, irae ... / ama nap, a harag napja...* Ennek megfelelően hatásos megfogalmazást is kap: Előbb a basszus szólam éneklé *ff*, majd a teljes kar *fff* (itt kap némi ízelítőt a hallgató: mi lett volna, ha a zeneszerző úgy dönt, hogy az ítélet napjáról szóló himnusz teljes szövegét megzenésíti...). Ezután megint a kar által megszólaltatott belső ismétlés következik: *Dum veneris iudicare / Míg eljössz, hogy megítélj...*

A harmadik 'versus' a szoprán szólam szólója: *Requiem aeternam ... / Örök nyugalmat ...* A tétel végén ismét fülhangzik a nyitó könyörgés első mondata, ezúttal a fótémát a teljes kar *unisono* éneklé.

9. In Paradisum

Ez az 'antiphona' sem szerepel a gyászmise tételei között, része viszont a temetési énekrendnek: a szertartáskönyv szerint a koporsó elhantolásakor szólal meg: *A Paradicsomba bevezetnek az angyalok, eljöveteledben várnak téged a vértanúk, és elvezetnek téged a szent városba, Jeruzsálembe. Az angyalok kara befogad téged és az egykor szegény Lázárral együtt örök nyugodalomban lesz részed.*

Nem tudni, kitől származik a tétel átvételének ötlete, mindenesetre a nevezetes gyászmise-kompozíciók között elsőként az 1880-as években, Fauré művében tűnt föl. Azóta is ritka: az ismertebb darabok közül mindössze Britten *War Requiem*je tartalmazza.

Duruflé – épp úgy, mint az *Introitus* esetében – a teljes gregorián melódiát alázatos pontossággal végigvezeti a tételen, de egy finom ötlettel izgalmassá teszi a dallamidétet. Az első mondatot a halk kíséret fölött a szoprán szólam¹⁴ *pp* szólaltatja meg. A szöveget a tétel utolsó harmadában már a teljes kar mondja, a gregorián melódia pedig a kíséret felső szólamában halad tovább és fejeződik be a homofonikusan vezetett kórus dúsan fölrakott szeptim- és nón-harmóniai fölött.

Amikor hagyományos és új elemek 20. századi találkozásairól beszélünk, nem lehet végül észrevétlenül hagynunk Duruflé művének egy további, sajátos vonását: Requiem-jének szerkezete láthatólag követi fél évszázaddal idősebb pályatársa, Fauré gyászmise-darabjának koncepcióját. Érdekes sorra venni az egyezés pontjait: **a)** a tételrend azonos (Fauré műve csak azért 7 és nem 9 tételes, mert összevonta az *Introitus*/*Kyrie*, és az *Agnus Dei/Lux aeterna* tételpárt); **b)** nincs *Sequentia*; **c)** a *Sanctus* tételben jelenik meg a *Benedictus* szövege is; **d)** van *Pie Jesu*; **e)** van *In Paradisum*; **f)** két szólista van – egy bariton és egy mezzo-szoprán; **g)** a bariton kétszer szólal meg: a *Domine Jesu* 'Hostias' szakaszában, és a *Libera me* tételben; **h)** a szoprán egyszer énekel: a *Pie Jesu* tételben. Ismereteim szerint Duruflé nem magyarázza ezt az összefüggést, de aligha téved, aki úgy véli: az azonos formára szerkesztett mű a szerző kései főhajtása az előtt, a nagyra becsült organista-zeneszerző mester előtt.

¹⁴ Pontosabban: a szerző a kotta elején megjelöl néhány helyet – köztük ezt is – ahol lehetségesnek nevezi, hogy a szoprán helyett kisméretű gyermekkar énekeljen (*il est possible de fair chanter ... par un petit chœur d'enfants*).

Ajánlott irodalom

Dobszay László (1993): *A gregorián ének kézikönyve*. Editio Musica Budapest.

A kottapéldákat az alábbi kiadvány alapján készítettem

Durufié, Maurice: *Requiem – pour soli, chœurs, orchestre & orgue*. Éditions Durand, Paris, France, 1948.

Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis; S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi; Parisiis, Tornaci, Romae, 1954.

IV. FEJEZET

ZENEPEDAGÓGIA: ELMÉLET ÉS GYAKORLAT

14. Zenei nevelésünk erősségei és gyengeségei az utóbbi évtizedek kutatási eredményeinek tükrében

TURMEZEYNE HELLER Erika

Magyarországon nagy hagyománya van a zenepedagógiai, zenepszichológiai kutatásoknak. Révész Géza (1946; 1952), Varró Margit (1930), Gyulai Elemér (1936, idézi Dombiné, 1992), Szögi (Szeghy) Endre (1940, idézi Dombiné, 1992) munkásságának köszönhetően az első külföldi kezdeményezésekkel szinte egy időben jelentek meg az erről szóló írások. A 20. század második felében Kodály Zoltán kezdeményezésére Magyarországon kitüntetett területté vált a zene transzferhatásának vizsgálata, ugyanis ahhoz, hogy az oktatáspolitikával és a társadalommal is el tudja fogadtatni a zenei nevelés nélkülözhetetlenségét, meggyőződését tudományos kutatásokkal akarta alátámasztani. Ennek köszönhetően nagy lendületet vettek a zenei nevelés általános fejlesztő hatását bizonyító vizsgálatok, melyek eredményeit e kötet másik fejezetében mutatom be. Írásom célja azoknak a kutatásoknak az összefoglalása, amelyek a zenei nevelés módszertanának pszichológiai és pedagógiai vonatkozásaival, az oktatás eredményeivel foglalkoznak. Mivel az adott keretek megkívánják a téma bizonyos mértékű szűkítését, ezért itt a rendszerváltás után született publikációkra szorítokozom.

A diákok kompetenciájának mérésével jól feltárhatók az oktatás erősségei, gyengeségei. Ellentétben a közismereti tárgyakkal, a zenei nevelés szellemétől idegen volna az eredményesség számszerűsített vizsgálata. A mérések alkalmazásának mégis van létjogosultsága. Diagnosztikus és prognosztikus eszközként segítik az oktatás eredményességének monitorozását, az egyes fejlesztési területek követelményeinek meghatározását, a pedagógiai innovációt. Reprezentatív, központilag szervezett mérések híján, amelyek általános érvényű eredményeket hozhatnának, csak kisebb apparátusú, tudományos célú kutatások folytak Magyarországon, azonban ezek is számos következtetés levonásában segítenek.

Az alábbiakban előbb a zenei tudást mérő, majd annak háttértényezőit vizsgáló kutatásokról olvashatunk. Ezután a pedagógiai fejlesztő kísérletek, konkrét módszertani kutatások eredményeiről számolok be. Előre kell

bocsátani, hogy a legtöbb kutatás a külön zenei képzésben nem részesülő gyerekek, fiatalok körében zajlott, a zeneiskolai keretek közt vagy zenei tagozaton kevés célzott vizsgálat folyt, illetve vált ismertté, így ez a hatás inkább csak érintőlegesen, főként háttértényezőként sejlik fel.

1. A zenei ismeretek, képességek vizsgálata

Bár hazánkban is többé-kevésbé ismertek voltak szakmai körökben a standardizált zenei tesztek, azonban ezek nem a magyar oktatási környezetben születtek, márpedig a zenei képességek az oktatásban szerzett tapasztalatok köré szerveződnek, és éppen ezeknek a konstruktumoknak a színvonala a képességek fokmérője. Ezért volt jelentős Erős Istvánnak (1993) Fodor Katalinnal, Pethő Istvánnal közösen végzett kutatása, amely a magyar zenei nevelésre figyelemmel az éneklési és a zenei írás-olvasással kapcsolatos képességeket is célozta, a tesztek nemzetközi gyakorlatával ellentétben. A zenei képességek méréséhez megalkotott képességstruktúrája, valamint az ahhoz készített feladatrendszer több későbbi vizsgálat előtt (Gévayné, 2010; Turmezeyné, 2007a) nyitott utat. Erősné az egyes zenei képességeknek a különböző életkorokban (óvodástól a felsőoktatásig) várható fejlettségi szintjéhez kínált viszonyítási pontokat.

Gévayné Janurik Márta (2010) a zenei képességek fejlődését 4–8 évesek körében vizsgálta. Munkájának jelentőségét az adja, hogy e korosztály vizsgálata rendkívüli kutatómódszertani nehézségeket rejt, így ritkaságánál fogva nem csak hazai, de nemzetközi szinten is kuriózumnak tekinthető e munka. Eredményei alapján arra hívja fel a figyelmet, hogy az óvodában tapasztalt fejlődés az iskolába kerülve megtört, sőt, kifejezett visszafejlődés volt tapasztalható a motoros készséget igénylő, mozgáskoordinációval összefüggő területeken, azaz az éneklésben, ritmustapsolásban. Ezt egyértelműen az óvodának az iskolához képest a zenei nevelésre fordított nagyobb odafigyelésének tulajdonítja Gévayné. Rámutat arra is, hogy e területek kevés összefüggést mutatnak a többi zenei képességgel, hétköznapi szóhasználatban a zenei hallással, ezért a képességek vizsgálatánál, például egy zeneiskolai felvételi alkalmából, nem célszerű ezek fejlettségéből messzemenő következtetést levonni. Nagycsoportosoknál sokkal inkább érdemes az azonosság-különbözőség hallás utáni megkülönböztetésében elért teljesítményre figyelni.

Magam az iskolai zenei nevelésben fejlesztett zenei képességek fejlődését vizsgáltam, azon belül is különös tekintettel a zenei írás-olvasással

kapcsolatos ismeretekre, képességekre. E kutatás jelentőségét az adja, hogy 2. és 8. osztály között végigkövettem ugyanannak a mintának a fejlődését (Turmezeyné, 2007a; Turmezeyné és Máth, 2014). Az eredmények alapvető hiányosságokat jeleztek a zenei notációval kapcsolatos képességekben. A hangzás és a szolmizációs név közötti asszociációs kapcsolat kialakítása – ami a kotta utáni éneklés alapja – nem történt meg. Jól illusztrálja a problémát, hogy a negyedik osztályos gyerekek 41 százaléka nem ismerte fel a gyerekdalokban legtöbbször szereplő, tehát az alapokat képező *szó-mi* dallamfordulatot sem, amit pedig első osztályos koruk óta folyamatosan használnak. A ritmusírás, -olvasás terén az alapok szilárdabbak. A 2. osztályban tanultak szinte mindenkinek jól mennek. Erre már bizonytalanabban épül a 3–4. osztályos anyag. Ugyanakkor fontosnak tartom, hogy Gévainé eredményeivel összhangban azt találtam, hogy a zenei képességekre az éneklésből és ritmustapsolásból lehet a legkevésbé következtetni. Negyedik osztályosok adatai alapján a zenei képességek színvonalának legjobb indikátora a magasabb-mélyebb zenei vonatkozású használatában elért teljesítmény. Eredményeim azt mutatják, hogy a tantervi követelmények túl nagyok voltak a ráfordítható óraszámhoz képest. Azóta e téren kedvező változások tanúi lehetünk: alsó tagozatban az óraszám emelkedett, a követelmények pedig csökkentek. Míg a korábbi Nemzeti Alaptanterv (NAT) a hangzó zene és a kottakép megfeleltetésének kétirányú kapcsolatáról mint a zenei művelési képességek alapjáról ír, a szemléletváltás jegyében ma már csak a felismerő kottaolvasás a fejlesztési feladat. Általánosságban is elmondható, hogy az alsó tagozathoz képest a fejlődés ugyan jelentősen lelassult felsőben, azonban a zenei írás-olvasás képessége azért mutatott fejlődést. Ez részben annak is tulajdonítható, hogy az általános kognitív fejlődés részeként a gyerekek egyre jobban megértették a zene grafikus reprezentációjának gondolkodási hátterét. Azonban itt is tapasztalható volt, hogy a gyakorlást igénylő énekes képességekben a teljesítmény csökkent, ami az alsó tagozathoz képest alacsonyabb óraszámú és a tananyag szerkezete miatt is kevesebb gyakorlásnak tulajdonítható.

Középiskolások – gimnazisták, szakközépiskolások – körében vizsgálódott Dohány Gabriella (2014). Célja az volt, hogy kifejezetten a Nemzeti alaptanterv (2012) és a kerettantervi előírások által meghatározott ismeretekben, képességekben a minimális követelmény teljesülését felmérje. A tantervi követelmények arányainak megfelelő súllyal jelent meg

mérésében a zeneirodalom, a zenetörténet, a népzene, a zenei ismeretek és fogalmak, a zeneelmélet, a szolfézs körébe tartozó tudás, amelyeknek összességét zenei műveltségként definiálta a kutató a NAT-ra hivatkozva. Eredményei szerint a tanulók átlagos teljesítménye nem felelt meg az elvárhatónak. Sajátságos, hogy a 178 főből mindössze hárman értek el maximális pontszámot. Általánosságban az ismeretek terén jobb volt a teljesítmény, mint a képességekben, ami azt mutatja, hogy a képességfejlesztésnek kevesebb szerepet tulajdonított az oktatás, jóllehet a zenei előny nyújtását, illetve az alkalmazható tudást inkább ez szolgálná.

A következő korosztályban, a fiatal felnőttek közül az óvó- és tanítóképzőbe belépő hallgatóknak a zenei nevelés során kialakított készségeit mértem (Turmezeyné, 2007b) az erre szolgáló Colwell-féle standardizált zenei teljesítménytesztel (Music Achievement Test, MAT). E teszt standardjai révén alkalmas az Egyesült Államokbeli azonos korú népességgel való összehasonlításra, azonban a mi mintánk alkalmassági vizsga után került a képzésbe, vagyis az amerikai reprezentatív mintával szemben nálunk a leggyengébbek nem jelennek meg. A teszt három altesztből áll: az elsőben egymás után megszólaló 2, majd 3 hangról kell megállapítani, hogy melyik magasabb vagy mélyebb, a másodikban el kell dönteni, hogy lépésekből vagy ugrásokból áll-e egy dallam, majd a kettes és a hármas metrumot kell azonosítani a megszólaló zenei részletekben. Az eredmények szerint a dallami altesztben jelentősen jobbak a magyar eredmények, és nem csak az esetünkben hiányzó alacsony teljesítményűeknél, hanem a magas teljesítményűeknél még inkább megmutatkozik az előnyünk. A metrikai altesztben viszont gyengébb a magyar eredmény, ami betudható zenei szocializációnknak: a magyar nyelv és ebből következően a magyar népzene a hármas ütemet idegennek érzi. Ezen eredmények mellett azonban figyelmeztetés is van: az alanyok 5 százalékának teljesen kialakulatlan a magasabb-mélyebb zenei vonatkozású használata.

E fenti átfogóbb kutatások mellett meg kell említeni azokat az ígéretes kutatómódszertani kezdeményezéseket, amelyek kutatási eszközök fejlesztésével későbbi képességvizsgálatoknak adhatnak lendületet. A zenei olvasás közbeni szemmozgások műszeres vizsgálatával e képességnek a zenei tudásban betöltött szerepéről tudhatunk meg többet (Benedekfi és Buzás, 2013). Asztalos Kata és Csapó Benő (2014) online alkalmazható zenei tesztet publikáltak, amely már 1. osztályosokkal is elvégezhető. E forma megkönnyíti a nagyobb minta elérését és az eredmények feldolgo-

zását egyaránt, így jó eszköze lehet majd esetleg egy reprezentatív kutatásnak.

2. Az eredményességet befolyásoló háttértényezők

A zenei ismeretekben, képességekben elért teljesítményt számos tényező befolyásolja. Az egyes háttértényezők közül azokat az eredményeket összegzem, amelyek az oktatás, valamint bizonyos motivációs sajátosságok szerepét vizsgálják a zenei képességekben.

Az oktatás szerepét közvetlenül vagy közvetve mindegyik kutatás aláhúzza. A magyar oktatásról sajnos egyébként is tudjuk, hogy iskoláink ahelyett, hogy kiegyenlíténék a hozott hátrányokat, idővel még fokozzák is azt. Ezt látjuk a zenei nevelésben is. Gévayné (2010) eredményei szerint ráadásul a zenei teljesítményt még jobban meghatározza a hátrányos családi háttér, mint a többi iskolai képességét. Fent ismertetett kutatásomban (Turmezeyné 2007a; Turmezeyné és Máth, 2014) a számos háttértényező egymáshoz viszonyított erősségét tekintve a teljesítményre és a fejlődés ütemére egyaránt az volt a meghatározó, hogy ki melyik osztályba, iskolába járt. Ennek mentén összehasonlítottam a zeneiskolásokat a külön fejlesztésben nem részesülőkkel is. Ez azt mutatta, hogy a zeneiskolába járók teljesítménye bár végig magasabb volt, azonban fejlődésük nem volt gyorsabb a többiekénél. Dohány (2014) is az adott iskolához tartozást találta a legfontosabb változónak a zenei műveltség szempontjából, ami mellett fontosnak bizonyult, de ennél jóval csekélyebb magyarázó erővel bírt az, hogy részesült-e az alany zeneiskolai képzésben.

Az iskola meghatározó szerepének is nyilvánvalóan számos összetevője van, ezek közül meghatározó a pedagógus személye, amit a fenti eredmények is részben tartalmaznak. Saját kutatásomban ékesen jelezték ezt azok a fordulatok, amelyek egy-egy pedagógusváltás után az osztályok teljesítményében megmutatkoztak. A motivációs háttértől ugyanígy elválaszthatatlan a pedagógus hatása. Kulcsár Bettina (2010) az ének-zene tantárgy motivációs hátterét vizsgálva is ezt igazolta. A tantárgyak kedveltségi sorrendjét az egyes kutatások nagyban eltérőnek találták, ami azt mutatja, hogy relatíve kis mintákról, néhány osztályról lévén szó, inkább a konkrét pedagógusok hatása érvényesült, mint bizonyos általánosabb szempontok (Dohány, 2014; Janurik és Pethő, 2009; Kulcsár, 2010; Takács, 2001). A pedagógus motiváló szerepének összetevői közül Kulcsár szerint elsősorban a pedagógus személyes tulajdonságai voltak fontosak a

tantárgy iránti attitűdben, de majdnem ilyen súllyal esett a latba az is, hogy a tanár oktatási módszereit milyenek ítélték a diákok.

Az ének-zene tantárggyal kapcsolatos attitűdökről számos vizsgálat született. Tudható, hogy az alsósok még meglehetősen pozitívan viszonyulnak az énekhez (Kulcsár, 2010; Turmezeyné, 2007), majd az életkorral ez negatívabb irányt vesz. Ez a tendencia egyébként valamennyi tantárgy esetében megfigyelhető. A felső tagozaton azok, akik még kedvelik az éneket, a könnyen elérhető siker lehetőségét élvezik, de még ők sem tartják a tárgyat sem érdekesnek, sem hasznosnak (Takács, 2001; Turmezeyné és Máth, 2014). Nem csoda, ha a tantárgyak közül a legalacsonyabb presztízsűnek ítélik a diákok (L. Nagy, 2003). Felső tagozaton és középiskolában a tanulók az órán sokkal kevesebb örömet, mint inkább apátiát és unalmat élnek át, ami a fiúkat még a lányoknál is súlyosabban érinti. Ugyanakkor tanulságos, hogy ugyanezek a vizsgálatok a Waldorf-iskolákba járó középiskolásoknál sokkal pozitívabbnak mutatták mind az énekórákhoz, mind a komoly zenéhez való viszonyt (Janurik és Pethő, 2009). Ez a különbség felhívja a figyelmet arra, hogy a reformpedagógiai mozgalmak nem csak általánosságban az iskolarendszerünknek szolgálnak tanulságokkal, hanem a zenepedagógiai innovációnak is.

Azt, hogy nem önmagában a zenetanulást vagy a komolyzenét utasítják el a fiatalok, a Waldorf-iskolások mellett a zeneiskolában tanulók attitűdjei is mutatják. Szűcs Tímea és Juhász Erika (2015) zeneiskolások körében felvett interjúinak tanulsága szerint az itt tanulók erősen elkötelezöttek, és identitásuk fontos részének tekintik a zeneiskolai tanulmányokat.

3. Pedagógiai fejlesztő kísérletek, módszertani kutatások

Mint az eddigiekből kitént, számos kutatás szolgált diagnózissal zenei nevelésünk bajairól. Ezért különösen fontosnak kell tartanunk azokat a kezdeményezéseket, amelyek a terápiához adnak iránymutatást. Sajnos azonban ebből jóval kevesebb van! (Bár csak a rendszerváltozástól tekintjük át a kísérleteket, azonban a tisztelet okán nem lehet nem említeni Kokas Klárát, aki kísérletező kedvével még ma is példakép lehet mindazoknak, akik új utakat keresnek.)

Egyfelől az óvodás kor fontosságára, az óvodai zenei nevelésben rejlő tartalékokra érdemes odafigyelnünk! Gévainé óvodásokkal végzett fejlesztő kísérletében a zenei környezetet a napirendbe illesztve, előre megtervezetten oly módon gazdagította, hogy minden nap nyolc alkalommal

végezhessenek a gyerekek – bármilyen rövid – zenei tevékenységet. A kilenc hónapos fejlesztés eredményeképpen az óvodások teljesítménye néhány zenei képességben magasabb volt, mint a 2. osztályosoké.

Szelei (Szelei és Turmezeyné, 2011) nagycsoportos óvodásoknál és fiatal felnőtteknél hasonlította össze a tonális, konzonáns (Mozart zongoraszonátái), illetve a megszokottól eltérő tonalitású (Bartók: Mikrokozmosz), hasonlóan gyors tempójú zenei részletek preferenciáját. Az eredmények szerint az óvodások szignifikánsan jobban kedvelték Bartókot, mint a felnőttek. Az óvodások esetében a tetszés nem mutatott összefüggést sem a zenei képességekkel, sem a család zenei hátterével. A felnőtteknél ellenben e tényezők, valamint a zenei előképzettség hatása kimutathatóak voltak. E kutatás azt igazolja, hogy a gyerekek nyitottságára építhetünk, és ilyen korai életkorban kell megismertetnünk őket változatos zenei stílusokkal. Ami ekkor ismerőssé válik számukra, az beépül preferenciáikba, így nagyobb eséllyel válnak nyitott, a komoly zenét befogadó zenehallgatóvá.

Szintén a korai életkort célozta meg Laczó Zoltán és Csillagné Gál Judit (Laczó, 1998) rendkívül tanulságos kísérleti programja. Célkitűzésük szerint a zenei nevelésben a sokak által hiányolt élményszerűséget állították a középpontba. Ennek szellemében késleltették a zenei írás-olvasáshoz szükséges ismeretek tudatosítását, ehelyett az első három osztályban mindenek felett a gyerekek saját aktivitásán keresztül szerzett zenei élményre építettek. Konceptiójuknak az is része volt, hogy a hagyományosan éneklésközpontú órák helyett fokozottan részesülhessenek a gyerekek a hangszerek által nyújtott hangzásélményben, illetve a megszólaltatás során kinesztétikus élményben. Az így tanuló osztályoknak mind zenei teljesítménye (az énekes is!), mind motivációja messze meghaladta a megszokottat, és amikor az eredeti tervektől eltérően a 3. osztályban megkezdődött a tudatosítás, a zenei írás-olvasás terén sokkal gyorsabban haladtak, mint a hagyományosan tanulók. E pedagógiai kísérlet azonban érthetetlen módon visszhang és követők nélkül maradt.

Fájdalmasan kevés, illetve hiányoznak azok a kísérleti programok és esetleg a hozzájuk tartozó hatásvizsgálatok, amelyek a korszerű oktatási módszerek alkalmazásának tapasztalatait mutatnák be. Az oktatási módszerek értékének elbírálásánál három szempont figyelembe vételét ajánlotta Báthory Zoltán oktatáskutató (1987): mennyire aktivizálja a diákokat, alkalmas-e a differenciálásra, illetve motiváló-e. Hogyan állunk, ha

ennek tükrében nézzük magunkat? Hogyan valósítjuk meg az adaptív oktatást, amely a fejlesztésben a tanulók egyéni sajátosságait veszi figyelembe? Komplex művészeti fejlesztés, kooperatív tanulás, pedagógiai projekt, portfólió (Hegedűsné Tóth Zsuzsa [2011] az óvodapedagógusok zenei képzésében alkalmazza és kutatja!), IKT [Információs és kommunikációs technológiák]? Kodály a maga korában nem gondolhatott erre helyettünk, ezt nekünk kell megtennünk, ezeket a kezdeményezéseket nekünk kell támogatnunk.

A zenepedagógus-társadalom legszívesebben a zenei nevelés transferhatásáról szeret hallani, olvasni. A megoldás felé azonban nem ez az út visz, hiszen a legszélesebb közvéleményben is köztudott, hogy a zenei nevelésnek önmagán is túlmutató jelentősége van, ezért a mostani helyzeten nem fog változtatni akárhány ezt bizonyító további kutatás sem. Ahelyett, hogy háritásként mi támasztanánk elvárásokat a társadalom felé, előbbre vivő lenne a kutatások által egyértelműen jelzett problémákból a tanulságokat levonni, és a kiutat keresni.

Felhasznált irodalom

- Asztalos, Kata – Csapó, Benő (2014): Online assessment of musical abilities in hungarian primary schools – results of first, third, and fifth grade students. *Bulletin of the International Kodály Society*, 39(1), 3–14.
- Báthory Zoltán (1987): *Tanítás és tanulás*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Benedekfi István – Buzás Zsuzsa (2013): Zeneművészeti szakközépiskolás tanulók kottaolvasási készségének vizsgálata szemmozgást követő módszerrel. *Iskolakultúra*, 23(11), 20–33.
- Dohány Gabriella (2014): Háttérváltozók és a zenei műveltség összefüggéseinek vizsgálata középiskolások körében. *Magyar Pedagógia*, 114(2), 91–114.
- Dombiné Kemény Erzsébet (1992): A zenei képességeket vizsgáló standard tesztek bemutatása, összehasonlítása és hazai alkalmazásának tapasztalatai. In: Czeizel Endre – Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. Mahler Marcell Alapítvány – Arktisz Kiadó, Budapest, 207–248.
- Erős Istvánné (1993): *Zenei alapképesség*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- Gévayné Janurik Márta (2010): *A zenei hallási képességek fejlődése és összefüggése néhány alapképességgel 4–8 éves kor között*. PhD disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, Oktatásméлет doktori program, Szeged.
http://www.edu.u-szeged.hu/phd/downloads/gevayne_janurik_ertekezes.pdf (letöltve: 2014.07.13.)
- Gyulai Elemér (1936): *A zene hatása. Közönséglélektani tanulmány*. Országos Szociálpolitikai Intézet, Budapest.
- Hegedűsné Tóth Zsuzsanna (2011): A portfólió a leendő óvodapedagógusok ének-zenei képzésében. In: Döbrössy János (szerk.): *Ének – zene – nevelés, 2011. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanító- és Óvóképző Karának Tudományos Közleményei XXXIII*. ELTE Tanító- és Óvóképző Kar Tudományos Bizottsága, Budapest, 95–102.
- Janurik Márta – Pethő Villő (2009): Flow élmény az énekórán: A többségi és a Waldorf iskolák összehasonlító elemzése. *Magyar Pedagógia*, 109(3), 193–226.
http://www.magyarpedagogia.hu/document/Janurik_MP1093.pdf (letöltve: 2014.07.13.)
- Kulcsár Bettina (2010): Az ének-zene tantárgy motivációs hátterének vizsgálata. *Csengőszó*, 18(4-5), 17–26; 25–29.
- Laczó Zoltán (1998): Egy zenepedagógiai kísérlet tapasztalatairól – a jövő számára. *Parlando*, 40(1-2), 28–40.
- L. Nagy Katalin (2003): *Az ének-zene tantárgy helyzete egy kérdőíves felmérés tükrében*.
<http://www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=kerdoives-LNagy-Enek> (letöltve:2014.07.13.)
- Révész Géza (1946): *Einführung in die Musikpsychologie*. Francke, Bern.
- Révész Géza (1952): *Talent und Genie. Grundzüge einer Begabungspsychologie*. Francke, Bern.
- Szelei Nikolett – Turmezeyné Heller Erika (2011): Zenei preferenciavizsgálat. In: Koósné Sinkó J. (szerk.): *Mester és tanítvány I*. ELTE Eötvös Kiadó, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 11–24.
http://www.tofk.elte.hu/kutatokozpont/upload/publikacio/mester_es_tanitvany.pdf (letöltve: 2015.03.13.)
- Szögi Endre (1940): *A zenei képesség és tehetség elemzése*. Közlemények a szegedi Ferenc József Tudományegyetem Pedagógiai-Lélektani Intézetéből, Szeged.

- Szűcs Tímea – Juhász Erika (2015): Kulturális tanulás a zeneiskolákban
In: Flóra Gábor – Kozma Tamás – Polónyi István – Reisz Rózsa
(szerk.): *Régió és oktatás. XI. Tanuló régiók Magyarországon. Az elmélettől a valóságig.* Debreceni Egyetem Felsőoktatási Kutató és Fejlesztő Központja, Debrecen, 152–159.
- Takács Viola (2001): Tantárgyi attitűdök struktúrája. *Magyar Pedagógia*, 101(3), 301–318.
- Turmezeyné Heller Erika (2007a): *A zenei ismeretek és képességek fejlődése az alsó tagozatos életkorban.* PhD disszertáció, Debreceni Egyetem Pszichológiai Intézete, Pszichológiai Doktori Program, Debrecen.
- Turmezeyné Heller Erika (2007b): A tanító- és óvodapedagógus-képzésbe belépő hallgatók zenei hallásának vizsgálata. *Pedagógusképzés*, 2007 (1–2), 85–96.
- Turmezeyné Heller Erika – Máth János (2014): *A zenei írás-olvasási képesség fejlődésének longitudinális vizsgálata 2–8. osztályosok körében. Géniusz Műhely Kiadványok.* Magyar Tehetségsegítő Szervezetek Szövetsége, Budapest.
- Varró Margit (1930): A zenei tehetség. In: Szondi L. (szerk.): *Tehetség-problémák.* Merkantil, Budapest. (Újraserkesztette és sajtó alá rendezte Laczó Zoltán, 2000, *Parlando*, 42(2), 2–15.)

15. A zenei élmény befogadása

TURMEZEYNÉ HELLER Erika

A befogadás eredetileg esztétikai fogalom, és azt a folyamatot jelenti, amelynek során az egyén megismerkedik a műalkotással, és saját személyiségétől, előzetes tudásától, tapasztalataitól, valamint akár bizonyos szituatív elemektől is függően, de mindenképpen a rá jellemző egyéni módon megéri és értékeli azt.

A zenének az emberi lélek fölött gyakorolt hatalma Platón óta általánosan elfogadott nézet, amely végigvonulva a középkoron, majd a reneszánszon, a barokk zene affektustanában (affektus = hatásgyakorlás) csúcsosodott ki. A barokk kor alaptétele volt, hogy a zene nemcsak képes az ábrázolásra, hanem fontos feladata is az ábrázoláson keresztül a hallgatót megindítani, érzelmeire hatást gyakorolni. A rokokó korszaktól kezdve került előtérbe, majd a romantika zsenikultuszában tetőzött az a gondolat, hogy a zene elsősorban alkotójának érzéseit közvetíti. A 20. század egyes zenei irányzatai ellenben – a romantikával való szembefordulásként – tagadták a zene és az érzelmek kapcsolatát, és szándékosan érzelemmentes zeneművek komponálására törekedtek.

Bár a zene befogadásának egyaránt van értelmi és érzelmi oldala, azonban ahogy a zenei tevékenységet általánosságban, a zenehallgatást is elsősorban érzelmi szükséglet motiválja. Ahogy Kodály (1944) a rá jellemző, egyszerre tömör és költői módon megfogalmazta: „*Vannak a léleknek régiói, ahová csak a zene világít be.*” (i. m. 156. o.) A zene megéri a lelket, képes az érzelmek, hangulatok befolyásolására.

A zene és az érzelmek összefüggésének többféle vetülete van aszerint, hogy a zeneszerző, a zenei előadás vagy a zenehallgató oldaláról közelítünk. Ezek közül az első két sík, a zeneszerzőnek műve által közvetíteni szándékozott üzenete, illetve az előadás expresszivitása a zenetörténet, a zenetudomány, és a zeneesztétika eszközeivel közelíthető meg. A zenei befogadást vizsgálva a következőkben a zenehallgatóra gyakorolt hatás irányából bontjuk ki e témát. A zenehallgató szempontjából két fő kérdéskört mutatunk be: az egyik azt kutatja, hogy képes-e a zene a zenén

kívüli tartalmak kommunikációjára, a másik pedig a zenének a hallgatóra gyakorolt hatását vizsgálja.

1. Mit fejez ki a zene?

„*A zene ott kezdődik, ahol a nyelv felmondja a szolgálatot.*” E. T. A. Hoffmann-nak e közismert aforizmája kifejezi azt az általánosan elfogadott nézetet, amely szerint a zene valamiféle „meta-nyelvként” is működik. Nemcsak a hétköznapi szóhasználatban általános, de még a Nemzeti Alaptantervben is megjelenik a „zeneértés” fogalma. Mit is jelent ez? Érdeemes a zene és a nyelv párhuzamán elgondolkodni. Aki egy nyelvet nem tanult, az nem képes strukturálni a hangok áradatát, a szavak hangalakját nem tudja semmilyen kategóriához sem hozzárendelni. Ugyanígy a zene megértésének alapfeltétele az adott zenei kultúra ismerősége, aminek alapját az enkulturáció jelenti. Az életünk során szerzett zenei tapasztalatok mennyiségétől és minőségétől függ, hogy az adott kultúra különböző zenei stílusai közül melyiknek a „nyelvét” tanuljuk meg, azaz értjük meg, és ami ebből következik, ismerjük fel értékeit. Ha egy általunk nem beszélt nyelven mondják, a legszebb költemény sem jelent számunkra semmit, sőt, értelmetlennek halljuk. Ugyanígy abban a zenei világban, amelyben járatlanok vagyunk, kevésbé lehetünk képesek megítélni az adott mű esztétikumát.

Szokták a zenét nemzetközi nyelvnek aposztrofálni. Tekinthejtük-e a zenét valamiféle univerzális nyelvnek, ami kultúrától függetlenül, szavak nélkül is képes lenne információt eljuttatni hallgatójához? Térjünk vissza a zene és a nyelv között vont párhuzamra! Az éneklés – a legősibb zenei megnyilvánulás – és a beszéd közös gyökérből ered, és ez az alapja a két képesség hasonló fejlődési menetének. Ezen túl strukturálisan miben hasonlít, és miben különbözik a zene és a nyelv? A nyelv legkisebb egységei a fonémák, amelyek nem rendelkeznek önálló jelentéssel, de kombinációikból értelmes egységek képezhetők. Egy zenemű zenei hangjai éppen így írhatók le. A nyelv második szintje a szintaxis, amely az elemek kombinációjának szabályait határozza meg. A zenében éppen így minden zenei stílusnak megvan a maga (formai, összhangzattani stb.) szabályrendszere. A párhuzam eddig működőképes, azonban a szemantika szintjén megtorpanunk: mit jelent a zene? Nyilvánvalóan nincs egzakt jelentése, hiszen nem állíthatnánk össze valamiféle szótárt, amellyel a „zene nyelvét” másik nyelvre fordítanánk. Azt könnyen kideríthetjük, hogy

nyelvi közlésünket megértette-e a fogadó, de hogyan állapítanánk meg, hogy valaki a zenét megértette, ha egyszer nem is bír meghatározható jelentéssel?

Kínálkozik az általánosan elfogadott magyarázat, hogy a zene érzelmeket fejez ki. Annak bizonyítására, hogy a zene által közvetített érzelmi tartalmat tényleg képesek vagyunk-e dekódolni, több kísérlet is történt. Ezek alapfeltevése jellemzően az, hogy már csecsemőkortól képesek vagyunk az emberi arckifejezés vagy a beszéd intonációja alapján az alapvető érzelmek felismerésére. Úgy tűnik, hogy a zene is alkalmas bizonyos szintig az érzelmek ilyenféle közvetítésre. Több kutatás is igazolta, hogy óvodás, kisiskolás gyerekek hozzá tudják rendelni a hallgatott zenei részlethez a vidám/szomorú, illetve valamivel kevésbé eredményesen, de a nyugodt/izgatott, mérges/ijedt, arckifejezést mutató sematikus ábrát is (Minkenberg, 1991; Trehub, 1993). A lányok és a fiúk között e képesség színvonalában nincs különbség. Megjegyzendő, hogy a szerzők szerint a gyerekek e teljesítményében szerepet játszik a szülői házban vagy a zenei képzésben szerzett korábbi tapasztalat.

Láttuk tehát, hogy az alapvető érzelmek felismerése a zenében nem okoz különösebb gondot. Speciális kérdést jelent a programzene, amelynek deklarált célja valamilyen zenén kívüli tartalom kifejezése a zene eszközeivel. A 19. század zeneszerzői azt vallották, hogy a zene eszközeivel is megjeleníthetőek a világ dolgai. E művek már címükben előre tájékoztatták a hallgatót arról, hogy mit „kell” hallania. Azonban felismerhető-e vajon a tartalom a program segítségével nélkül is? Az egyes programzenei alkotások megfejtésének nehézsége azonban rendkívül eltérő lehet, hiszen ezek adott esetben nemcsak a természet hangjainak festését, hanem olyan elvont, összetett gondolatok kifejezését is felvállalják, mint egy-egy költemény, festmény, ahogy azt látjuk például Liszt Ferenc *Zarándokévek* című sorozatának egyes darabjaiban.

Trainor és Trehub (1992) kutatása azt igazolta, hogy az egyszerűbb tartalmat, mint például állatok zenei ábrázolását már a háromévesek is felismerik. A vizsgálat során Prokofjev: *Péter és a farkas* című művében szereplő állatok képét a kicsik össze tudták párosítani zenei megfelelőjükkel. E képesség az életkorral fejlődik. Graml, Kraemer és Gembris (1988) longitudinális vizsgálatában elsőtől negyedik osztályos korig követte a fejlődést. A feladat szerint Sztravinszkij *Tűzmadár* szvitjének jeleneit ábrázoló képeket kellett elrendezni abban a sorrendben, ahogy az a

műben hallható. Az elsősök közül még csak néhányan voltak erre képesek, ellenben negyedikes korukra valamennyien hibátlanul teljesítettek.

Magyarországon Csillagné Gál Judit (1992) foglalkozott e témával. Kutatása lényegesen különbözik a fentiektől abban, hogy nem zárt kérdéseket alkalmazott, azaz nem adott támpontot előre felkínált választási lehetőségekkel, hanem az alanyoknak saját maguknak kellett a belső képet megteremteniük, és ennek alapján a nyílt kérdésekre válaszolniuk. Ugyanakkor maga a kérdésfeltevés (Milyennek képzeled azt az embert, akit a zene ábrázol?) mégis bizonyos mértékig irányította a válaszok körét. A vizsgálat során fiatal felnőttek (I. éves tanító- és óvóképzős hallgatók) Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei* című művének egyik tételét, a Gnómot hallgatták. A karaktert az alanyok kétharmada adta vissza helyesen. További tanulságos megállapítást is tett a kutató. A vizsgálatához ugyanis kétfelé osztotta a mintát: az egyik csoport csak egyszer, a másik egymás után háromszor hallgatta meg a tételt. A két csoport eredménye között nem volt érdemi különbség, azaz a zene által közvetített információ közvetlenül jut el a hallgatóhoz, és ehhez nincs szükség a részletek megfigyeléséhez.

E kutatások közösek abban, hogy valami módon – képekkel, kérdésekkel – előre orientálták alanyaikat, terelve őket bizonyos témák felé. Ami tehát bizonyítottan tekinthető az efféle vizsgálatokból: bizonyos zene inkább idézi az egyik dolgot, mint több másikat. Arra a kérdésre azonban, hogy zenén kívüli támpontok nélkül milyen jelentést tulajdonítana a hallgató, nem válaszolnak.

A 20. században, a mozi megjelenésével a zene és a program közti kapcsolat újabb aspektussal gazdagodott: itt a zene feladata a tartalom illusztrálása, illetve megerősítése lett. Megszületett a filmzene műfaja. Ennek egyes alkotásai adott esetben még magát a filmet is túlnőtték népszerűségükben. Azt, hogy a filmzene több mint egyszerű illusztráció, Iwamiya (2002 – idézi Nagy, 2004) kutatása mutatja meg. Ennek során ugyanazon rajzfilmrészleteket egy dallam 18 fféle változatával kísérték. Az eredmények szerint a filmen ábrázoltak megítélését jelentősen befolyásolta az, hogy melyik zenei változat festette alá.

Összességében az intelligencia-kutatás kiemelkedő képviselője, Gardner (1985, 106. o.) frappánsan megfogalmazott álláspontjával kell egyetértelnünk: „*A zene nem önmagában közvetíti az érzelmeket, hanem ezeknek az érzéseknek a formáját ragadja meg*”.

2. A zene által kiváltott érzelmek

Az eddigiekben a zene által közvetített tartalom megérthetőségére kerestük a választ, azonban ettől meg kell különböztetnünk az e tartalom átélésével kapcsolatos kérdéseket. Nem szorul különösebb bizonyításra, hogy a zene hatással van érzelmeinkre, ám e hatás mibenlétének empirikus vizsgálata a legnehezebbek közé tartozik. Az első probléma az, hogy mi is az érzelem? Az érzelmek kutatása a pszichológia egyik fontos, de nehezen megfogható területe. A téma bonyolultságát jelzi, hogy már az érzelem definíciójában sincs egyetértés, így belátható, hogy a különböző alapvetésű zenepszichológiai kutatások más és más utakon járnak. Az érzelemtől általában megkülönböztetik a hangulatot, ami bár össze is függhet az érzellemmel, azonban hosszabb ideig tart annál, összetettebb, kevésbé tudatosuló állapot (vö.: Urbán, 2004). A zenével kapcsolatban gyakran használjuk e kifejezést, amikor egy-egy mű vagy tétel hangulatáról beszélünk. Másfelől a hallgató pillanatnyi hangulata is nagyban befolyásolhatja azt, hogy bizonyos zenemű milyen érzelmeket vált ki.

Amennyiben sikerülne is pontos adatokat gyűjteni arról, hogy milyen érzelmeket, hangulatot élt át az alany egy bizonyos mű vagy annak meghatározott részletének hallgatásakor, akkor sem jelenthetjük ki, hogy ezzel az adott mű érzelmi üzenetét sikerült dekódolni. Nehezen lenne állítható, hogy a hallgató a zenemű által „üzent” érzelmeket éli át, sokkal inkább tekinthetjük úgy, hogy ezen érzelmeket saját maga konstruálja. Ugyanakkor természetesen az adott zenemű sajátosságai bizonyos mértékig orientálják, behatárolják a kiváltott érzelmek körét. Ilyen sajátosság elsősorban a zene tempója: a gyors zene élénkítő, a lassú zene nyugtató hatása evidencia. Szintén közismert a dúr és a moll hangnem hangulata közti különbség. A dúrhoz kapcsolódó vidám és a mollhoz kapcsolódó szomorú kifejezést már három éves gyerekek is képesek megkülönböztetni (Kastner és Crowder, 1990, idézi Shuter-Dyson, 1993). Ugyanakkor nyilvánvaló: ahogy a zeneművek jóval komplexebbek annál, mint ami tempójukkal és hangnemükkel leírható, ugyanúgy a kiváltott érzelmek köre sem adható vissza az „élénk-nyugodt”, „vidám-szomorú” dimenziókkal.

Belátható, hogy a zene hatására keletkezett érzelmek csak részben a zeneművet, de egyben a befogadót is jellemzik. Természetes, hogy ugyanaz a zene másképp hat a különböző személyiségű egyénekre, de ugyanakkor számolni kell azzal, hogy ugyanannál az alannál is mennyi – a zene

eszköztárán kívül eső – korábbi élmény, tapasztalat vagy éppen a pillanatnyi szituáció színezheti az érzelmeket. Így válthat ki a zenemű sajátoságaival voltaképpen össze nem függő érzelmet: például valaha az első randevún hallgatott zene örömet, esetleg szomorúságot, a nemzeti himnusz hazaszeretetet, az orgonamuzsika vallásos áhítatot. Befolyásolhatják az érzelmeket további körülmények: a mű zenetörténeti vonatkozásával vagy előadójával kapcsolatos háttérinformációk. Mindezen nehézségek ellenére sem mondott le a pszichológia e terület kutatásáról. A kutatások alapjául szolgáló adatok többféle forrásból fakadnak. A neuropszichológia a mágneses képalkotó eljárások felhasználásával tárta fel, hogy mely területek aktiválódnak az agyban a zenére adott emocionális reakciók következtében (vö. Blood és tsai, 1999). A másik adatgyűjtési lehetőség az emocionális reakciók hatására bekövetkező fiziológiai változások vizsgálata, amellyel kimutathatóvá vált például, hogy a zenehallgatás az endorfin, a kortizol termelődését fokozza (Reilly, 1999). E kutatási irányok még gyerekcipőben járnak, de bizonyonnyal sok újat tartogatnak. A legnagyobb múlttal rendelkező megközelítés a vizsgálati személyek verbális beszámolóira épít. Mivel elsősorban ez az irányzat hozott eddig a pedagógiai gyakorlat számára fontos eredményeket, ezért a következőkben ezeket ismertetjük.

Sloboda (2005) az önéletrajzi emlékezetet használta fel arra, hogy a zenének a gyerekekre gyakorolt hatásáról többet tudjon meg. E kutatási módszer a vizsgálati alanyok életének korábbi jelentős, zenével kapcsolatos élményeire épít. Előnye, hogy nem kísérleti helyzetben, hanem természetes körülmények között, az egyén hétköznapijainak, emberi kapcsolatainak figyelembevételével vizsgálódhat. A kutatás során felnőtteket (n = 113 fő) kérdeztek ki első tíz életévük legjelentősebb zenei élményéről. A kérdések kiterjedtek arra, hogy hány éves volt akkor az illető, az élmény jellegére, intenzitására, helyére, annak társas vonatkozásaira, továbbá a zenéhez való jelenlegi viszonyra. A válaszok bizonyos mértékig bepillantást engednek a gyermekeknek a zenéhez való viszonyába, annak ellenére, hogy az önéletrajzi emlékezet közismerten szelektív és pontatlan. A visszaemlékezésekben a legjelentősebb zenei élmény leggyakrabban a zene hallgatásához kapcsolódik, és ez az esetek 59 százalékában pozitív, a többieknél semleges, de soha sem negatív emlékként raktározódott el. Azoknak, akiknek legfontosabb emléke a saját zenei megnyilvánulásához kötődik, csak 17 százaléka ítélte meg azt pozitívnak. A negatív

élmény többnyire az iskolában való megszegyenüléshez kapcsolódik, de a szerző szükségesnek látja felhívni a figyelmet ezzel kapcsolatban a korai zenei versenyeztetés veszélyeire is. A saját előadásuk miatt negatív élményeket átélőknek a zenéhez, a zenehallgatáshoz való viszonyulását hosszú távon is hátrányosan befolyásolta e gyermeki élmény. Az eredmények az iskola szerepét is érintik. Az iskolai eseményeknek csak 29 százaléka, míg a más helyszíneken történteknek 60 százaléka pozitív színezetű. A családdal, barátokkal átélt élmények 50, a tanárokkal átélteknek 27 százaléka volt pozitív. Szintén elgondolkodtató a zenei nevelés szempontjából, hogy a pozitív emlékekben szereplő zenedarabok között senki sem említett gyerekdalt. Magyarázható ez azzal, hogy mivel a gyerekdalok a mindennapok részei, ezért nem kötődik hozzá a rendkívüliség élménye, amire a kérdésfelvetés vonatkozott. Ugyanakkor azt a következtetést is le lehet vonni, hogy a gyermekek fogékonyak, sőt, igénylik a másféle zenét is.

Bár ezek külföldi eredmények, azonban mégis érdemes feltenni a kérdést, hogy milyen tanulással szolgálhatnak általánosságban a zenei nevelés számára. Úgy tűnik, és ezt a kutatás itt nem részletezett további adatai is megerősítik, hogy a katartikus zenei élmények nem a tanórán érik a gyerekeket. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a pedagógusnak nincs feladata. A tudatos, értő zenehallgatói attitűd kialakítása az ének-zene órák fontos része. Így teremthető meg az a nyitottság, fogékonyság, ami lehetővé teszi egy zeneművel való találkozás katartikus megélését. A szisztematikus tanórai munka mellett azonban használjuk ki a tanórán kívüli lehetőségeket – a hangverseny-látogatást, a közösségi események, ünnepek méltó zenei környezetét –, hiszen Sloboda eredményei szerint elsősorban ezek az egész életre szóló zenei élmények színterei.

Hasonló módszerrel, azaz önéletrajzi emlékekre irányuló kikérdezéssel dolgozott Gabrielsson (2011), ám ennek során nem a gyerekkort célozták meg, hanem az alanyoknak életük legjelentősebb zenei élményéről kellett beszámolniuk. E kutatás újszerűsége abban áll, hogy az átélt érzelmek mibenlétét akarta feltárni a zenére adott reakciók kategorizálásával. E kategóriák 900 fővel végzett interjúk tartalomelemzése alapján születtek, és gyakorlatilag a teljes körét átfogják a témának, ezért tanulságos Nagy Katalin összegzését idézve ezek áttekintése (i. m. 32. o.):

- „*Általános jellemzők*: az élmény általános leírása (pl. fantasztikus, hihetetlen stb.).

- *Testi és viselkedéses válaszok*: ebbe a kategóriába a fiziológiai reakciók (libabőr, borzongás, hideg/meleg, szívdobogás felerősödése stb.), viselkedések (nevetés, kiabálás, énekelés, taktus ütése stb.), testi jellegű élmények (mintha lebegne, mintha kilépne önmagából stb.) tartoztak.
- *Percepció*: különböző modalitásokhoz tartozó érzékletek (látási, hallási, tapintási, kinezteziás élmények), szineszteziás jelenségek (színes hallás), felerősödött észlelés (szokatlanul erőteljes észleletek) és a zenei minőségek észlelése (pl. stílus, hangszerek megnevezése) alkotják ezt a kategóriát.
- *Kogníció*: a következő alkategóriákat foglalja magában: megváltozott attitűd (pl. nyitottság, koncentrált figyelem), megváltozott szelf-, idő- és térérzékelés, kontrollvesztés, zenével való kapcsolat megváltozása, asszociációk és emlékek felmerülése, képzelet, zene elemzése.
- *Érzelmek, érzések*: intenzív érzelmek (pl. nagyon erős érzelmek árasztják el a személyt), pozitív érzelmek, negatív érzelmek, vegyes érzelmek alkotják a kategóriát.
- *Egzisztenciális és transzcendens vonatkozások*: egzisztenciális kérdések (az élet értelmén való gondolkodás, pusztá létezés megtapasztalása stb.), transzcendens élmények (mennyei, földöntúli érzések, testen kívüliség stb.), vallásos élmények (Isten jelenlétének érzése, vallásos üzenet megtapasztalása stb.) tartoznak ehhez a kategóriához.
- *Személyes és társas tényezők*: új lehetőségek felfedezése (pl. felszabadultság érzése, rátalálás legbelsőbb önmagunkra), identitás megerősítése (magnövekedett önbizalom, a zene róla szól stb.), közösségi élmény (pl. egység érzése a többi zenehallgatóval, vagy az egész világgal) alskálákból állt ez a tartalmi kategória.”

E lista jó rendszert ad, így további kutatások kiindulópontjául is szolgálhat. A szerzők megvizsgáltak bizonyos összefüggéseket is. Ennek során megállapították, hogy a nők intenzívebben reagálnak a zenei élményre, mint a férfiak. A biológiai nem tehát befolyásoló tényező, azonban az életkor és a zenei képzettség nem játszik szerepet. Ezen állításokat Nagy Katalin (2004) kutatása is megerősítette. Nagy Katalin azt a további következtetést is levonta, hogy az egyes emberek különböző mértékben vonódnak be a zenei élménybe. Tehát az egyént jellemző személyiségvonásnak fogható fel, hogy ki milyen erős élményt képes átélni a zene

hatására. A kutató rámutat arra, hogy az erősen és a gyengén bevonódók zenehallgatási szokásaikban és zenei preferenciáikban is különböznek. Előbbiek kizárólag arra figyelve, egyedül hallgatják a zenét, leginkább az emelkedettség érzését élik át, míg az utóbbiak háttérzeneként hallgatnak legszívesebben lassú, dallamos könnyűzenét. A zenére való fogékonyság tehát az egyént jellemző sajátosság, amelyben jelentős különbségek tapasztalhatók.

A zene iránti fogékonyság az emberi lélek veleszületett sajátossága, ugyanakkor számos egyéni személyiségjellemző, tapasztalat és külső körülmény is meghatározza azt, ahogyan befogadjuk a zenét. Ez az írás a zenei befogadás szerteágazó témájának csak néhány aspektusát érintette, elsősorban azokat, amelyek a zenei nevelés számára jelentőséggel bírhatnak, és e fejlesztési területen, amelyet a NAT is hangsúlyosan kezel, további szempontokat nyújthatnak az érdeklődő pedagógusok számára.

Felhasznált irodalom

- Blood, A. J. – Zatorre, E. J. – Bermudez, P. – Evans, A. C. (1999): Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature Neuroscience*, 2/4. 382–387.
- Csillagné Gál Judit (1992): Zeneművekben való tájékozódás pszichológiai vizsgálata. *A Budapesti Tanítóképző Főiskola Tudományos Közleményei*, 11. [Új (posztumusz) kiadása: *Zeneművekben történő tájékozódás pszichológiai vizsgálata*. Flaccus Kiadó, Budapest, 2008.]
- Gabrielsson, A. (2011): *Strong experiences with music. Music is much more than just music*. Oxford University Press, Oxford – New York.
- Gardner, H. (1985): *Frames of mind. The theory of multiple intelligence*. Basic Books, New York.
- Graml, K. – Kraemer, R. D. – Gembris, H. (1988): Filmdokumentation musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogeltest”. Studien zum musikalischen Gedächtnis. In: Nauck-Börner, Ch. (szerk.): *Musikpädagogische Forschung*, Bd. 9. LaaberVerlag, Laaber, 163–178.
- Iwamiya, Sh. (2002): Multimodal Communication by Music and Motion Picture. In: Stevens, C. – Burnham, D. – McPherson, G. – Schubert, E. Renwick, J. (szerk.): *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition*, Causal Productions, Adelaide, 3–8.

- Kastner, P. M. – Crowder, R. G. (1990): Perception of the major/minor distinction: IV. Emotional connotation in young children. *Music Perception*, 8/2, 189–202.
- Kodály Zoltán (1944): Mire való a zenei önképzőkör? In: Bónis Ferenc (1964, szerk.): *Visszatekintés I. Zeneműkiadó, Budapest*, 154–157.
- Minkenberg, H. (1991): *Das Musikerleben von Kindern im Alter von fünf bis zehn Jahren. Eine Längsschnittuntersuchung als Basis für die Erforschung abweichender Musikrezeption*. Lang, Frankfurt.
- Nagy Katalin (2004): *Fenomenológiai különbségek a zenei élményben*. PhD disszertáció, Debreceni Egyetem Pszichológiai Intézete, Pszichológiai Doktori Program, Debrecen.
- Reilly, M. (1999): Music: A cognitive behavioral intervention for anxiety and acute pain control in the elderly cataract patient. *Dissertation Abstract International*, 60(07B), 31–95.
- Shuter-Dyson, R. (1993): Tonalität und Harmoniegefühl. In: Bruhn, H. – Oerter, R. – Rösing, H. (szerk.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 299–304.
- Sloboda, J. A. (2005): *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*. Oxford University Press, Oxford, New York.
- Trainor, L. J. – Trehub, S. E. (1992): The development of referential meaning in music. *Music Perception*, 9, 455–470.
- Trehub, S. E. (1993): The music listening skills of infants and young children. In: Tighe, T. J. – Dowling, W. J. (szerk.): *Psychology of music: The understanding of melody and rhythm*. Erlbaum, Hillsdale, 161–176.
- Urbán Róbert (2004): Érzelmek. In: N. Kollár Katalin – Szabó Éva (szerk.): *Pszichológia pedagógusoknak*. Osiris Kiadó, Budapest, 95–118.

16. A zenei nevelés hatása más fejlesztési területekre

TURMEZEYNÉ HELLER Erika

1. A zenei nevelés jelentőségének általános pedagógiai vonatkozásai

A művészeti tevékenység személyiségformáló ereje olyan evidencia, ami az ókortól napjainkig végigkíséri a nevelés iránt érdeklődő gondolkodókat. A teljesség igénye nélkül utalhatunk itt az ókori Kínára, ahol a zene az ember, a természet és a társadalom közti összhang megteremtésének eszközeként központi fontossággal bírt. Gondolhatunk a görög *kalogathia* fogalomra, amely az erkölcsi jóság és a szépség egységét jelöli, és ennek szellemében az ókori görögök nagy szerepet tulajdonítottak a nevelésben a művészetnek, amely a szépségen keresztül az erkölcs nemességére hat ki. A zene (*muziké = szellemi kultúra, összes műzsa művészete*) mint a legmagasabb rendű művészet fontosságát az egyén jellemének formálásában *Platón* és *Arisztotelész* is hangsúlyozta. A görög kultúra hatása e téren is megmutatkozott a középkorban, amikor a „hét szabad művészet” között a tudományok akkori rendszerének csúcsára helyezték a zenét. A későbbi korok pedagógiai gondolkodói közül *Comenius*, *Pestalozzi*, *Fröbel* is magától értetődőnek tekintette a kisgyermeknevelésben a zenével való foglalkozást.

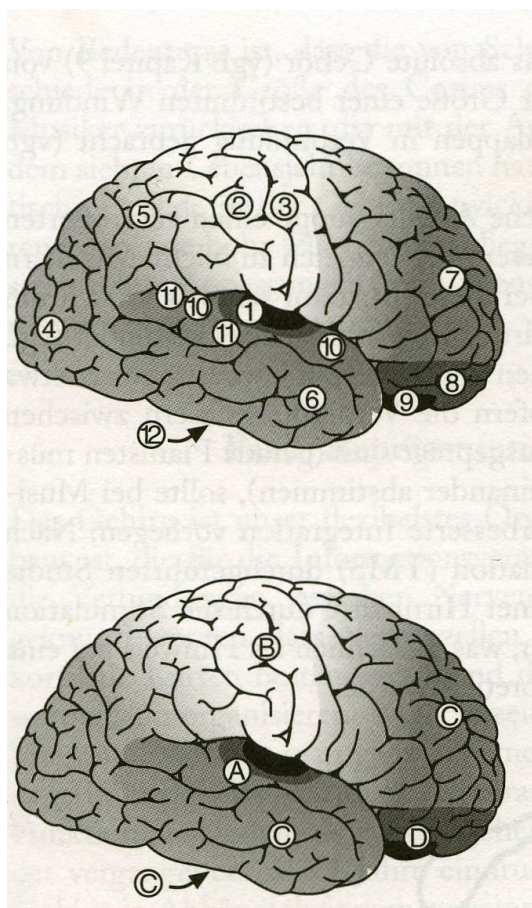
A 19. század végén induló, majd a 20. század első felében egyre nagyobb hatású reformpedagógiai irányzatok is kitérnek a zene sajátos, mással nem helyettesíthető funkciójára. A *Montessori*-iskolák életének része a „mindennapi hangverseny”, amely a zenehallgatáson keresztül alkalmat ad az észlelés finomodására, a zenei karakterek megfigyelésére és saját mozgással való kifejezésére, így fejlesztve a zene és a mozgás összekapcsolásával a térérzékelést. *Freinet* a zenei nevelésben az alkotókészséget helyezi előtérbe, ami zeneszerzésben és dalszerzésben nyilvánul meg. Elképzelése szerint az önkifejezés és a kommunikáció képességének fejlesztése valósítható meg e zenei tevékenységekkel. *Steiner*, a Waldorf-iskolák szellemi atyja, Pestalozzihoz hasonlóan a „kéz, szív, fej” hármas egységét vallja, vagyis a praktikus ismeretek, a művészetek és a tudományok egyenlő fontosságát. Ennek megfelelően a Waldorf-

iskolákban a zenei nevelésre szánt idő jóval több, mint bármely más szellemiségű iskolában. (Az egyes reformpedagógiai irányzatoknak a zenei neveléshez való viszonyáról magyar nyelven Németh András /1996/ művéből lehet tájékozódni.)

Kodály zenepedagógiai elképzelésének kialakulásában jelentős szerepe volt e kortárs reformpedagógiai irányzatoknak, azon belül pedig az azokkal hasonló szellemiségű művészetpedagógiai nézeteknek. (Kodály koncepciójának mélyebb megértéséhez, sőt, ezen túlmenően a zenei nevelésünk jelenkori állapota kapcsán újra meg újra előkerülő kételyekhez új szempontokat ad, ha e kontextusban is értelmezzük munkásságát. E szempont beemelése és részletes feltárása Pethő Villőnek /2011; 2012/ köszönhető, akinek munkája sokban hozzájárult nemcsak neveléstörténeti, hanem nevelésfilozófiai szempontból is e téma árnyalt megközelítéséhez.) *Kodály* a görög embereszmény felélesztéseként, „embernevelésként” tekintett a zenei nevelésre, és számos írásában, többféle megfogalmazásban érvelt amellett, hogy a zenei nevelésnek önmagán messze túlmutató jelentősége van a felnövekvő gyermek személyiségének alakulásában. *Kodály* azért buzdította a kutatókat a zene transzferhatásának vizsgálatára, hogy a zenei nevelés fontosságát ily módon is bizonyítsák a társadalom és az oktatáspolitiká számára. Így éppen *Kodály* befolyására Magyarországon a zenei nevelés transzferhatása a zenepszichológiai kutatások középpontjában állt és áll, és számos magyar kutatás is született a témában. Bár a hazai zenepszichológiai kutatások között arányaiban felülreprezentált a zenei transzferhatást vizsgáló kutatások száma, amely tény, mint láttuk, *Kodály* hatására vezethető vissza, azonban a nemzetközi szakirodalom is számos hasonló vizsgálatról számol be.

2. Neuropszichológiai megközelítés

A zenei tevékenység rendkívül összetett, melyben számos kognitív és motoros funkció is érintett. Gondoljuk el, hogy a zene nemcsak a zene hallgatását, vagyis az akusztikus észlelést jelenti, hanem számos mozgásos összetevője is lehet, a táncon kívül idetartozik a hangszeres játékhoz és az énekléshez szükséges mozgás. Érzelmi reakciók is kapcsolódnak a zenéhez, amelyekhez kötődhetnek emberekhez, élményekhez, eseményekhez kapcsolódó emlékek. Nem csoda tehát, hogy a zenével kapcsolatos tevékenységek agyi reprezentációja számos különböző agyi területen történik, és mint az alábbi ábrán látható, szinte az egész agy érintett benne.



1. Akusztikus analízis, reprezentáció
2. Tapintási ingerek zenélés közben
3. Motorika éneklés, tánc, hangszerjáték közben
4. Kottaolvasás
5. Térérzékelés és testbeszéd táncolásnál
6. Egyenletes lüktetés
7. Formai összefüggések, általánosított tudás
8. Személyes ízlés, preferencia
9. Érzelmek
10. Akusztikus észlelés (nem zenei kontextusban)
11. Dallam észlelése
12. Asszociációk, tapasztalatok

- A/ Hallás
 B/ Éneklés, hangszerjáték, tánc
 C/ Megértés
 D/ Élmény

Az egyes zenei és zenéhez kapcsolódó tevékenységek agyi reprezentációjának helye (Spitzer, 2002, 209.)

A fenti ábra melletti felsorolás is tükrözi azt a sokféle feladatot, amelyet a zenei tevékenység közben az agy végez. Az agykutatásokból tudni lehet, hogy az agy a specifikus, gyakran ismétlődő feladatokra nemcsak funkcionális, hanem szerkezeti változásokkal is reagál. Általánosnak mondható, hogy hivatásos zenészek agyában a két agyféltekét összekötő *kérgestest*, az úgynevezett *corpus callosum* megvastagodott. Feltételezhetően ez a változás azzal, hogy a két agyfélteke közti kapcsolatot erősíti, a kreativitásnak kedvez. Ez állhat annak a tapasztalatnak a háttérében, hogy a zenével való foglalkozás a kreativitás fejlődésére pozitívan hat

(Altenmüller és Gruhn, 2002). A kérdés úgy is felmerülhet, hogy az érintett agyi funkciók fejlődése kihat-e más képességek fejlődésére-fejlettségére, illetve mely konkrét területekre és milyen mértékben hat ki.

3. Empirikus kutatási eredmények

Mint fentebb láttuk, *Kodály* buzdítására számos kutatás választotta témájaként a zenei nevelés hatásának vizsgálatát. Ezek közül mind a mai napig elismeréssel nyilatkoznak nemzetközi viszonylatban is *Barkóczi Ilona* és *Pléh Csaba* (1978) eredményeiről. A zenei tagozatos, tehát zenét emelt óraszámú tanuló és a szokásos óraszámú énekórán résztvevő gyerekek összehasonlításán keresztül, négy éves longitudinális kutatással mutatták ki a zenei nevelés hatását. Az intelligencia, a figyelem és a kreativitás mérése mellett vizsgálták a szorongást, végeztek Rorschach személyiségvizsgálatot és szociometriát. Kutatásukban azt a kérdést is feltették, hogy az intenzív zenei nevelésnek vagy a szocio-ökonómiai státusznak van-e jelentősebb hatása a személyiség különböző összetevőire. Az eredmények szerint a több éven keresztül tartó intenzív zenei nevelés kompenzálhatja a kulturális hátrányt. Ez az intelligencia szerkezetének változásában és a kreativitás fejlődésén keresztül érvényesült. Erősödött a korreláció az intelligencia és a kreativitás között, valamint gyengült a szocio-ökonómiai státusz és az intelligencia között. A zenei képzés hatására az évek során az alacsony szociális státuszú gyerekeknél csökkent a verbális és a nem verbális intelligencia közötti aránytalanság, azaz az intelligencia szerkezete kiegyensúlyozottabbá vált. Összefoglalójukban mindezeket a változásokat összegezve a személyiségre való hatás komplexitásának szempontjából a következő megállapításokat tették:

„A nem zeneisek közül az alacsony szociális státusúakra a feladat elhárítása, a magasakra pedig annak túlzottan komolyan vevése a jellemző. Amennyiben ezek a beállítódások a felnőttkorra is fennmaradnak, előttünk áll a munkát, mint feladatot kényszernek és én-idegennek tekintő, s csak a szabad idejében élő, másrészt pedig a munkát, mint feladatot, erőfeszítést, ambíciót igénylő, és csak a szigorú, »sinen futó« gondolkodást mozgósító ember képe. A zeneiseknél kibontakozóban láthatunk egy olyan tendenciát, hogy a szigorú gondolkodást igénylő helyzetekbe tudnak energiát fektetni, kreativitást igénylő helyzetekben pedig – annak ellenére, hogy ezek feladatszerűek – képesek lazán, játékosan beállítódni, s éppen ezáltal

jó teljesítményt elérni. Ezt az intellektuális és emocionális-motivációs működések fokozottabb összekapcsolódása, azaz, egy integráltabb személyiség kialakulása révén tudják megvalósítani. Úgy véljük, hogy a zenei nevelésnek sok területre kiterjedő, széles körű transzferhatása ezen az alapon magyarázható.” (I. m. 143.)

Vitányi Iván és munkatársai (Bácskai és tsai., 1972) egykori zenei tagozatos diákok életútját követve más oldalról erősítik meg e hatást, amennyiben azt találták, hogy az alacsony szocio-ökonómiai státuszú fiatalok társadalmi mobilitására kedvezően hatott a korábbi zenei nevelés. *Laczó Zoltán* (1985; 2002) eredményei szerint a zenei nevelés mellett, hogy kedvezően befolyásolja az intelligenciát, képes kompenzálni a hátrányos szocio-ökonómiai státusznak az általános intellektuális képességek fejlődésében játszott kedvezőtlen szerepét is. A zeneterápia eredményei is bizonyítják azt a tényt, hogy a zene pozitívan hat a szociális és az emocionális fejlődésre. Újra és újra felmerül azonban emellett, hogy a zenei nevelés a személyiségfejlődésben betöltött szerepén kívül kimutatható hatással van-e az értelmi képességek fejlődésére is. *Benis Márta és Kalmár Magda* (1979) a gondolkodás, *Székácsné Vida Mária* (1980) a matematikai és anyanyelvi képességek, az ábrázolás, *Kalmár Magda* (1989) a nyelvi képességek, *Páskuné Kiss Judit* (1999) az intellektuális képességek esetében írt le pozitív hatást.

A zene hatását vizsgáló számtalan külföldi kutatás (vö. Spychiger, 1993; Burton és tsai., 1999) közül az ún. *Mozart-effektus* vált közismertté (Rauscher és tsai., 1993). A nagy port felvert vizsgálat szerint közvetlenül egy Mozart-mű (*Szonáta két zongorára, K. 448*) hallgatása után a vizsgálati személyek a Stanford-Binet standardizált intelligencia teszt téri intelligenciát vizsgáló altesztjében nyolc ponttal többet értek el, mint a két kontrollcsoport, akik semmit sem, illetve relaxációs instrukciókat hallgattak. *Rauscher és munkatársai* 1995-ben a korábbi vizsgálat megismétlése során az emlékezetre is hasonlóan kedvező hatásról számoltak be. Mindkét vizsgálatot megismételték más kutatók is (többek között Steele és munkatársai, 1999; McCutcheon, 2000), és ezek eredményei egyáltalán semmilyen, vagy csak átmeneti és elhanyagolható mértékű hatást tapasztaltak mind a téri intelligencia, mind az emlékezet esetében. A Rauscher-féle Mozart-effektus hitelességét kétségbe vonják emiatt a szakmai közvéleményben. Kijelenthető, hogy a passzív zenehallgatástól illuzórikus lenne más képességterületeken megnyilvánuló tartós fejlesztő hatást vár-

ni, ellentétben a „Mozart-effektus” állításával. Reálisan csak a saját, aktív zenei tevékenység esetében lehet erre számítani.

A külön zenei fejlesztésben részesülőknél a teljesítmény javulása számos zenén kívüli területen kimutatható. Az ennek hátterében végbemenő idegrendszeri folyamatokról meggyőző elméletek születtek (Parsons és Fox, 1997; Orsmond és Miller, 1999; Shaw, 2000). Bár általános az egyetértés e hatás meglétéről, a zenei képzésnek az értelmi képességekre vagy a más tantárgyak eredményére gyakorolt hatását vizsgáló kutatások mégis támadhatóak. A módszertani nehézségeket jelzi az is, hogy egymásnak ellentmondó eredmények is jócskán születettek.

Nehezen bizonyítható, hogy mennyiben tulajdonítható valamely változás speciálisan a zeneoktatás hatásának, és mennyiben annak, hogy bármire irányuló fejlesztési program is kimutatható fejlesztő hatást gyakorol az értelmi képességekre. További nehézségeket okoz, hogy az iskolai gyakorlatban szinte lehetetlen olyan valódi kísérleti körülményeket teremteni, ami alapot adna a kísérleti és a kontrollcsoport összevetésére, hiszen ez megkövetelné, hogy véletlenszerűen kiválasztott diákok, tanárok és iskolák vegyenek részt mindkét csoportban, valamint a zenei fejlesztésen túl az összehasonlítható területen is biztosítva legyen az oktatás azonossága. E nehézségek miatt nem bizonyítható az oksági összefüggés – az esetleg kimutatható együttjárások ellenére sem – a zenei és az egyéb területen elért eredmények között. Ezeket a fenntartásokat hangsúlyozza *Winner és Hetland* (2000), akik a zene transzferhatását vizsgáló nagyszámú kutatás adatainak metaanalízise alapján csak bizonyos területeken, illetve csekély mértékben látták bizonyíthatónak e hatás létét.

4. Összegzés

Ebben az írásban kevésbé az egyébként már közismert kutatási eredmények átfogó ismertetésére, majd újabakkal való kiegészítésére, mint inkább néhány kritikai megjegyzésre törekedtem, amelyek szükségesek ahhoz, hogy a realitások talaján állva viszonyuljunk e kérdéskörhöz. Az érdeklődés e téma iránt összefügg azzal a nemzetközi szinten is általánosnak mondható jelenséggel, hogy korunkban a művészeti, illetve azon belül a zenei nevelés jelen kultúránk haszonelvű szemlélete miatt háttérbe szorult. Az iskolán a társadalom főként azoknak a készségeknek, képességeknek a fejlesztését kéri számon, amelyek a jobb tanulmányi eredmények eléréséhez vezetnek, hosszabb távon pedig a magasabb iskolába

jutásban, majd később a munkaerőpiacon közvetlenül hasznosulnak. Ezért érzik szükségét világszerte a zenepedagógusok, hogy a transzferhatás bizonyításával mintegy legitimációt nyerjenek a zenetanulásnak. Winner és Hetland (1999) gondolatait szeretném a zenepedagógus-társadalom figyelmébe ajánlani: „*Nem azért tanítunk az iskolában matematikát, hogy javítsunk a gyerekek zenei képességein. Akkor a zenétől miért kellene transzferhatást várnunk? A zene, mint a matematika, a fizika és a költészet, fontos része kultúránknak. A gyermekek jövőjét mérhetetlenül szebbé teszi a zene szerkezetének és szépségének mély megértése. Ez éppen elég indok az iskolai zenetanításra.*” (<http://http://www2.bc.edu/%EF%80%9Dwinner/PDFs/mozartoped.pdf>) Érdemes-e például föltennünk a kérdést, hogy Einstein közismert zeneszeretete mennyiben járult hozzá a tudományban elért kimagasló teljesítményéhez? Nem hinném. Éppen elég indok volt számára a zenetanuláshoz a zenei tevékenység önjutalmazó funkciója, ahogy arról maga is vallott a New York Timesnak adott interjújában (1930): „*Életemben a legtöbb örömet a hegedűmből csalom elő.*”

Felhasznált irodalom

- Altenmüller, E. – Gruhn, W. (2002): Brainmechanism. In: Parncutt, R. – McPherson, G. E. (szerk.): *The science and psychology of music performance*. Oxford University Press, New York, 63–82.
- Barkóczi Ilona – Pléh Csaba (1978): *Kodály zenei nevelési módszerének pszichológiai hatásvizsgálata*. Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet – Bács megyei Lapkiadó Vállalat, Kecskemét.
- Bácskai Erika – Manchin Róbert – Sági Mária – Vitányi Iván (1972): *Ének-zenei iskolába jártak*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Benis Márta – Kalmár Magda (1979): A zenei fejlesztés hatása minőség-fogalomkörök alakulására az óvodáskorban. *Pszichológiai Szemle*, 34/1. 25–37.
- Burton, J. – Horowitz, R. – Abeles, H. (1999): Learning in and through hearts: Curriculum implications. In: Fisk, E. (szerk.): *Champions of change: The impact of the arts on learning*. The Arts Education Partnership and the President’s Committee on the Arts and the Humanities, Washington, 35–46.
- Laczó Zoltán (1985): The nonmusical outcomes of music education: Influence on intelligence. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 85, 109–118.

- Laczó Zoltán (2002): Lélektan, zenepedagógia és társadalom, *Parlando*, 44(3). 33–40.
- McCutcheon, L. E. (2000): Another failure to generalize the Mozart effect. *Psychological Reports*, 87/1, 325–330.
- Németh András (1996): *A reformpedagógia múltja és jelene*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Orsmond, G. I. – Miller, L. K. (1999): Neuralbasis of mentalrotation. *Society for Neuroscience Abstracts*, 21, 272.
- Parsons, L. M. – Fox, P. T. (1997): Sensory and cognitive functions. *International Review of Neurobiology*, 41, 255–272.
- Páskuné Kiss Judit (1999): A zenei nevelés nem specifikus hatásai. In: Balogh László (szerk.): *Tehetség és iskola*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Pethő Villó (2011): *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei*. PhD disszertáció, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Neveléstudományi Doktori Iskola, Neveléstörténet Doktori Program, Szeged.
- Pethő Villó (2012): Kodály zenepedagógiájának életreform elemei. *Parlando*, 54.(6.)
<http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-07-Petho.htm>
- Rauscher, F. H. – Shaw, G. L. – Ky, K. (1993): Music and spatial task performance. *Nature*, 365, 611.
- Rauscher, F. H. – Shaw, G. L. – Ky, K. (1995): Listening to Mozart enhances spatial-temporal reasoning: towards a neurophysiological basis. *Neuroscience Letters*, 185. 44–47.
- Shaw, G. L. (2000): *Keeping Mozart in mind*. Academic Press, San Diego.
- Spitzer, M. (2002): *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben in neuronalen Netzwerk*. Schattauer, Stuttgart/New York.
- Spsychiger, M. (1993): Musik und ausser musikalische Lerninhalte. In: Bruhn, H. – Oerter, R. – Rösing, H. (szerk.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 360–367.
- Steele, K. M. – Brown, J. D. – Stoecker, J. A. (1999): Failure to confirm the Rauscher and Shaw description of recovery of the Mozart effect. *Perceptual and Motor Skills*, 88/3, 843–848.
- Winner, E. – Hetland, L. (2000): The arts in education: Evaluating the evidence for a causal links. *Journal of Aesthetic Education*, 34/3-4, 3–10.

17. A populáris kultúra mint kihívás az iskolai zenei nevelés számára

TURMEZEYNÉ HELLER Erika

A nemzeti alaptanterv az alapelveket, célokat megfogalmazva már az első mondatban leszögezi, hogy az „igényes zene” „megértése” az iskolai zenei nevelés fő iránya. Szintén már ebben a részben, a második bekezdés első mondatában hitet tesz a NAT Kodály koncepciója mellett, kiemelve, hogy e szellemben az „európai műveltségű, a magyar hagyományt őrző... ember nevelése” áll a középpontban. A harmadik bekezdés a tananyagról szól: az alapokat az „európai klasszikus remekművek” és a népzene alkotják, amely „kismértékben egészülhet ki” populáris alkotásokkal. Azonban itt egyből óvatosságra is int azzal a korlátozó kitételrel, hogy „amennyiben azok a befogadói képességek fejlesztésének hasznos kiegészítő eszközeiként szolgálnak”. Mindezek alapján egyértelmű az eligazítás: az iskolai nevelés, Kodály demokratikus szellemében a „magas kultúrát” szeretné eljuttatni mindenkihez.

Legyen „A zene mindenkié!” Kodály jelmondata mára megvalósult valósággá vált, ha csak a szó szerinti értelmet tekintjük. Kodály a maga korában nem számolhatott a tömegmédiának a teljes kultúrát átalakító hatásával. A gyerekek mindennapjainak része a zene, számítógépen, okostelefonon, mp3-lejátszón sokkal nagyobb mennyiségben „fogyasztják” napjainkban, mint bármelyik, ezt megelőző korban. Ez a zene azonban – néhány ritka kivételtől eltekintve – nem az, mint amivel az iskola kínálja meg őket. Nem lehet nem feltenni tehát a kérdést: sikerült-e az iskolának közvetítenie azt a fajta tudást, amit a zenei műveltséghez szükségesnek tart?

Az iskolával szemben alapvető elvárás, hogy alkalmazható tudást adjon át. Olyan tartalmakat, amely a diákot körülvevő valósággal, az ő hétköznapi tapasztalataival, tudásával valamilyen módon kapcsolatban áll. Ettől pedig, ha azt nézzük, hogy mit tanítunk az iskolában, a művészetek közül a zenei nevelés áll a legtávolabb. A NAT a tánc és dráma területén egyáltalán nem, a vizuális nevelésben pedig jóval kevésbé hangsúlyozza a hagyományos értelemben vett műveltséget mint elérendő célt, ehelyett sokkal inkább a saját aktivitáshoz kapcsolódó művészeti tevékenységet

állítja fókuszba. Elgondolkoztató, hogy a magyar nyelv és irodalom terén, jóllehet a tartalmakban természetesen jelentős mennyiségben találhatóak az irodalomtörténeti ismeretek is, az alapelvek és célok meghatározásában szintén a diákot mint cselekvőt láttatja, aki kommunikál, szeret olvasni (az „igényes irodalom” kitétel nélkül). A „műveltség” kifejezés itt sem szerepel. Összehasonlítva tehát a többi művészeti ággal, feltűnő a különbség, ahogy a zene a saját múltjához, illetve jelenéhez viszonyul. Ennek bővebb esztétikai kifejtésére, alátámasztására nem vagyok hivatott, de mégis megkockáztatom az állítást, hogy a zeneművészet terén került egymástól legtávolabbra a kortárs „magas” kultúra és a populáris kultúra.

Mint láttuk, a NAT egyértelműen megfogalmazza, hogy szükség van a zenei műveltségre, illetve hogy mi szükséges a zenei műveltséghez. Ehhez képest a megvalósulás láthatóan kevésbé eredményes, akár az ismeretek (Dohány, 2014), akár a képességek (Turmezeyné, 2009) vagy az attitűdök (Takács, 2001; Janurik és Pető, 2009) terén. Az okok vizsgálatához érdemes először is a „műveltség” fogalmát érinteni.

A műveltség az adott korban és kultúrában elvárt, döntően ismeret jellegű tudás. A műveltség minden korban belépő volt a társadalmi érvényesüléshez, feltétel az elithez való tartozáshoz. Tartalma meglehetősen nyilvánvaló volt mindenki számára. Az általános műveltségnek magától értetődően része volt a zenei műveltség is. A polgári otthon elképzelhetetlen volt zongora nélkül, a polgársághoz tartozás zenetanulás nélkül. Az adott kor és társadalom által kanonizált műveltség anyaga egységes volt, és tartalmát még azok sem kérdőjelezték meg, akik maguk azt nem tudták vagy akarták birtokolni. A 20. században, és különösen annak második felétől kezdve, a korábbi egységes műveltség egyre hátrébb szorult. Nincs már mindenki által fontosnak gondolt tudás. Ma már nem érv az, hogy valamit azért tanítunk, mert az hozzátartozik az általános műveltséghez.

A tömegműveltségnek keresztül soha korábban nem tapasztalható mennyiségben hozzáférhető információ a társadalmi demokratizálódásnak egyszerre tükré és katalizátora. A korábnál sokkal szélesebb kör fér hozzá a tudáshoz, amelynek azonban nem az lett az eredménye, hogy a „magas kultúra” mindenkié lett, hanem ehelyett megjelent a „mindenki kultúrája”, vagyis a tömegkultúra. További következményként egyre kevésbé lehet mindenki által elfogadott, fontosnak gondolt tudásról beszélni, ehelyett számtalan irányzat, szubkultúra él és virágzik egymás mellett, és az ezekhez való tartozás érzése része az egyén identitásának, és így

nagyban meghatározza az adott körben fontosnak gondolt tudást. A tömegkultúra szinonimájaként is kezelhető a populáris kultúra, azonban kevésbé pejoratív színezetű, nem tartalmaz értékítéletet, hanem egyszerűen széles körhöz eljutó, közérthető tartalmakat jelent. Nincs sok értelme ezen a tényen borongani, vagy e folyamat visszafordításáért küzdeni, hanem tényként kell elfogadnunk, hogy korunk uralkodó kultúrája ez. Nem visz előre az sem, ha a populáris kultúrát a magas kultúra elkorcsosulásának tekintenénk, hiszen nincs napjainkban mégoly „művelt ember” sem, akit ne vonzana alkalmanként a tömegkultúra valamely formája.

Mint láttuk, ha nem is úgy, ahogyan remélte, de valamely más formában megvalósult Kodály álma, és a zene valóban mindenkié lett. Fontos megjegyezni, hogy ehhez nem volt szükség az iskola közreműködésére, ez az eredmény a tömegmédiá hatására jött létre. Megvalósult a cél, hogy a műveltségbeli különbség egyre kisebb lett, bár nem olyan módon, hogy egyre szélesebb tömegek birtokolnák a klasszikus műveltséget, hanem úgy, hogy a klasszikus műveltség hegemoniája kérdőjeleződött meg.

A fenti gondolatmenet értelmében populárisnak azt a zenét tekintem, amelynek befogadásához, élvezetéhez nincs szükség előzetes tudásra, „beavatottságra”, különösebb erőfeszítésre. Elegendő az a tudás, amelyet szocializációnk során, kultúránkba mintegy belenőve, észrevétlenül elsajátítottunk.

Mielőtt továbbhaladnánk, elszakadva a szociológiai vagy esztétikai megközelítéstől, gyűjtsük össze a populáris zene jellemzőit a befogadó egyén szempontjából! A könnyű befogadhatóság megnyilvánul mindjárt az időtartamban. Nem lehet véletlen, hogy e darabok jellemzően nagyjából három percig tartanak. Ez az a táv, amit a nem különösebben edzett zenei munkamemória képes befogni, illetve ennyi időt vesznek igénybe azok az átlátható, egyszerű kisformák, amelyek e műfajokban jellemzőek. A populáris kultúra lényegéhez tartozik a könnyű észlelhetőség, az észlelést pedig – a rövidebb időtartamon kívül – leginkább az ismerőség könnyíti meg. Emiatt alkalmaznak e darabok számos ismétlést, hasonlóságot tartalmazó formákat. Dallamukban az énekelhetőség („fülbemászó dallam”), hangnembükben a hagyományos dúr-moll tonalitás, harmóniavilágukban az „egy-négy-öt-egy” csak ritkán meghaladó akkordok mind azt eredményezik, hogy a hallgató a még soha nem hallott művet is ismerősnek érezhesse, és nehézség nélkül be tudja fogadni. Ritmikájában a lüktetés erősebben észlelhető, aminek révén a zene ősbibb funkciójához, a

tánchoz közelebb van, és így még a nem kifejezetten táncdarabok esetében is motorikus impulzust nyújtva segíti az érzelmi bevonódást. A zene extatikus dimenzióját erősíti a motorikus izgalmat okozó erős lüktetés mellett a hangerő is.

Felmerül a kérdés, hogy mi következik mindebből az iskola számára. Semmiképpen sem gondolom, hogy az énekórákon a klasszikus műzenét kisöpörve a populáris zene legyen a tananyag. Elsősorban azért nem, mert a populáris zene befogadásához per definitionem nincs szükség az iskola közvetítésére, emiatt nem kellene iskolába járni. (Nem mellékesen pedig nem lehet azt sem figyelmen kívül hagyni, hogy mint fentebb láttuk, a populáris kultúrának szintén lényegi vonása a sokféle, egymás mellett élő, az identitás részét képező, ráadásul az aktuális divattól erősen függő szubkultúra, amelynek zenéje azon túl, hogy eltérő, más irányzattól esetleg még élesebben el is zárkózik, mint a számára semlegesebb komolyzenétől.) Inkább azt vizsgálom, hogy mely pontokon erősíti meg jelenlegi gyakorlatunkat a tömegkultúrával bekövetkező változás, illetve hol vannak azok a pontok, ahol a hagyományokhoz való fundamentalista ragaszkodás helyett érdemes újragondolni az eddigi axiómáinkat. A továbbiakban néhány olyan megfontolást szeretnék megemlíteni, amelyek a fenti gondolatokból levezethetők.

1. Közismert, hogy Kodály a zenei nevelés „anyanyelvének” tekintette a népi gyermekdalokat, illetve későbbi életkorban a népdalokat, a hangszeres népzeneét. Napjainkban, ellentétben Kodály korával, a hagyományos népi kultúra már nem él, vagy ha igen, már csak „feltámasztva”. A népzeneét sem annak régi, természetes közegében sajátítjuk el. Ha azonban a populáris zene fent bemutatott sajátosságaival összevetjük a népi gyerekdalokat, népdalokat, ezek mind eredeti funkciójukat, mind zenei jellemzőiket tekintve (rövid, áttekinthető, sok ismétlődést tartalmazó forma, könnyen énekelhető dallam, mozgáshoz kapcsolódik) populáris zenék. A népzene Kodály elképzelése szerint is híd a műzenéhez, ez pedig napjainkban, ha szociológiai értelemben nem is, de zenei szempontból igaz. Mutatja ezt az az öröm, beleélés, ahogyan a kisgyerekek éneklék, játsszák saját népük dalos játékait, valamennyi kultúrában. Pedagógusként tapasztalom, hogy a népdalok éneklése, valamint a hangszeres népzene az, ami a legkönnyebben utat talál a különböző életkorú és előképzettségű diákokhoz. További bizonyítékként szolgál a népzene populáris mivolta mellett, hogy a mai kor populáris kultúrája

is mintegy saját előképének tekintve gyakran merít ihletet belőle, amire jó példa az egyre népszerűbb műfaj, a világzene.

2. A hagyományos értelemben vett „műveltséghez” tartozó ismeretek mellett az iskolának sokkal nagyobb jelentőséget kellene tulajdonítania azon kompetenciák kialakításának, amelyek a zenei tevékenységekben való részvételre készítenek fel. A zenei írás-olvasás, a zeneelméleti tudás valóban olyan beavatás, amely a hangszertanuláshoz belépőt jelent, illetve bármely zenekultúra műveléséhez jó alapot ad. Napjaink kultúrájában viszont a populáris zene attól a tömegeké, hogy nem feltétlenül erőfeszítés útján lehet hozzá eljutni, inkább a spontán örömszerzés motiválja a zenei tevékenységet. Ez pedig elsősorban a hallás után tanult dalok örömteli éneklését jelenti.
3. Korábban a népzene mellett érveltem. A kodályi hagyomány népzeneink sajátossága alapján a hangszeres kíséret nélküli éneklést tekinti kívánatosnak. (Kodály, amikor a zongorakíséretes éneklés ellen küzdött, azt arra gondolva is tette, hogy korának falusi iskoláiban nem számíthatott zongorára.) A minket körülvevő populáris kultúrában a többszólamúságra szocializálódnak a mai gyerekek, fiatalok. Nem vitatva az autentikusan megszólaló népdal szépségét, azonban a hangszeres kísérettel való éneklés élmény a diákoknak. Hogy ez önmagában mennyire nem elutasítandó, jól jelzi, hogy Kodály és Bartók mellett számos zeneszerzőnk komponált technikai szempontból egyszerű zongorakíséreteket az iskolai népdal-repertoárhoz. Sokan fogadták örömmel azt a CD-t is, amelyen népi hangszeres „alapot” kínáltak az iskolai népdalokhoz. Viszont keskeny az a mezsgye, amely elválasztja az „igényesnek” tekinthető népdalkíséretet az „igénytelentől”. A hagyományainknak mélyen ülő eleme, amit Kodály úgy fogalmazott meg, hogy a legmagasabb művészi értékű zene is csak éppen elég jó a gyerekeknek. Bár sokan (maga Kodály is) hangsúlyozták az improvizáció és a zenei alkotás fontosságát, azonban a magas kultúra árnyékában felnőtt tanárok közül óhatatlanul kevesen veszik maguknak a bátorságot, hogy túllépjenek a zenei reprodukción, és alkotóként is meg merjenek nyilvánulni, felmérve azt is, hogy a zenetörténet óriásaival összemérve produkciójuk nem állná a versenyt. Azonban a populáris kultúrában szocializálódottaknak az „itt és most” élménye örömtelivé teszi a műveltségi „kánon” által esetleg kevésbé értékelhető produkciót is.

4. Mint láttuk, a populáris kultúra korában nincs egyetlen, egységesnek mondható, általános érvényű műveltség. Miért gondoljuk, hogy mindenhol, mindenkinek ugyanazt a tananyagot kell átadnunk? Ha a zenei nevelésben deklarált cél a zenei élmény nyújtása, nem kellene-e nagyobb mértékben építeni az adott helyi közösség kultúrájára? Hazánkban még kevésbé szembesültünk az Európai Unió többi országához képest a különböző kultúrák együttélésével, azonban kevésbé hagyott nyomot a tanterven, a tananyagon a többségi kultúra mellett élő hagyományok beépítése. A német, román, szlovák stb. kisebbségek hagyományainak ápolására bár más keretek között, de többnyire van lehetőség, azonban a roma kultúrának a zenéhez való sajátos, intenzív viszonya a tanterv alapján nem jelenik meg az oktatásban. Ahogy az egyes nemzetiségi kultúrák esetében legitimnek fogadjuk el, hogy sajátos igényeik nyomot hagyhatnak a tananyagon, éppúgy elfogadható, ha a budapesti elitgimnázium és a hátrányos helyzetű régió szakközépiskolájának diákjai eltérő zenei szocializációjuknak betudhatóan mást élnek meg zenei élményként. Nem előzmények nélkül való az a döntés, hogy bizonyos tanulói csoportok irányában morális kötelessége az iskolának olyan formában juttatni őket zenei élményhez, amely tekintettel van igényeikre. Ennek a felismerésnek köszönhető Kokas Klára módszere, amely szembe ment hagyománnyal, tantervvel. Hiba lenne ezt úgy megélni, hogy utóbbiaknak „ez is jó lesz”, inkább a konstruktivista pedagógia szellemében arra adunk lehetőséget, hogy a tudást az egyén az őt körbevevő valóságra építhesse. Ez pedig azt is jelenti, hogy fokozottabban alkalmazkodhatunk az adott diákközösség érdeklődéséhez. Ahogy mondani szokták: ne tananyagot tanítsunk, hanem gyereket!
5. Ahogy fentebb utaltam rá, a NAT a többi művészeti tárgy oktatásában a tanulók saját művészi tevékenységére, aktivitására jobban épít, és mindemellett nem int óvatosságra a produktum minőségét illetően. Nem tulajdonítunk-e túl nagy teret a „műveltség”, a „magas” kultúra eszményének? A zene szórakoztató funkciója minden időben jelen volt, a legnagyobb zeneszerzők munkássága is tanúsítja ezt. Számos példát láttam arra, hogy az a tanár, aki a gyerekek önálló könnyűzenei megnyilvánulásait, akár a tanóra egy részén, akár tanórán vagy iskolán kívül érdeklődéssel figyeli, esetleg még szakmai tanácsaival, ötleteivel is segíti, megnyeri tanítványait általánosságban a zenének, a zenével való

élésnek. Sokan éppen a könnyűzenével való önálló próbálkozásuk kapcsán érzik szükségét a zeneelméleti tudás megszerzésének.

„Minden gyermeknek joga, hogy az iskola kezébe adja azt a kis kulcsot, amellyel, ha ő is akarja, bejut a zene csodakertjébe, s azzal egész élete értékét megsokszorozza.” (Kodály, 1937, 73. o.) Napjainkban a mindenkit körülvevő hangkulissza, amelyben szocializálódnak a gyerekek, szinte kizárólag populáris zenéből áll, és nagyon kevés család otthonában szólal meg komolyzene is. Az, hogy az „X”, „Y” és „Z” generáció a komolyzene csodakertjének bejáratáig egyáltalán eljőjön, bepillantson, majd oda belépni akarjon, csak akkor következhet be, ha az ő megváltozott világuk sajátosságait tudomásul vesszük. A kis kulcsot pedig készenlétben kell tartania az iskolának.

Felhasznált irodalom

- Dohány Gabriella (2014): Háttérváltozók és a zenei műveltség összefüggéseinek vizsgálata középiskolások körében. *Magyar Pedagógia*, 114(2), 91–114.
- Janurik Márta – Pethő Villő (2009): Flow élmény az énekórán: A többségi és a Waldorf iskolák összehasonlító elemzése. *Magyar Pedagógia*, 109(3), 193–226.
- Kodály Zoltán (1937): Vidéki város zeneélete. In: Bónis Ferenc (1964, szerk.): *Visszatekintés I. Zeneműkiadó*, Budapest, 71–74.
- Takács Viola (2001): Tantárgyi attitűdök struktúrája. *Magyar Pedagógia*, 101/3. 301–318.
- Turmezeyné Heller Erika – Balogh László (2009): *Zenei tehetséggondozás és képességfejlesztés*. Kocka Kör & Faculty of Central European Studies, Constantine the Philosopher University in Nitra, Debrecen.

18. Stílusismeret-tanítás, stílusérzék-fejlesztés

SPIEGEL Marianna

Az elnevezés a latin „stylus” szóból származik, amely egy éles írószerszámot jelentett. Ezzel viszonylag állandó nyomot lehetett hagyni a vászon vagy az írotáblán, ahogyan csak az adott stílusra érvényes jeleket fedezhetünk fel egy-egy kor művészeti alkotásaiban.

A stílust, mint fogalmat több szempontból vizsgálhatjuk.

1. A stílus: kifejezésmód. Gondolatainkat, érzéseinket, szándékainkat legegyszerűbben nyelvi eszközökkel tudjuk kifejezni.

Íme egy példa arra nézve, hogy hányféle „stílusban” lehet elmondani ugyanazt a gondolatot:

„Lássá,
Ez szimplán hangzik. Így nincsen hatása!
Mondhatta volna szebben, kis lovag,
Más-más hangnemből. Így ni, hallja csak:
Kihívón: „Én nem járnék ám veled!
Sebészt hívatnék, hogy metélje le!”
Barátilag: „Hisz findzsájába ér!
Igyék vederből, abba belefér!”
Leíró: „Csúcs, mely veri az eget!
Hegyfok! Mit hegyfok? Roppant félsziget!”
Kíváncsian: „Mit rejt e hosszú tok?
Tollszár van benne, vagy gyaníthatok
Papírvágó kést, ollót is talán?
[...] Így ömlött volna szájából a szó,
Ha volna önben szellem és tudás.”

Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac*
(Ifj. Ábrányi Emil fordítása)

A nyelv átvitt értelemben jelenthet zenei, képzőművészeti, építészeti nyelvet, de kifejezhetjük egyéniségünket, hangulatunkat, lelkiállapotunkat öltözködésünkkel, viselkedésünkkel is. *„Egy stílus valamely nyelv végső*

kiaknázásához és koncentrációjához hasonlítható, amely aztán dialektus-sá vagy öntörvényű nyelvezetté válik; ebből a központi magból nőhet ki a művész személyes stílusa vagy modora, ahogyan Mozart mögött a kor általános stílusa a háttér”. (Charles Rosen: A klasszikus stílus, 19.)

Megnyilatkozásainknak mindig célja van, ennek eléréséhez különféle lehetőségek, – irodalmi kifejezéssel élve – szinonimák egész sora áll rendelkezésünkre.

2. A stílus tehát nem más, mint a számunkra rendelkezésre álló kifejezőmódok kiválasztása, elrendezése. A kiválasztásnak és elrendezésnek vannak objektív és szubjektív elemei.

Objektív: a történelmi-társadalmi berendezkedés, a környezet, amelyben élünk, és az abban elfoglalt helyünk.

Szubjektív: hogy a megnyilatkozási lehetőségek közül melyiket választjuk, függ a szubjektumunktól, vagyis alkatunktól, vérmérsékletunktől, műveltségunktől, érdeklődésunktől, pillanatnyi hangulatunktól, a mondani-valónk céljától és azoktól az emberektől, akikkel közölni akarunk valamit.

A zeneszerzők műveik írásakor figyelembe vették, hogy kik számára komponálnak. Haydn zongoraszonátainak nehézségi fokán lemérhető, hogy *Liebhabereknek* vagy *Kennereknek* írta-e őket a komponista.

Hallgassuk meg az egyik első Haydn-szonáta (C-dúr, Hob. XVI:10) I. tételét és az utolsó, Esz-dúr szonáta (Hob. XVI:52) nyitótételét, hogy megértsük a kettő stílusa közti különbséget! Ezek a választások alakítják ki az egyén stílusát. „*A stílus maga az ember*” – mondta Georges-Louis Leclerc 1753-ban. Minél nagyobb az eltérés a megszokottól, a hagyományostól, annál kifejezőbb, eredetibb a stílus.

3. A stíluson más értelmezésben egy korszak vagy egy művész alkotásainak közös jegyeit értjük. Ennek segítségével tudjuk besorolni és rendszerezni a művészet sokféleségét. Azok az elemek és folyamatok, amelyek egyazon stílushoz tartoznak, azonos jelentéstartalommal bírnak (pl. egy klasszikus kadencia vagy egy népdal sorszerkezete).

Egy stíluskorszakon belül különbségek vannak országok és régiók között. Megkülönböztethetünk pl. francia vagy német barokkot. Egy művész műveiben is, minden stílusazonosságon belül felismerhetjük az életmű különböző korszakait.

4. A művészeti stílusok nemcsak egy művészeti ághoz kötődnek. A zene mellett az irodalom, képzőművészet és az építészet is felmutat olyan jegyeket, amelyekben felismerhetők az azonos kifejezési törekvések. Ezeket történelmi, társadalmi körülmények befolyásolják. A barokk építészet, öltözködés, a hajviselet, a versek nyelvezete, az emberek hétköznapi élete az abszolút monarchiában mind fontos adalék a stílus jobb megismeréséhez. Használjuk ki a multimédia adta lehetőségeket, amelyek segítségével közelebb tudunk hozni egy kort tanítványainkhoz!

Műzenei stílusok összefoglalásánál számíthatunk a gyerekek irodalmi, történelmi és művészettörténeti ismereteire. Az a tapasztalatunk, hogy a gyerekek sokat tudnak ezekből a „közismereti tárgyakból”, de nem találják meg az összefüggéseket közöttük. A globális tanítási módszer a legcélravezetőbb ahhoz, hogy növendékeink átfogó képet kapjanak egy adott kor történelmi-társadalmi viszonyairól, művészeti irányzatairól.

5. Egy stíluskorszak ismertetéséhez a következő vázlatpontok nyújthatnak segítséget:

- Történelmi, társadalmi háttér
- A kor tudományos és technikai újításai
- A zenei stílus kialakulásának folyamata
- A stílus zenei jellemzői
- Jellemző műfajok
- Zeneszerzők élete és munkássága
- Társművészetek képviselői, műveik

Természetesen ezeknek a vázlatpontoknak a kifejtéséhez ismernünk kell a növendékeink tudását, amelyre építhetünk. Csak olyan mélységben érdemes foglalkoznunk a témával, amely az adott stílus megértéséhez feltétlenül szükséges. Gondosan meg kell válogatnunk azokat a kifejezéseket, amelyek megfelelnek a gyerekek életkorának, előzetes ismereteinek. A zeneszerzők életrajzát ajánlatos nagyon vázlatosan tanítani: csak azokra az eseményekre hívjuk fel a növendékek figyelmét, amelyek az életmű megismeréséhez nélkülözhetetlenek. Tudatosítani kell növendékeinkkel azt is, hogy egy-egy stílus hosszú érlelési folyamaton ment keresztül, míg kikristályosodtak annak jellemző jegyei.

Az ilyen összefoglaló órák semmiképpen se a tanár előadása alapján történjenek, vonjuk be tanítványainkat az addig megszerzett ismereteik

összegzésébe. „[...] ne sokat magyarázzunk! A gyerek ne fogalmakat, definíciókat gyűjtsön, hanem zenekincseket!” (Kodály: *Bicinia Hungarica* I. Utószó.)

6. Dobszay László tankönyvesaládjának megírásakor arra az alapgondolatra épített, hogy a zenetanuló gyerek egy stíluson belül maradva, nagyszámú variánszon keresztül tanulja meg érteni és használni annak jellegzetes fordulatait, elemeit és annak jelentését.

„Szeretnénk, ha a gyermek már zenetanulásának kezdetén is valamilyen számára felfogható zenei teljeséggel találkozna. A zenei elemek külön-külön érthetetlenek a gyermek előtt, aminthogy az anyanyelv szavait nem egyenként, leckékre bontva ismerte meg (csak jóval később foglalja össze ily módon).

[...] Ugyanannak a ritmusképletnek, dallamfordulatnak más az értelme az egyik stílusban, más a másikban. Ez vezetett a stílus-elv felismeréséhez: a gyermeket zenei fejlődése érdekében éppen a kezdeti fokon meghatározott zenei világba, stílusba próbáljuk behelyezni, mert a stílus leszűkíti a kört anélkül, hogy a teljességet túl óvatos pedagógizálással lerontaná.”

(Dobszay László: Útmutató „A hangok világa” I. szolfézstankönyv tanításiához, 11.)

Dobszay nem időrendi sorrendben foglalkozik a stílusokkal, növendékeink zeneiskolai tanulmányai végén érdemes kronológiai sorrendben összefoglalni ezeket.

7. Egy adott stílusról sok mindent meg tudunk tanítani viszonylag rövid idő alatt, elég, ha felvázoljuk az ahhoz a művészeti korszakhoz tartozó legfontosabb stílusjegyeket.

A stílusérzék kialakítása viszont nagyon hosszú folyamat. Egy bizonyos stílusban való jártasságnak tehát az a titka, hogy sokat és folyamatosan találkozzanak növendékeink annak jellemzőivel. Dobszay tanítási koncepciójának óriási jelentősége van a stílusérzék kialakításában és fejlesztésében.

Szerencsére a zeneirodalom bőven ellát bennünket azonos stílusban íródott énekelhető dallammal, műrészlettel. A tanár feladata, hogy sokrétűen, érdekesen, változatosan alkalmazza ezeket. Ne a megtanítandó zenei elem, hanem a zenei élmény kerüljön a tanítás középpontjába! Amikor

már sok művet feldolgoztunk az órákon, érdemes megbeszélni, melyek azok a zenei jelenségek, amelyekkel gyakran találkozunk, melyek azok, amelyek az adott stílusban tipikusak, arra jellemzők. A jellegzetes elemek ismerete segít a globális olvasásban, hiszen egy-egy jelenséget egy pillantás alatt tud értelmezni a növendék, korábbi tapasztalatai alapján. Így nem hangonként bukdácsol a dallamban. Ugyancsak előrevivő ez a módszer a dallamlejegyzésnél is, hiszen szinte csak az ismert dallamfordulatokból kell kiválasztani az éppen elhangzottat.

Igyekezzünk elérni, hogy a zeneiskolai tanulmányaik alatt a gyerekek olyan fokú ismeretekre tegyenek szert, hogy egy-egy mű hallatán azonnal felismerjék a mű stíluskorszakát.

Egy-egy adott korban élő zeneszerző kifejezőmódbeli jellemzőit is hasznos megfigyeltetni, és összehasonlítani kortársaik azonos műfajban írott műveivel (pl. Haydn és Mozart szonátatémáit, Kodály és Bartók népdalfeldolgozásait, kórusműveit). Tanulságos lehet bemutatni egy komponista különböző alkotói periódusaiban írt műveit (pl. Sztravinszkij munkásságában a neoklasszicista vagy folklorista darabjait, Liszt korai és késői opuszait).

Hasznos lehet megfigyeltetni, hogyan nyúltak azonos témákhoz különböző stíluskorszakokban a zeneszerzők, pl. hogyan alakultak át a táncok az évszázadok során. Így a Gavotte tanításához ajánlható egyebek között Bach: *D-dúr zenekari szvit* (BWV1068), Grieg: *Holberg szvit* (Op. 40), Prokofjev: *Klasszikus szimfónia* (Op. 25).

A gyerekek szívesen keresgélnek a témához kapcsolódó internetes oldalakon, használjuk ki ezeket a lehetőségeket! Nem árt azonban óvatosan kezelni ezeket a felületeket, sok téves, félrevezető adatot is találunk rajtuk. A youtube használata nagyon elterjedt, vannak ott jó és gyenge előadások egyaránt. Beszéljük meg, hogy melyiket érdemes meghallgatni, és azt is, hogy miért. Hallgattassunk meg tanítványainkkal egy művet vagy műrészletet különböző felfogásban! Beszéljük meg a különbségeket! Ilyen módon az ízlésüket is formálhatjuk.

[Zenehallgatás: Bach: *Wohltemperiertes Klavier* I. kötet c-moll prelúdium (BWV846) – háromféle előadásban (Landowska, Gould, Richter).]

A szolfézs tárgy kötelezőként történő tanítása sajnálatos módon négy évre csökkent, azért bízunk abban, hogy növendékeink továbbra is választják ezt a tárgyat.

Zeneirodalom órákon lehetőségünk van sok zenét hallgatni, de fontos úgy felépíteni az órát, hogy a műben megjelenő ritmikai, dallami, harmóniai és formai stílusjegyeket ne csak megértessük, de meg is érezzük növendékeinkkel. Énekeltessük el a dallamot, hallgassuk meg a fontos harmóniai fordulatokat, figyeljünk meg a formai elemeket (a témák visszatérése, variáció, imitáció stb.). Mutassák be növendékeink hangszeres darabjaikban a stílus sajátosságait, mondják el, miben kapcsolódnak ezek a művek az eddig megismertekhez!

Természetesen a rövid tanítási idő behatárolja lehetőségeinket. Nem tudunk érdemben foglalkozni pl. a középkor zenéjével, az európai kultúrkörön kívül eső művészetekkel. Továbbképzős osztályokban talán ezekre is sort keríthetünk. A 20–21. század zenéjének szerteágazó stílusvilágát is szolfézsórákon épphogy csak érinthetjük. Az időszak meghatározó komponistái természetesen nem maradhatnak ki a tananyagból, így Bartók és Sztravinszkij zenéje sem.

Csak olyan művekkel foglalkozzunk, amelyeket nagyon szeretünk. Ne tanítsuk ugyanazokat a darabokat éveken keresztül! Azonnal megérzik növendékeink, ha nem kedvvel és érdeklődéssel nyúlunk a tanítandó anyaghoz. A lélektelen, fáradt tanítás több kárt okoz, mint amennyi hasznot hozhat.

Az előadási gyakorlat nagyon sokat változott az elmúlt évtizedek alatt. A tanárnak állandóan frissíteni kell a tudását, olvasni az újonnan megjelent tanulmányokat, meghallgatni újabb felvételeket. Így évtizedeken keresztül friss marad a tanítási kedv, amely nem marad hatástalan a növendékekre.

Ajánlott irodalom

- Dobszay László (1966–1972): *Útmutató „A hangok világa” szolfézsztan-könyv tanításához*, I–VI. Zeneműkiadó, Budapest.
- Papp Károlyné – Spiegel Marianna (2012): *Alapfokú szolfézsztanítás a gyakorlatban*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Intézet, Kecskemét.
- Rosen, Charles (1977): *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Ford. Komlós Katalin. Zeneműkiadó, Budapest.
- Somfai László (1979): *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest.

19. A zenei stílusváltások közötti összefüggések bemutatása a tanórákon. Stílusforduló a 17. században

SPIEGEL Marianna

A történelmi, társadalmi változások új stílusirányzatok megjelenését hozzák magukkal, amelyek nemcsak a művészetekben, de öltözködésben, gondolkodásban, az emberek egymás közötti kapcsolataiban vagy akár viselkedésmódban is tetten érhetők. Mint előző előadásomban említettem, egy-egy művészeti korszak stílusjegyei, jellemzői hosszas érlelődés után kristályosodnak ki. Amikor egy stílus elveszti energiáját, nem tud megújulni, fokozatosan átadja a helyét új eszményeknek, gondolatoknak, friss eszmeáramlatoknak.

Zeneiskolás fokon a következő stíluskorokkal találkozunk növendékeink szolfézs, zeneirodalom és hangszeres órákon: reneszánsz, barokk, klasszikus, romantikus és a 20–21. század zenéje. Az ókor és középkor művészetével idő híján csak érintőlegesen van módunk foglalkozni.

Amikor tanulóink már megismerkedtek a különböző stílusok fő jellemzőivel, érdemes megfigyeltetni velük, hogy melyek rokoníthatók karakterükben, melyeknek hasonló a világról alkotott képük és az erre adott válaszuk, kifejezésmódjuk:

ókor – reneszánsz – klasszicizmus

középkor – barokk – romantika

Nagyon is természetes, hogy minden második korszakban találunk hasonlóságokat, hiszen az új stílusok bizonyos fokig éppen az előzők ellentételeként alakultak ki. A 20–21. század művészeti stílusirányzatai annyira szerteágazóak, hogy minden megelőzőből fellelhetünk bennük rokon elemeket.

E rövid előadás keretében nem térhetek ki az összes stílusváltásra. Megpróbálom bemutatni, hogy a reneszánsz eszményt, kultúrát hátrahagyva hogyan alakult ki a 17. században egy újfajta gondolkodás és kifejezési mód, amelyet barokknak nevezünk. Egyrészt azért esett a választásom erre az időszakra, mert hangszeres növendékeink már az első évek-

ben találkoznak barokk táncokkal, másrészt nagyon látványos különbségeket tudunk felmutatni a reneszánsz és a barokk stílusjegyek között.

Dobszay László *A hangok világa* II. kötetében szerepeltet Krieger, Telemann, Bach, Pachelbel és Purcell darabokat, a VI. kötetet pedig szinte teljes terjedelmében Purcellnek és Bachnak szánja.

Tételezzük fel, hogy tanítványaink már sokat tudnak a reneszánsz stílusról. Előző órákon összefoglaltuk a zene és a társművészetek legfontosabb jellemzőit, szót ejtettünk arról, hogy milyen történelmi-társadalmi változások és milyen szellemi áramlatok (humanizmus, reformáció) inspirálták a kor gazdag kultúráját. Megbeszéltük, példákkal illusztráltuk a stílus jellemzőit: arányosság, szimmetria, harmónia, nyugalom. Ezt az antik műveltség eszményeire épülő, emberközpontú világot váltotta fel a forrongó 17. század gondolkodásmódja, kifejezésmódja, amely természetesen a művészetekre, benne a zenére is hatott. „*A stílus [...] szűkségletet elégít ki: a közös megértés közegét teremti meg.*” (Charles Rosen: *A klasszikus stílus*, 18.)

A stílus bemutatásakor kövessük azt a vázlatstort, amelyet előző előadásomban ismertettem!

A barokk szó eredete vitatott: a portugál *barruca* jelentése 'hamis gyöngy', az olasz *barocco* 'nyakatekert, szabálytalan következtetés'-t jelent. Mindenképpen gúnyos jelzőként használták: szokatlan, szabálytalan, érthetetlen, bizarr. A barokk kezdetben csak egy művészeti irányzatnak volt a neve, később az egész korszaké (nagyjából 1600-tól 1750-ig), kifejezve annak teljes műveltségét.

1. Történelmi-társadalmi háttér

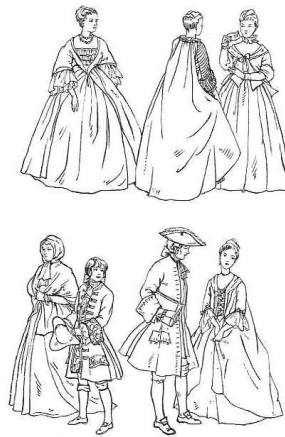
Ennek a vázlatpontnak a tárgyalásánál figyelembe kell venni a gyerekek történelmi ismereteit. 7-8. osztályos és középiskolás növendékeink már tanultak erről az időszakról, így segítségükkel feleleveníthetjük, összefoglalhatjuk a legfontosabb tudnivalókat.

Az ellenreformáció sikeres előretörése, a vallás új felfogásának elterjedése megadták a szükséges eszmei alapot az új stílus felvirágoztatásához. A katolikus egyház megpróbálta visszahódítani híveit, akiket a reneszánsz idején a protestáns egyházak kialakulása és térhódítása során elvesztett. Az új művészeti központ Róma lett. A katolikus egyház fontos célja volt a pápaság tekintélyének a helyreállítása, ehhez az újjáéledő katolicizmus

felhasználta a képzőművészet, építészet és a zene eszközeit is. A protestáns egyházak puritanizmusával, polgáris gondolkodásával szemben a katolikus egyház monumentalizmusával, pompájával erőt, gazdagságot sugárzott, elkápráztatta a korabeli embereket. Az itáliai központból kiindulva e művészeti irányzat meghódította egész Európát.

Másrésről az abszolút monarchia időszaka ez az 1600–1750-ig terjedő másfél évszázad. Spanyolország, Franciaország, a Habsburg monarchia országai (köztük Magyarország), a Dél-Németország területén lévő államok mind fontos helyszínei a katolikus körök és az udvari barokk kultúrájának. XIV. Lajos udvara volt a minta, sorra épültek a kastélyok, a francia-kertek, bennük impozáns szökőkutak. I. Károly, majd III. György Angliában, Nagy Péter Oroszországban, Nagy Frigyes Poroszországban teljhatalmú urak voltak, akik pártfogolták a művészetet.

Érdeemes megmutatni növendékeinknek a korabeli divatot bemutató festményeket: a jómódú emberek díszes, nemes anyagokból készült ruhákat viseltek, és francia mintára a paróka is divatba jött.



A polgári, protestáns államokban másfajta barokk művészet virágzott. Központjai Észak-Németország, Anglia és Hollandia, ez utóbbi főleg tudományos felfedezései és festészete révén vált a korszak egyik legfontosabb helyszínévé.

A magyar történelmet ebben az időszakban meghatározta az Oszmán birodalom elleni küzdelem, a 18. század elején kibontakozó, Rákóczi vezette szabadságharc, a kuruc-labanc ellentét.

A barokk formanyelvet, stílust ideológiától függetlenül különféle országok, társadalmi rendszerek átvették, ebből fakad a barokk sokarcúsága. A barokk nemzetközi stílus volt.

2. A kor jelentős tudományos és technikai újításai

Kétféle szellemi áramlat határozta meg a filozófiai gondolkodást: a racionalizmus és az empirizmus. Legjelentősebb képviselőik Descartes, Spinoza és Kant voltak.

A filozófusok közül sokan matematikával is foglalkoztak, mint például Descartes, Pascal, Newton vagy Leibniz. A matematika fejlődését a technikai és tudományos felfedezések szükségletei hozták magukkal. A legnagyobb felfedezés a differenciál- és integrálszámítás volt.

Részint az új vagy tökéletesített eszközök, mint az optikai lencse, a látcső és a mikroszkóp hozzájárultak olyan tudományágak, mint a csillagászat és orvostudomány látványos fellendüléséhez. A geocentrikus világgépet Kopernikusz tanai nyomán felváltotta a heliocentrikus világgép, olyan tudósok, mint Galilei, Kepler, Newton, Bacon kutatásai, számításai alapján, Harvey pedig elsőként írta le a vérkeringés rendszerét.

Comenius, aki négy éven át Magyarországon tanított, a neveléstudomány területén hozott újat. *Orbis Pictus* c. munkájában még a „muzsikáló szerszámokat” is ábrázolta.

3. A zenei stílus kialakulásának folyamata

Tökéletesítették a régi hangszereket. A 17. század a hegedűkészítés aranykora.

A *basso continuo* legfontosabb hangszere a csembaló lett, a barokk orgona a templomi zene meghatározó hangszerévé vált, a korszak végén megszületett a fortepiano.



Amati Stradivari Guarneri

A vokális műfajok – reneszánszra jellemző – túlsúlya többé nem érvényesült: a hangszeres irodalom szerepe megnőtt. Kialakult a többféle hangszercsoportot alkalmazó zenekar, amely felváltotta a többnyire azonos hangszercsaládból álló reneszánsz consortokat.

„A reneszánsz megoldotta a hangszerek nyelvét; a barokk megtanította őket az emberről beszélni.”

(Szabolcsi Bence: A zene története, 238.)

4. A stílus zenei jellemzői

A reneszánsz kiegyensúlyozott harmóniai helyett az érzelmek, szenvedélyek, indulatok kifejezésére fontos szerepet kapott a disszonancia. Johann Mattheson írta a *Der vollkommene Capellmeister* c. munkájában, hogy *„[ami] affektusok nélkül való, nem jelent semmit, nem hoz létre semmit és értéke semmi.”* (Pintér Tibor fordítása, Forrás: <http://emc.elte.hu/~pinter/assets/pdf/szinopszis.pdf>)

Korunk zenetörténésze pedig így fogalmaz:

„Ha meg akarunk bizonyosodni arról, hogy átléptük-e a barokk korszak határát, vagy kiléptünk-e abból, akkor erre nincs alkalmasabb próba, mint hogy megvizsgáljuk, vajon a lelkiállapotok kifejezése-e a fő cél egy zenemű megformálásában.”

(Claude Palisca: Barokk zene, 14.)

A reneszánsz zene statikus, a barokk dinamikus. Jellemzői: ünnepélyes hangvétel, lenyűgöző arányok, kontraszthatások (szóló-tutti, piano-forte, tempóváltások), és a „motorizmus”.

A dallamokat felékesítették; a zeneszerző számíthatott a hangszeres művész fantáziájára, intuíciójára. Később ezeket a díszítésmódokat táblázatban rögzítették, mint például Bach is:



A facsimilie forrása: <http://www.jsbach.net/images/ornaments.html>

Hallgassuk meg Bach *g-moll angol szvitjének* a Sarabande tételét Schiff András előadásában!

Letölthető: https://www.youtube.com/watch?v=GC_NyXp6S-Q



Bach az ismétléskor a következő díszítéseket ajánlja:



Forrás: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP02096-BWV0808.pdf>

A tánc szinte minden műfajt áthatott, olyan műveket is, amelyek címükben nem hordoztak tánc-elnevezést.

5. A kor zenei műfajai

Egyetlen zenei stílusban sem alakult ki annyi új műfaj, mint a barokk korszakban.

5.1. Vokális műfajok: dal, opera, oratórium, kantáta

Már a 16. század végén szokássá vált, hogy a reneszánsz madrigál dallamát egy énekes adta elő, a többi szótartalmat kísérőhangszer vagy hangszerek játszották.

Hallgassuk meg Bach: *Bist du bei mir* c. dalát (Dobszay: *A hangok világa* VI. kötet) Andreas Scholl (kontratenor) előadásában, csembaló kísérettel. Az újabb kutatások alapján a dalt Stölzelnek tulajdonítják. Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=h-17tPB8srk>

Megszületett tehát a szólóénekes típusa, amely a zeneszerzőket egyre virtuózabb énekszólamok írására ösztönözte.

A reneszánsz bonyolult, polifon szövegű darabjaiban a szöveget nem lehetett érteni. A zene a barokkban a szöveg „szolgálólánya” lett, szóképeit, érzelmeit a komponista akár szokatlan eszközökkel, például a már említett disszonanciával is kifejezte.

- a) Az opera: „*A 17. században minden európai ország megívta a maga harcát az operáért. Első mintájuk az olasz opera volt, és éppen ezért csak fokozatosan derült ki, hogy e minta nyomán végeredményben minden országban más meg más megoldások születtek [...]*” – írta Szabolcsi Bence, Romain Rolland Lullyról szóló könyve magyar kiadásának előszavában. (Romain Rolland: Lully, Gluck, Grétry, 7.) Hogy milyen részletességgel és milyen mélységben mutatjuk be növendékeinknek az opera keletkezéstörténetét, függ a növendékek érdeklődésétől, előzetes ismereteitől és az erre fordítható időtől. Monteverdi operái már többféle rendezésében hozzáférhetőek, érdemes részleteket mutatni belőlük. Dobszay: *A hangok világa* VI. kötetében feldobja a *Dido és Aeneas* című Purcell operát. Megtaníthatjuk énekelni a közölt operarészleteket, mielőtt meghallgatnánk, megnéznénk.
- b) Az oratórium jelmez és díszlet nélkül előadott zenedráma. A barokkban többnyire bibliai, vagy más vallásos témát dolgoz fel. Műfajának betetőzése Händel nevéhez fűződik. Növendékeink, ha mással nem is, de a Messiás cíművel középiskolában biztosan találkoznak.
- c) A kantáta rövidebb oratorikus mű. Pl. J. S. Bach: *Parasztkantáta*, BWV212 (Choeur de Chambre de Namur, Les Agrémens, Leonardo García Alarcón)
Letölthető: https://www.youtube.com/watch?v=sHK1Xhrh_sY

Ezek a műfajok szólóénekekre, énekes együttesekre és zenekarra íródtak. Beszéljük meg, hogy a recitativók a dráma történetét mesélik el (a mű epikus eleme), az ária az érzelmek hordozója (lírai elem), a kórusra vagy kisebb énekegyüttesekre írott részek az operának illetve az oratóriumnak a drámai elemei.

1637-ben Velencében megnyílt az első belépődíjas operaház, s 1662-ben Londonban már nyilvános hangversenyeket rendeztek. Az első operák a görög mitológiából merítik témáikat (pl. Orpheo, Daphne).

5.2. Hangszeres műfajok: concerto, concerto grosso, szonáta, szvit, fuga

„*A 17. század folyamán [...] segítségére siet a zenésznek a késő renaissance individualista hajlama, mely a tömegből mindenütt kibontja az egyént és az egyénit, az akkord élére odaállítja a dallamot, az énekkar élére a szólistát, a hangszercsoport élére az egyes hangszert, és mind*

szívesebben küldi mérkőzésre a hangszer hangszerrel és hangszercsoporttal. A szólisztikus és koncertáló stílus felvirradása ez.”

(Szabolcsi Bence: A zene története, 238.)

A barokk kor hangszeres műfajai nem egy időben lépnek fel, formálás-elveikben is sok közös vonás figyelhető meg (fuga-szerkezet például szonáta- és concerto-tételekben is található), olykor pedig a műfaji besorolás/elhatárolás is több szempontú elemzést igényel (így Bach brandenburgi versenyei esetében).

- a) Concerto (versenymű): egy (néha több) szólóhangszer és a zenekar párbeszéde, versengése. Dobszay *A hangok világa* VI. kötetében feldolgozza Bach: *a-moll hegedűversenyét*, BWV1041. (Il Giardino Armonico)
Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=z0PyuafqYiw>
- b) Concerto grosso: egy kisebb együttes párbeszéde, versengése a zenekarral. Corelli, Vivaldi, Händel 12-es műsorozatokat komponált ebben a műfajban. Közülük emeljük ki pl. J. S. Bach: *4. Brandenburgi versenyt*, BWV 1049. (Freiburger Barockorchester)
Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=G6hQvvhqfJoc>.
- c) A barokk szonáta mint műfaj rendszerint 4 tételes, egy vagy két szólóhangszerre és continuóra írott mű. Pl. Händel: *Fuvola szonáta* Op. 1. No. 9. HWV367b. (Barthold Kuijken, Wieland Kuijken, Robert Kohnen)
Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=wzV8JIL2gG0>
- d) A Domenico Scarlatti-féle egytételes szonáta magában hordozza a szonátaforma csiráját.
Nézzük meg Scarlatti *E-dúr szonátáját* (K380) Christian Zacharias előadásában!
Letölthető: https://www.youtube.com/watch?v=OcIG2vzhE_s
- e) A barokk szvit tánc tételek sorozata. Állandó tételei: allemande (német), courante (francia), sarabande (spanyol) és gigue (angol). További tánc tételek is szerepelhetnek a műben, mint pl. gavotte, bourrée, polonaise, menüett. Amint látjuk, a szvit tükrözi leginkább a barokk zene nemzetközi voltát.
- f) Fuga: a legösszetettebb polifon műfaj és forma. Dobszay *A hangok világa* VI. kötetében foglalkozik vele. Rendszerint nem önállóan áll, pl. Bach: *Wohltemperiertes Klavier* sorozatában mindegyiket pre-

lúdium előzi meg. A következő felvételen Schiff András játszik.
Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=5k8YLaIjXMk>

6. Nemzeti stílusok

Az európai országokban a zeneszerzők a saját „nemzeti” barokk stílusokban írták műveiket. Különbség van „[...] francia és itáliai stílus között, lévén az előbbi dekoratív és elsősorban régi táncformákból táplálkozó, az utóbbi inkább progresszív, drámai és az új concertáló elven alapul.” (Charles Rosen: A klasszikus stílus, 60.)

A legjelentősebbek: Lully és Rameau francia, Purcell angol, Bach és Händel német, Vivaldi és Scarlatti olasz muzsikát írtak, amelyek azonban mind magukon viselték a barokk zene legfontosabb stílusjegyeit. Életrajzukban csak azokra az eseményekre térjünk ki, amelyek szorosan kapcsolódnak az életműhöz.

7. A zene és a társművészetek

A barokk zene és a kor más művészeti ágai közötti kapcsolatra külön előadásban térek ki.

Ajánlott irodalom

Baróti Dezső (1986): *A rokokó*. Gondolat kiadó, Budapest.

Chaunu, Pierre (1971): *A klasszikus Európa*. Ford. Benda Kálmán, ifj. Benda Kálmán, Terényi István. Gondolat kiadó, Budapest.

Palisca, Claude Victor (1976): *Barokk zene*. Ford. Hézsér Zoltán. Budapest, Zeneműkiadó.

Papp Károlyné – Spiegel Marianna (2012): *Alapfokú szolfézstanítás a gyakorlatban*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Intézet, Kecskemét.

Péteri Judit (1982, 1987, szerk.): *Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. 1, 2. Zeneműkiadó, Budapest.

Rolland, Romain (1981): *Lully, Gluck, Grétry*. Ford. Benedek Marcell. Gondolat kiadó, Budapest.

Rosen, Charles (1977): *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Ford. Komlós Katalin. Zeneműkiadó, Budapest.

Szabolcsi Bence (1974): *A zene története*. Zeneműkiadó, Budapest.

20. A zene és a társművészetek kapcsolódási pontjai

SPIEGEL Marianna

A stílus, mint első előadásomban említettem, az ember kifejezőmódja. Eszközei változatosak: a nyelv, a gesztusok, a mimika, a divat, a viselkedésmód és nem utolsósorban a művészet.

A különféle művészeti ágak stílus-elnevezései általában képzőművészeti vagy irodalmi eredetre utalnak. A művészettörténészek a 18. században a középkor művészetét gótikusnak (barbárnak) tartották, a barokkot ugyancsak lekicsinylő módon furcsának, szokatlannak, zavarosnak tekintették. A reneszánsz, rokokó, klasszicizmus elnevezés szintén képzőművészettel foglalkozó elméleti írásokban bukkant fel legelőször. A romantika egyértelműen az irodalomhoz kötődik, míg az impresszionizmus a festészethez. A zeneelmélet is ezeket a stílusmegnevezéseket alkalmazza.

Nyelvhasználatunkban is összekapcsolódnak a különböző művészeti ágak, kölcsönveszik egymás jelzőit, fogalmait, kifejezéseit. Beszélünk hangszínről, színskáláról, az épület egyes elemeinek ritmikus ismétlődéséről, a vers ritmusáról, dallamos líráról, a nyelv színes voltáról. Az író/költő színesen ábrázol valamit, a vers zeneisége megragadja az olvasót, a zene felépítése, szerkezete szimmetrikus stb. Goethe szerint az építészet megfagyott zene, Leonardo vizuális zenéről beszélt. Schopenhauer szerint minden művészeti ág a zene állapotára törekszik.

A zene és a társművészetek kapcsolatának bemutatása végtelen lehetőséget nyújt. Ebben a rövid előadásban pár megközelítési módot ajánlok továbbgondolásra.

Vizsgálhatjuk azt, hogy

- a) milyen stilisztikai azonosságokat fedezhetünk fel egy adott korszak különböző művészeti ágai között,
- b) hogyan jelenik meg a képzőművészetben és az irodalomban a zene,
- c) milyen módon ihlették meg a zeneszerzőket a társművészetek,
- d) miképpen jelennek meg stílusokon átívelően azonos témák a különböző művészeti ágakban,
- e) a vokális műfajok milyen irodalmi „alapanyagra” épülnek.

a) *Stilisztikai azonosságok*

Egy kor eszmerendszere, gondolkodásmódja, stílusjegyei minden művészeti ágra hatottak.

Szolfézs vagy zeneirodalom tárgy keretében nem kell kifejezetten művészettörténet- vagy irodalomórát tartani, de érdemes minden művészeti ágból egy-egy jellemző művet bemutatni, és rámutatni azokra a stílusjegyekre, amelyek a korszak művészetét áthatották.

Maradjunk az előző előadásomban vázolt barokk korszaknál, stílusnál! A barokk stílus Spanyolországtól egészen Szentpétervárig szerte Európában elterjedt, az egyes nemzetek hozzáadták saját karakterüket. Minden művészeti ágra jellemző volt a pompára, dinamizmusra, kontraszthatásokra, színpadiasságra, illúziókeltésre való törekvés. Jelen előadásomban erre szeretnék pár példát bemutatni. Válogatásom természetesen szubjektív, nagyon sok hasonló alkotással tudjuk szemléltetni a kor művészetét. Ismernünk kell a gyerekek életkorát, előzetes ismereteit, érdeklődését és az időtartamot, amely rendelkezésünkre áll. Játshatunk „ki mit tud” játékot a korról a gyerekekkel, tarthatnak kiselőadást a választott művészeti ágból.

A barokk korszaknak tartott másfél században úgy az egyházi mint a világi művészetek virágoztak.

Róma: Il Gesù templom mennyezet-freskója. A jezsuita rend Loyolai Szent Ignác vezetésével nagy szerepet játszott az ellenreformációban. Ez a templom tipikus példája a barokk templomépítészetnek. A belső tereket freskókkal, festményekkel és szobrokkal díszítették.



A győri karmelita templombelső tere ovális. A csigavonal a homlokzaton jellemzően barokk elem.



Ilyen barokk templomtérben hatásosan szólal meg Monteverdi: *Vespro della beata vergine* c. műve. Hallgassunk meg belőle egy részletet! (XIII. *Magnificat a 7*, előadói: Monteverdi Choir, the English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner vezényletével.)

Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=S99FCAFNgA>

Érdeemes összehasonlítani Bernini és Donatello Dávid-szobrát, megfigyeltetni a barokk szoborban feszülő mozgási energiát.

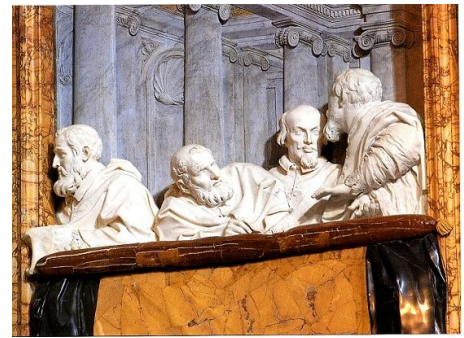


Bernini: Dávid



Donatello: Dávid

Következő példánk Bernini: *Szent Teréz extázisa*. Nagyfokú érzelmi intenzitás, dinamizmus és színpadias hatás jellemzi a szobrot. A mellékfigurák mintha egy oldalpáholyból szemlélnék az eseményt.



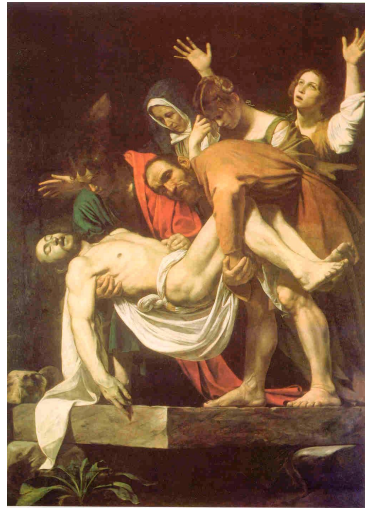
A barokk másik központja XIV. Lajos udvara, ahol minden művészeti ág virágzott, és Versailles kastélya és parkja mintául szolgált királyi és főúri rezidenciák épületeihez, berendezéséhez.



A balett, a színjátszás, az opera, az irodalom, a divat, az etikett egyfajta „Gesamtkunst”-ot hozott létre a Napkirály udvarában. (Fertődi és Eisenstadt Esterházy-palota, Schönbrunn kastély.) Molière, Racine, Corneille művei az irodalomban, Lully, Rameau, Couperin a zenében, Lenotre a kertépítészetben testesítette meg ezt a korstílust.

[Zenehallgatás: Lully: *Menuett* (Le Divertissement Royal, vezényel Jordi Savall) Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=1A5F1tVUtx8>]

A festészetben egyes országok művészeinek alkotásai a barokkon belül nagyon különböző stílusjegyeket mutattak fel: Itáliában Caravaggio, Spanyolországban Velasquez és El Greco, a katolikus Flandria legnagyobb festője Rubens, míg a protestáns Hollandia legjelentősebb mesterei Rembrandt, Vermeer, Hals.



Caravaggio: Krisztus sírbatétele



Vermeer: Zenelecke

A barokk kor irodalmának képviselői: Tasso, Milton, Cervantes, Zrínyi, Pázmány.

„[...] válassza a szép dolgokból a legszebbet, a nagyobból a legnagyobbat, a csodálatosakból a legcsodálatosabbat, s igyekezzék e lehető legcsodálatosabbat még újdonsággal és méltósággal párosítani.” (Tasso, forrás: <http://www.verslista.hu/muveszetek/3stilus/06barok/6irod.htm>)

Elhagyva a barokkot, különösen érdekes lehet bemutatni az impreszionista festők és zeneszerzők alkotásai közötti stílári összefüggéseket (Monet, Manet, Renoir képei, Degas szobrai, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine versei és Debussy, Ravel zenéi).

b) Hogyan jelennek meg a zene és a zenével kapcsolatos fogalmak a képzőművészetben és irodalomban?

Számos **képzőművészeti** alkotást ismerünk, amely zenei fogantatású. Amikor egy stíluskorszakot összefoglalunk, mutassunk az adott korszakból ilyen képzőművészeti alkotásokat. Ezek ábrázolhatnak pl. hangszer, vagy hangszeren játszót (lásd Vermeer kép), éneklő angyalokat, zeneszerző arcképét.



Van Eyck: Genti szárnyasoltár – Éneklő angyalok (15. század)



Danhauser: Liszt a zongoránál



Munkácsy: Liszt Ferenc

Danhauser festményén a következő „párizsi ifjak” láthatók: állva Victor Hugo, Paganini, Rossini, ülve id. Dumas, Georg Sand és Marie d’Agoult. A szobor Beethovent, a falon lévő festmény Byront ábrázolja, a zongora Graf műhelyéből való.

Egy 20. századi példa:



Paul Klee: Im Bachschen Stil (1919)

Klee szerint a ritmust hallani, látni és érezni tudjuk.

Az **irodalom** kifogyhatatlan tárhelye a zenei utalásoknak. „*A zene bizonyos mértékig minden művem alapelve.*” „*A Tonio Krögert szonáta formában írtam.*” (Thomas Mann)

Az időmértékes verselés a rövid és hosszú szótagok ritmusának szabályszerű ismétlődését jelenti. Weöres Sándor verseiben a ritmus különösen jelentős szerepet játszik.

„*Megmutatható nyoma a sok ritmusvázlat, amit életemben készítettem. Ezek részben Kodály-dallamokra vagy cseremisiz dallamokra készültek, részben dallam nélküli pusztai ritmus-stúdiumok. [...] Gyerekverseim, amelyek eredetileg többnyire ritmusvázlatnak készültek, mind vagy majdnem mind Kodály-hatást mutatnak.*” (Weöres Sándor visszaemlékezése. Lásd Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt, 189–191.*)

„*Bóbita, bóbita táncol,
körben az angyalok ülnek,
béka-hadak fuvoláznak,
sáska-hadak hegedülnek.*”

[Zenei példa: Beethoven: *7. szimfónia* 2. tétele (The London Classical Players, Roger Norrington) Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=mgHxmAsINDk>]

Néhány irodalmi példa:

- Szabó Lőrinc: *Mozart hallgatása közben*
- Jékely Zoltán: *Örökifjú muzsika*
- Tolsztoj: *Kreutzer szonáta*
- Heine: *Buch der Lieder*

„Maga a zene létezése is csodálatos dolog, mondhatni maga a csoda. A gondolatok és a tünemények között elterülő birodalom. Mint egy megfoghatatlan közvetítő közeg, szellem és anyag között lebeg testetlenül, mindkettőhöz kötődve, mégis különbözve azoktól.” „Ahol a szavak elhagynak bennünket, ott kezdődik a zene.” (Heine)

c) Milyen módon ihlették meg a zeneszerzőket a társművészetek alkotásai?

Különösen a 19. századtól kezdve vált nyilvánvalóvá a képzőművészet és az irodalom zeneszerzőkre gyakorolt megtermékenyítő hatása:

- Liszt: *Dante-szimfónia, Faust-szimfónia, Sposalizio, Haláltánc, A bölcsőtől a sírig* (Zichy Mihály tollrajza nyomán) valamint más szimfonikus költemények, *Petrarca-sonettek, Zarándokévek*
- Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*
- Berlioz: *Harold Itáliában* (Byron nyomán)
- Debussy: *Images*
- Hindemith: *Mathis, a festő*
- Kurtág György: *Játékok; Tollrajz, búcsúzóul Schaár Erzsébetnek; Bornemissza Péter mondásai; Négy dal Pilinszky János verseire; Kafka töredékek*

Hallgassunk meg egyet az utóbbi sorozatból, Keller András és Julia Banse előadásában: *In memoriam Joannis Pilinszky*. Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=u0N8cqEbLyQ>

d) Milyen módon jelennek meg azonos témák stílusokon átívelően különböző művészeti ágakban?

Egyes mitológiai és bibliai történetek, szövegek évszázadokon keresztül megihlették a művészeket. Ilyen például a Magnificat Lukács evangéliumából, amelynek számtalan képzőművészeti és zenei feldolgozása létezik. Ha van elég időnk rá, érdemes ezek közül összehasonlításul

néhányat megmutatni különböző stíluskorszakokból (Giotto, Fra Angelico, Daret, Van der Weiden, Ghirlandaio, Luca della Robbia, Raffaello, Rembrandt).



MS mester (16. század)

Zenei példák: Palestrina, Monteverdi, Bach, Vivaldi, Albinoni, Mozart, Liszt, Bruckner, Lajtha László, Penderecki, Arvo Pärt, Kocsár Miklós, Orbán György, Vajda János.

[Zenehallgatás: Palestrina: *Magnificat* – Et exultavit (Győri Leánykar – Szabó Miklós)]

e) A vokális műfajok irodalmi „alapanyaga”

A témaválasztást meghatározza az adott történelmi-társadalmi környezet, a közízlés, valamint a művész saját élethelyzete, érdeklődése. Gyakran elkötelezettséget jelent egy bizonyos eszmeáramlat, gondolkodás mellett, vagy éppen tiltakozást fejez ki azok ellen. (Lásd Kodály: *Zrínyi szózata*.)

Az első énekes műfajok különböző szertartásokhoz kötődtek. A 19. századig a vallásos művek szövege döntően latin volt. A protestáns egyházi dallamok (korálok) viszont anyanyelven szóltak, ez is egyfajta hittétel volt a katolikus szertartások ellenhatásaként.

A trubadúrok, Minnesängerek nemzeti nyelvükön énekeltek, a dalok szövegét, dallamát maguk írták, többnyire lant kísérettel adták elő választott hölgyüknek. A históriás énekek a törökök elleni küzdelmeket mesélték el.

A reneszánsz madrigálok szövegei természetéről, szerelemről szóltak, de van köztük csatajelenet és humoros, satirikus témájú is. Ilyen Banchieri: *Állatok rögtönzött ellenpontja* c. kompozíciója.

Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=y0W6CJoEuzE&list=PLBTJ8R-FIsKGRj8IaXUzw7Lzg9Xa6goAn&index=5> (King's Singers)

Ebben a korszakban a megzenésített versek (gyakran szonettek) komoly irodalmi értéket képviseltek, gondoljunk csak Tasso vagy Petrarca műveire.

Az első operák mitológiai történeteket dolgoztak fel (Daphne, Orpheus). Az oratóriumok és kantáták szövegei többnyire biblikusak. A romantikus nagyopera szövegkönyve már tükrözi a 19. század történelmi törekvéseit; a nemzetté válás, a függetlenségi harcok időszaka ez. Az operák nyelve nemzeti, témájuk gyakran a szabadság iránti vágyat testesíti meg. Ide sorolhatjuk pl. Verdi *Nabucco* és *Don Carlos* c. operáit, de ebbe a vonulatba tartozik Erkel Ferencről a *Bánk bán* és a *Hunyadi László* is. Ebben az időszakban majdnem minden európai nemzet megalkotta a saját nemzeti operáját.

Voltak zeneszerzők, akik nagyon érzékenyek voltak a szövegek minőségére. A klasszicizmusra nem volt jellemző, hogy a megzenésített verseknek irodalmi súlyuk lett volna. A romantikus Lied komponistái viszont már olyan német kortárs költők remekműveiből válogattak, mint Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Klopstock, Eichendorf, Hölderlin vagy Hoffmann.

[Zenehallgatás: Schumann: *Widmung* (Rückert versére), előadja Dietrich Fischer-Dieskau, Jörg Demus) Letölthető: <https://www.youtube.com/watch?v=2NAu1mS2QsQ>

A szövegválogatás igényessége tetten érhető Kodály Zoltán műveiben. Hogy csak pár költőt említsek, akiknek a verseit megzenésítette: Horatius, Shakespeare, Balassi, Csokonai, Kisfaludy, Kölcsey, Arany János, Móricz, Ady, Balázs Béla, Weöres Sándor.

Végezetül hallgassunk meg egy Kodály művet, ezúttal szöveg nélkül! A *Hegyi éjszakák* című sorozat első darabját a Győri Leánykar énekeli Szabó Miklós vezényletével.

Ajánlott irodalom

Baróti Dezső (1986): *A rokokó*. Gondolat kiadó, Budapest.

Bónis Ferenc (1979, szerk.): *Így láttuk Kodályt*. Zeneműkiadó, Budapest.

Burckhardt, Jakob (1939): *Die Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*. Bernina Verlags, Wien–Leipzig. [Első része magyarul is, újabb kiadása: *A reneszánsz Itáliában*. Ford. Elek Artúr. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest, 1978.]

Chaunu, Pierre (1971): *A klasszikus Európa*. Ford. Benda Kálmán, ifj. Benda Kálmán, Terényi István. Gondolat kiadó, Budapest.

Menuhin, Yehudi – Davis, Curtis W. (1981): *Az ember zenéje*. Ford. David Gábor. Zeneműkiadó, Budapest.

21. Jellegzetes ritmikai és dallamfordulatok a műzenei stíluskorszakokban

SPIEGEL Marianna

Előző előadásaimban említettem, hogy a stílus az ember kifejezés-módja, más értelemben olyan fogalom, amely a művészet sokféleségét segít besorolni, rendszerezni. Megbeszéltük, hogy egyes stílus kialakulását milyen objektív és szubjektív tényezők befolyásolják.

Foglalkoztunk azzal, hogy Dobszay László *A hangok világa* hatkötetes sorozatában központi elvként szerepel a stílustanítás.

„Az [...] ének akkor lesz igazán hasznos, ha a [...] hangok sorrendje nem ötletszerű és esetleges, hanem szorosan kapcsolódik a tanult anyag stílusához, és a hangok sorának valami zenei értelme van.” (Útmutató I. 23.)

„[...] nem teljes stílusra, művekre, hanem formálási, dallamvezetési elvekre irányítjuk a zenei fantáziát, nem mélységekben foglalkozunk ezekkel a stílusokkal, hanem előkészítjük megismerésüket.” (Uo. 46.)

1. A bécsi klasszikus zene

Dobszay a műzenei stílusok bemutatását a klasszicizmussal kezdi, mert a ritmikai, dallami, harmóniai és formai tényezők egyensúlya itt a legértelműbb, legáttekinthetőbb.

„Csak Haydn, Mozart és Beethoven zenéjében alkot szerves egységet a zenei stílus valamennyi korabeli összetevője – ritmikai, harmóniai és melodikai; csak itt valósulnak meg a teljesség szintjén a kor eszményei.”

(Charles Rosen: *A klasszikus stílus*, 22. o. A továbbiakban Rosen.)

„Klasszicizmus: ez a fogalom a végső, megtalált egyensúlyt jelenti, a formáló öntudat, a tisztázó igazság állandó fényét.”

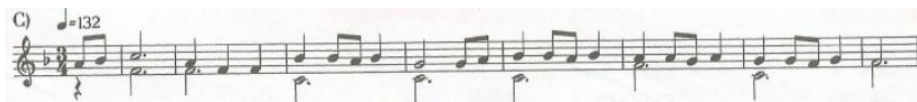
(Szabolcsi: *A zene története*, 383. A továbbiakban Szabolcsi.)

A klasszikus zene dallami és ritmikai világa gyakran népdalszerűen egyszerű.

„[...]Haydn a falusi muzsikus, a zenébe is magával vitte falusi otthonának légkörét: a ländler- és polka-ritmusokat. [...] a falu és a kisváros dallamvilágát s mindazt, amit ez a dallamosság magában foglalt [...].” (Szabolcsi 378.)

Dobszay *A hangok világa* III. kötetében található nyugat-európai népdalok jó előkészítésként szolgálhatnak a klasszicizmus ritmus- és dallamvilágának megismeréséhez.

Példánk: 295 C.



A dallam szerkezete könnyen áttekinthető annak szimmetrikus volta miatt.

„A fokozatosan tért hódító, majd végül általánosan beépült szimmetria a 18. század művészetének egyik alapvonása. Az új stílus motorikus hajtóereje a periodikus frazeálás.” (Rosen 66–67.)

„A Mozart-melódia, Nyugat zenéjének ez a magában álló csodája, nem Bach folyondár-dallamaival rokon, hanem karcsú és zárt, arányos és tiszta körvonalú tünemény.” (Szabolcsi 374.)

A fenti német népdal *A B* tartalmú periódus. Az utótag szekvenciából építkezik, amelynek anyagát az előtag harmadik üteme adja. Ritmikája egyszerű, jellemzően csak negyed és páros nyolcad található benne. Felütéssel tagolódik. A második szólam funkciójelző basszus, önálló zenei értelme nincsen.

Az *A Av* tartalmú periódusra nagyon sok példát találunk Dobszay IV. és V. kötetében. Ilyen szerkezetű dallamokat könnyű lapról olvasni és memorizálni is.

A IV. kötetben szereplő Mozart: *Andante* (4. o.) szerkezete *A Av B Av*. A *B* rész domináns irányba modulál, a dó-váltás kötelező. Ritmusa változatosabb, mint az előző népzenei példa, kisnyújtott ritmus és tizenhatod értékek is találhatóak benne. Ajánlott a nyolcados mérőütés.

É. *Andante* $\text{♩} = 56$

p Ó, sebe - sen el - röptü - lő if - jú - sá - gom i - de - i, —

d r r m m f f f s

5

p Bol - do - gí - tó, el - vakí - tó mú - ló tűn - dér ked - ve - i,

d r r m m f s d

9

mf Bú - val né - zek visz - sza rá - tok, oly ha - mar el - mú - lá - tok,

Esz: f m m r r d f m f s s, d

13

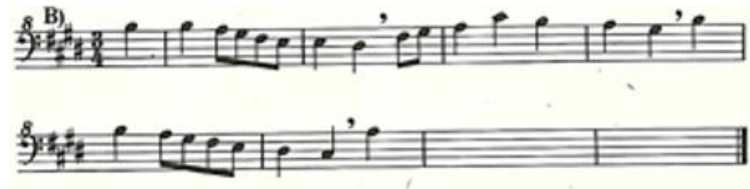
p Mint - ha szárnyon szál - la - ná - tok, szi - vem vig ő - rö - me - i.

Ász: d r r m m f s d

Ebben a – tulajdonképpen – zongoradarabban sok olyan elem található, amely a klasszikus stílusra jellemző. Nagyon fontos, hogy elemzésünk a zenei megvalósítást szolgálja.

- Késleltetés. Énekeltesük el az első két ütemet késleltetés nélkül is, és mutassunk rá, mennyivel érdekesebb a feszültség és oldás megjelenése a darabban!
- A tagolás, az ütemek közötti egyensúly (1+1+2 ütem, majd a *B* részben 2+2 ütem) megfigyeltetése és megszólaltatása alapvető a muzikalitás és stílusérzék fejlesztésében.
- Páros kötés. Figyeljünk rá, hogy a második tag súlytalan és rövidebb, mint a leírt kottaérték!

- A *B* részben a jobb és bal kéz között terceléses viszony található, amely gyakori a nyugat-európai népzeneben is.
- Kadenciatípusok. Énekeltsük ki a záróütemeket két szólamban! További nagyszerű gyakorlatokat találunk a klasszikus zárlatokhoz Dobszay III. kötet 271. példájában (zárlatvariációk) és a IV. kötet 177–178. gyakorlatában (96.). Először a közölt zárlatokból választhatnak növendékeink, de hozzáadhatják saját kadenciájukat is.



További jellegzetes fordulatok Dobszay IV. és V. kötetéből:

- Kürtmenet (Mozart: *Kürt-duók*, IV. 25.)
- Hangzatfelbontás (Mozart: *Sehnsucht...*, IV. 6., *Német tánc* B-dúr, 21., *Német tánc* F-dúr, 28., Haydn: *Német tánc* 59.)
- Skálamenet (Mozart: *Klarinét kvintett* részlet, IV. 5. stb.)
- Kromatika (Mozart: *Haffner-szimfónia* részlet, IV. 19., *Gesellenreise*, V. 7., *Nocturno*, 32. További példa: Mozart: *Jupiter-szimfónia* III. tétel)
- Dallami figuráció, körülírás (Mozart: *Keringő*, lásd Fantóné Kassai Mária és munkatársai: *Zongoraiskola* 2. 44.)



– Kíséret-típusok:

a) Alberti-basszus (Mozart: *Sonata facile* K.545)



b) Hármashangzat-felbontás (Mozart: *Sehnsucht...*, Dobszay IV. kötet 6. Haydn: *Trost...*, V. 22.)

c) Akkordikus kíséret (Mozart: *Ich würd' auf meinen Pfad*, V. kötet 25.)

d) Keringő-basszus (Beethoven: *Német tánc*, lásd Fantóné Kassai Mária és munkatársai: *Zongoraiskola 2.* 37.)

e) Orgonapont (Haydn: *Fidelity*, Dobszay V. kötet 34.)

2. A barokk zene

A barokk dallamvilágára a hosszú, áradó, széles ívű dallamok és a pergő, azonos mozgásformára épülő művek egyaránt jellemzőek. Elsőre példa Bach *a-moll hegedűverseny* lassú tétele, a „perpetuum mobile” jellegű zenére Bach *c-moll, d-moll, E-dúr kis prelúdium* és a *Wohltemperiertes Klavier* számos prelúdiuma.

„A barokk általános mozgásformája a folyamatos, megszakítatlan haladás.”
(Rosen 78.)

„[...] a legáltalánosabb barokk típus az egyszerű, egységes ritmikai textúra. Ha egy mozgásfajta kialakult, az rendszerint könnyörtelenül folytatódik a darab végéig.” (Rosen 82–83.)

A második évfolyamban ismerkednek meg tanulóink a barokk táncokkal. Dobszay II. kötetében szereplő példákön figyeltessük meg

- a szekvenciát (316. J. S. Bach: *Menüett*, 321. Krieger: *Menüett*, 334. – Pachelbel: *Sarabande* stb.),
- az imitációt (357. *Kánon-féle*),
- a belső felütést (340. Purcell: *Menuet*),
- a díszítéseket (348. Purcell: *Menuet*)!

A barokk további stílusjegyeit tudatosíthatjuk Dobszay VI. kötetének Purcell-szemelvényein.

- A kora-barokkban a modális (eol) és összhangzatos moll dallamfordulatai még gyakran együtt élnek. (12. o. 2. *Dido és Aeneas* – részlet. A dallamban *szí* van, a basszus szólam a 6. ütemben *szó*-t játszik.)
- Hangfestő dallamfordulat (45. o. 19. *Dido és Aeneas* – Boszorkányduett: a storm ’vihar’ szónál).
- Lefelé hajló kromatika, mint a bánat kifejezése (50. o. 20. *Dido és Aeneas* – Passacaglia-téma).
- A kora barokkra a ritmusképletek nagy változatossága jellemző. (24. o. 9. Betét egy színpadi játékhoz: Purcell itt a 6/8 negyed- és nyolcad-kapcsolatának minden lehetőségét kimeríti.)

3. A romantikus zene

Jellegzetességei:

- Nagy és szokatlan ugrások előfordulása, széles ívű dallamvonal, a hangterjedelem kibővülése. Verdi: *Aida* – zárójelenet:



- Az alterált hangok sűrű használata. Schubert: *Sei mir gegrüßt* Op. 20. No. 1.:

*Langsam.
Mit erhobener Dämpfung.*

The score is for Schubert's "Sei mir gegrüßt" (Op. 20, No. 1). It is in 3/4 time and D major. The tempo/mood is marked "Langsam" (slow) with the instruction "Mit erhobener Dämpfung" (with raised damping). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal line is written in a soprano or alto clef. The lyrics are: "O du Ent-riß-ne mir und mei-nem Kus-se, sei mir ge-grüßt, sei mir ge-küßt,".

- Gyakori moduláció, akár távoli hangnembe is. Schubert: *Német tánc* D365. Op.9.:



- Dalszerűség a hangszeres zenében is. (Pl. Mendelssohn: *Hegedűverseny* II. tétel, a *Lieder ohne Worte* bármelyik darabja.)
- Népies dallamok megjelenése. (Pl. Smetana: *Moldva* – „dumka” téma, Dvořák: *IX. szimfónia* II. tétel, Chopin: *Mazurkák*.)

4. A reneszánsz zene

A VI. osztálynak szánt Dobszay-kötetben ennek a korszaknak fontosabb stilisztikai jellemzőivel ismerkedhetnek meg növendékeink:

- Homofon többszólamúság (Regnart: *Madrigál*)
- Polifon többszólamúság (Palestrina: *Motetta*)

5. A középkor zenéjéből találunk a kötetben – többek között – gregorián dallamokat.

6. A 20–21. század zenéjének dallami jellegzetességeit leginkább zenehallgatás során ismerhetjük meg. Feldolgozásra ajánljuk zeneiskolás fokon a hallgatott művek énekelhető (többnyire tonális) részleteit (Bartók: *Concerto*, Kodály: *Psalmus hungaricus*, Stravinsky: *Petruska*).

Bartók *Mikrokozmosz*ának néhány darabja alkalmas arra is, hogy egyik szólamát énekeltesük, a másik szólamot a növendék vagy a tanár zongorázza.

Ellenmozgás (17)

Imitáció tükörképben (29)

További példák: *Fekvésvaltozás* (13), *Kérdés és felelet* (14), *Unisono dallam* (20. – alkalmas a bővítés és szűkítés megfigyelésére, pl. 1-2. és 5. ütem), *Falusi dal* (15), *Szinkópák* (27), *Délszlávós* (40), *Minuetto* (50), *Párbeszéd* (65), *Nóta* (116), *Kvartok* (131). Ugyanígy feldolgozható az egyneműkarok némelyike (*Ne menj el*, a *Cipósütés* néhány részlete).

A következő művekben találhatunk példákat

- modális dallamfordulatokra: *Tánc kánon-formában* (*Mikrokozmosz* I. 31. – dór), *Ne menj el* (egyneműkar – líd), *Triolák líd hangsorban* (*Mikrokozmosz* II. 55)

– dúr-moll váltásra: *Hommage à Bach* (Mikrokozmosz III. 79), és az alább bemutatott *Dúr és moll* (II. 59).

– kvart-építkezésre: *Kvartok* (Mikrokozmosz V. 131)

A Mikrokozmosz néhány dallamrészletének éneklése, elemzése során betekintést nyerhetnek a tanulók bizonyos komponálási technikákba: *Kérdés és felelet* (14), *Növekedés–fogyás* (46), *Vonal és pont* (64).

Népdalfeldolgozások énekléséhez ajánlható Bartók: a Gyermekeknek sorozatból a *Játék* (5), *Körtánc* (17), *Katonadal* (18), *Ötfokú dallam* (29), *Csillagok, csillagok* (31).

A modern zenének sokszor már a notációja is különös. Zongorista növendékeink remélhetőleg játszanak Kurtág *Játékok* c. sorozatából, és ott találkoznak ezekkel a jelekkel. Példa az I. füzet gyakorlataiból (IV. A):

IV A

(jeu avec les paumes)

fff pp (ma pesante)

Ped al fine

mf

(paumes côte à côte ...)

8 a) b) c)

d) e)

STREPTHL

Detailed description: This musical score is for a piano exercise. It consists of two systems of piano and forte dynamics. The first system is titled '(jeu avec les paumes)' and features a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand, with dynamic markings from fortissimo (fff) to pianissimo (pp). The second system is titled '(paumes côte à côte ...)' and shows five variations (a) through (e) of a rhythmic pattern. The first system includes a 'Ped al fine' instruction and a 'mf' marking for the second system.

Befejezésül nézzük meg a *Veszekedés* c. darabot!
 Letölthető: https://www.youtube.com/watch?v=g319gW5_O0o

Ajánlott irodalom

- Dobszay László (1966–1972): *A hangok világa* kötetei és útmutatói. Budapest, Zeneműkiadó.
- Fantóné Kassai Mária – Hernádi Zsuzsa – Inselt Katalin – Komjáthy Aladárné (cop. 1967): *Zongoraiskola 2.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Rosen, Charles (1977): *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven.* Ford. Komlós Katalin. Budapest, Zeneműkiadó.
- Szabolcsi Bence (1974): *A zene története.* Budapest, Zeneműkiadó.

V. FEJEZET

KÓRUSZENE: ÉRTELMEZÉS ÉS ELŐADÁS

22. A kortárs kóruszene értelmezésének aspektusai

TAMÁSI László

„Úgy gondolom, a 20. század a magyar zene egyik legragyogóbb százada volt. Nem hiszem, hogy a zenetörténetben volt még egy olyan korszak, amikor ennyi nagyságot tudtunk adni a világ zenekultúrájának. Az igazság, hogy ez egyúttal minket, akik átléptünk a 21. századba, bizony elég nehéz feladat elé állít. Ezt az elképesztően nagy sorozatot, amelyet a 20. századi magyar zene produkált, megőrizni, esetleg még meg is fejteni a 21. században, ez bizony olyan cél, ami igazán próbára teszi mindenki képességét, aki ma Magyarországon zenével foglalkozik.”¹

Társadalmunk egyre gyorsabb ütemben változik, a rendelkezésre álló tudás fénysebességgel gyarapodik, a média, az internet és a különböző oktatási formák segítségével. Illúzió tehát azt gondolni, hogy ebben a rohamos fejlődésben a zenei nevelés és ezen belül a kóruskultúra változatlan marad. A magyar kórusmuzsika pedig teljesen egyedi területe a magyar kortárs zenének, az alkotók, a karnagyok és az előadók szempontjából is.

Mi az, hogy kortárs zene? Amit ma írnak? Amin most száradt meg a tinta vagy a komputertfesték? Hogyan lehet ezt körülírni? – fogalmazták meg a kérdést 2001. március 25-én vasárnap délelőtt a Bárdos Szimpózium keretében, a Debreceni Konzervatórium Liszt termében elhangzott kerekasztal-beszélgetés résztvevői.²

A magyar zenei szaknyelvben a *kortárs zene* jelentése a populáris zene kategóriájába nem sorolható, az utóbbi évtizedekben írt kompozíciók összességét jelenti, míg angol nyelvterületen a *contemporary music* csak megfelelő szövegkörnyezetben fejezi ki ugyanezt, egyébként az adott

¹ *Harmadik Magyar Karvezető Konferencia a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Budapest, 2004. március 6–7.* (Szerk. Kollár Éva) [Budapest] cop. 2005. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. – Tihanyi László rektorhelyettes úr köszöntője, 11–12.

² Bárdos Szimpózium 2001. „Zeneszerzők és karnagyok” – kerekasztal-beszélgetés. Debrecen, 2001. március 25. – Ittész Mihály kérdésfelvetése.

időszakban keletkezett zeneművek teljes spektrumára vonatkozik.³ A *kortárs* szó szinonimái: időszerű, mai, modern, korszerű, korunkbeli, újszerű, fejlett. Azonban a kortárs meghatározás időbeli értelme helyett a modernség kritériumait inkább így fogalmazhatjuk: azok a művek a modernebbek, amelyek nem sablonokat ismételve; amelyekben nem olyat (vagy ahhoz nagyon hasonlót) ír a zeneszerző, amelyet már megírtak előtte. A modern műnek van valamilyen eredeti mondanivalója és megvannak hozzá a megfelelő eszközei is. Ezek az eszközök lehetnek újszerűbbek, vagy akár hagyományosabbak is. Hiszen a mindenkori kortárs zene változó nyelvezete és sokféle kifejezőeszköze nem (vagy főként csak technikájában) fejlődés, inkább változás eredménye.

A kortárs kóruszene értelmezésének kiindulópontjaként az elmúlt negyed évszázad olyan szakmai megbeszéléseinek, konferenciáinak az anyagát tekintettem át, amelyek a zeneszerzői és karnagyok indíttatásaira fókuszálnak. A számos ilyen témájú kerekasztal-beszélgetésből három időszakot választottam ki, amelyek részint körülölelik, részint a periódus felező idejében részletesebben tárgyalják a fenti tárgykört.

Az első idézett kerekasztal-beszélgetés 1987-ben Debrecenben zajlott le Kortárs-Zenei Fórum⁴ címmel. A megbeszélésen, amelyet Maklári József és Kocsár Miklós vezettek, többek között Farkas Ferenc, Huszár Lajos, Vajda János, Mohay Miklós zeneszerzők, valamint Szesztay Zsolt, Kövics Zoltán, Potyók Balázs, Baricsa Edit, Sebestyén Farkas Ilona, Vinczeffly Adrienne és jelen tanulmány írója, mint karnagyok vettek részt. Ennek anyagát régi magnófelvételen és saját jegyzeteim között őriztem meg.

Ezen időszak gerincén két hasonló találkozó anyagát választottam ki. 2001-ben Debrecenben a Bárdos Szimpózium keretében folytatott eszmecsere⁵ résztvevői: Daróci Bárdos Tamás, Huszár Lajos, Mohay Miklós, Tóth Péter zeneszerzők, Mindszenty Zsuzsanna, id. Sapszon Ferenc, Szabó Dénes, Tóth Ágnes, Török Ágnes karnagyok. A beszélgetést Körber Tivadar közreműködésével Ittész Mihály vezette.

³ Bodnár Gábor: A zene szaknyelvéről – zenészeknek. *Parlando*, 54. évf. 2. szám (2012. február 9.) <http://www.parlando.hu/2012/2012-2/2012-2-09.htm>

⁴ Kortárs-Zenei Fórum. Debrecen, 1987. május 23. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hangversenyterme. Rendezők: Kórusok Országos Tanácsa, Magyar Zeneművészek Szövetsége, Debreceni Kölcsey Művelődési Központ. A beszélgetés hangfelvételét lejegyezte: Dr. Dsupin Borbála.

⁵ Bárdos Szimpózium 2001. „Zeneszerzők és karnagyok” – kerekasztal-beszélgetés (vö. 2. lábj.).

2002-ben az Első Magyar Karvezető Konferencia⁶ jegyében Budapesten, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen került sor a kerekasztal-beszélgetésre. A Fórumot Kollár Éva vezette, résztvevői Gyöngyösi Levente, Mohay Miklós és Tóth Péter zeneszerzők voltak.

A vizsgált időszakot bezáró beszélgetést 2012-ben szintén Debrecenben, Zeneszerzők fóruma⁷ címmel rendezték meg a Bárdos Szimpózium keretében. Ezt a beszélgetést Ittzés Mihály vezette. A résztvevői Szőnyi Erzsébet, Daróczi Bárdos Tamás, Tóth Péter és Horváth Márton Levente voltak.

A kórus és a kortárs zene kapcsolatának tanulmányozásához olyan kórusénekeseket kerestem, akik az elmúlt 20-25 évben olyan együttesben énekeltek, ahol a kortárs művek folyamatosan repertoáron voltak/vannak. A kérdésfeltevés szempontjából számomra a legcélravezetőbb volt a 35 éves debreceni Kölcsey Kórus tagjai véleményének a feltérképezése, akiknek énekeseivel interjúkat készítettem.

Az 1987 májusában megrendezett „Kortárs-Zenei Fórum” a Kórusok Országos Tanácsa és a Magyar Zeneművészek Szövetsége szakmai irányításával, a Debreceni Kölcsey Művelődési Központ szervezésében jött létre. A fórum iniciális eseménye volt az a hangverseny, melynek műsora jól modellezi a dolgozatban tárgyalandó időszakot közvetlenül megelőző időintervallum kortárs kóruszenei életét, szemléletét.⁸ A résztvevők között hallhattunk gyermek-, ifjúsági-, egyenemű- és vegyeskart, felnőtt amatőr és hivatásos kórust. 13 zeneszerző (Farkas Ferenc, Szöllősy András, Birtalan József, Karai József, Vass Lajos, Petrovics Emil, Balassa Sándor, Kocsár Miklós, Huszár Lajos, Vajda János, Csemiczky Miklós, Király László, Mohay Miklós) 15 műve hangzott el.

A hangversenyen a megelőző évtizednek a terméséből született művek szólaltak meg. Ebben az időszakban a zeneszerzők már a korábbi időszak eszköztárát is felhasználva komponáltak, ami zeneszerzői gondolkozás módjukat befolyásolta, ugyanakkor egy új, a modernitást és a tradicionalizmust integráló hangzásideál megteremtésére törekedtek. A fenti zene-

⁶ *Első Magyar Karvezető Konferencia. Budapest, 2002. május 25–26.* (Szerk. Kollár Éva) [Budapest] cop. 2003. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. – Fórum 2. Fiala zeneszerzők a jövő kórusaiért, 36–46.

⁷ Bárdos Szimpózium 2012. – Zeneszerzők fóruma. Debrecen, 2012. március 25. Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar. A beszélgetés hangfelvételét lejegyezte: Veres Anett egyetemi hallgató.

⁸ Lásd Meghívó – 1987. május 23. (Jelen dolgozatunk mellékletében.)

szerzők majd mindegyike hatása alá került az 50-es évektől elterjedt szeriális zenének. Az így kialakult nagy hatású avantgárd iskola – a darmstadti iskola – számos olyan stíluselemet fejlesztett ki, amely nem volt jellemző az addig bezártságban élő magyar zeneszerzőkre. Dalos Anna, aki ezen időszakot elemezve számos tanulmányt írt,⁹ így fogalmaz:

„A magyar zeneszerzők – a partvonalon kívül – Darmstadt termését recipiálva arra összpontosíthattak, ami zeneszerzői univerzumukat a leginkább foglalkoztatta: egy új, a modernitást és tradicionalizmust ötvöző hangzásideál megteremtésére.”¹⁰

Szóllósy Andrásnak az 1987-es hangversenyen elhangzott műve, a *Planctus Mariae* a nehezen intonálható művek közé tartozott. Ezt a művet többen is úgy emlegették, mint dodekafon zenét. Ezzel szemben Szóllósy így nyilatkozott, „...az elején is vigyáztam arra, hogy csak 11 hangot használjak a kánonban”, – mert nem szeretne volna, ha valaki megszámlolja a hangokat – „...és rám süti a dodekafóniát”.¹¹

A 20. század második felének másik jelentős iskolája a lengyel avantgárd, amely az egész világ kortárs zenéjére, így a magyar zeneszerzőkre is nagy hatást gyakorolt. Ők a megújulás útját a szerializmussal szemben az aleatoriában, a véletlen megjelenésében látták. A lengyel iskola hatása három műben is megjelent az 1987-es hangversenyen, Karai József Beney Zsuzsa versére írt *Éjszaka*,¹² Kocsár Miklós Carl Sandburg verseire írt *Hat kórusmű nőikarra*, és Király László Keresztury Dezső versére írt *Halk szélben* című kompozíciójában.

A „lengyel technika” egyik első magyarországi komponistája Karai József volt. A vers és a kompozíció a magányos embert fenyegető természeti, éjszakai látomás. A mű rövid szakaszokból építkezik, melyeket hármashangzatok megjelenése köt össze. A hangzatok időnként *clusterek* formájában szólalnak meg. A szorongást és a belső feszültséget kifejező

⁹ Dalos Anna: A „Harmincasok” és az új zenei fordulat (1957–1967). *Magyar zene*. XLIX. évf. 3. szám (2011. augusztus). 339–351., Uő: Modernitás, önmeghatározás és a „harmincasok” kibontakozása (1968–1972). I-II. rész. *Muzsika*, 55. évf. 10. szám (2012. október) 30–35. és 11. szám (2012. november) 35–38.

¹⁰ Dalos Anna: „A partvonalon kívül. A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957–1967)”. *Muzsika* 50. évf. 1. szám (2007. január) 16–20. (20.)

¹¹ Szóllósy András magán-archívumban található levele.

¹² A mű angol nyelvű verziója 1985-ben keletkezett.

és az éjszakai természetet ábrázoló szöveg esetében meghatározatlan magasságú, szabadon kezelhető zenei anyag adja vissza a szavak hangulatát: *lombsuhogás, alvó, szárnysuhanás, víz csobogása*. Ezek megszólaltatásához Karai részletes műmagyarázatot ad a partitúrában. A kompozícióban az *énekbeszéddel* egyetemben az *aleatoria* alkalmazására is számos példát találhatunk.

Néhány kompozíciót emelnék még ki a hangverseny műsorából, amelyek jól reprezentálják a 80-as években keletkezett darabok jellemző stílusjegyeit. Szöllősy András *Planctus Marie*, Balassa Sándor *Kyrie* és Vajda János *Alleluja* című művei a latin-magyar (görög-magyar) kettősnyelvűség példái. E kompozíciók már a nyelvválasztással is különleges érzelmi hatást hoznak létre. Az első két műnél a magyar nyelv a népi hangot képviseli, a Babits versét választó Vajda János pedig a magyar költői szöveget kapcsolja össze a latin szakrális, általában magasztosabb, ősi liturgikus jelentéstartalmat is hordozó rétegével.

Az 1987-es hangversenyen találkozhattunk a népzene műzenében történő megjelenésének Bartók által megfogalmazott szintjeivel:

- 1) a népdalt eredeti formájában feldolgozó,
- 2) népdalszerű, de a zeneszerző által komponált dallamot felhasználó,
- 3) nem népdalt imitáló, hanem a népzene nyelvezetét anyanyelvként használó zenemű.¹³

Karai József (eredetileg vegyes karra) csángó népdalokra írt *Estéli nótázás* című műve – mind vegyeskari, mind nőikari változatában az első kategória egyik legismertebb képviselőjévé vált. A mű ciklikus felépítésű, feldolgozásmódjában a kodályi hagyományt követi. Az első és a második kategória határán helyezhető el Birtalan József *Népdalzsoltárok* című kompozíciója.¹⁴ Váltakozik benne a homofon megszólalás a gyakori kánon-szerkesztéssel és az imitációs polifon technikával. Csemiczky Miklós műve, a *Csujogatók* nem népdalfeldolgozás, hanem zenei anyagában népdalt idéző dallamtöredékek, a kvart-, kvintlépések és a szövegben megjelenő

¹³ Bartók Béla: A népi zene hatása a mai műzenére – előadás Pozsonyban, 1931. In: *Bartók Béla írásai 1.* Közreadja: Tallián Tibor. Budapest, Zeneműkiadó, 1989. 138–147.

¹⁴ A Debreceni Református Kollégium Kántusának. Népdal-Zsoltárok. Birtalan József feldolgozása. Marosvásárhely, 1985. VI. 14. – Itt még kötőjellel és nagybetűvel írja a szerző a címet.

lakodalomcsúfoló a csujogatást teszik népdalszerűvé és egyben a kompozíciót a második kategóriába besorolhatóvá.

A 90-es évek előzményeit vizsgálva kitűnik, hogy számos iskola, irányzat hatott a zeneszerzőkre. Az ezt követő majd negyed évszázad kórusterméséből megállapítható egy alapvető, szinte általános jelenség. A korábbi évek időnként szélsőséges komponálási módjai lecsitultak és közelebb kerültek a kórusénekesek természetes hangai lehetőségeihez, amit énekelhetőségnek, a közönség részéről hallgathatóságnak nevezünk. Tóth Péter és Kocsár Miklós szavai is ugyanezeket a gondolatokat tükrözik:

„Az elmúlt 25 évben a magyar kóruszenének a fő iránya nagyon egységes. (...) Az, hogy ki mennyire feszegeti a határait a harmóniavilágnak, a speciális effektusoknak, az mindenkinek a saját habitusától, vagy az életkori, pillanatnyi gondolkodásától függ, de én érzek egyfajta egységességet is, az éneklés iránti tiszteletet, vagy vágyat ezekben a művekben.”¹⁵

„A zene próbája az, hogy megszólal. Ha megszólal, és nem tetszik a közönségnek, akkor lehet a legnagyobb szerző, mit sem ér, ha nem kell a közönségnek. A jó zene mércéje az, hogy hallgatják.”¹⁶

Körber Tivadar zenekritikus, tanár, a kortárs zene jó ismerője fogalmazta meg, hogy az 1960-as években komponált művek sokszor modernebbnek hatottak a mai műveknél. A kórusirodalom egy kicsit mindig – a szó jó értelmében – konzervatívabb, mint a hangszeres zene, hiszen a kórusműveket a mégiscsak korlátozottabb teljesítőképességű emberi hanggal kell megszólaltatni; és nem csak profiknak kell elénekelni, hanem amatőröknek is, gyermekeknek is. Írhatnak a zeneszerzők nagyon avantgárd kórusművet, de vajon elő fogják-e adni, s ha igen, akkor hogyan? Tehát a kóruszene terén – legalábbis általában – nem várható el, hogy a zenei nyelvben állandóan és gyökeresen újítsanak a szerzők.¹⁷

Visszagondolás, visszakanyarodás vagy előrehaladás? Manapság a komponista nyugodtan leírhat mindenfélét. Mohay Miklós zeneszerző vá-

¹⁵ Bárdos Szimpózium 2012. „Zeneszerzők fóruma” 2012. március 25. – Tóth Péter hozzászólása.

¹⁶ Udvardi Judit: A jó zene mércéje az, hogy hallgatják. – Interjú Kocsár Miklóssal, a Kossuth- és Erkel-díjas debreceni születésű zeneszerzővel. *Hajdú-Bihari Napló*, 2014. január 9. 14.

¹⁷ Bárdos Szimpózium 2001. „Zeneszerzők és karnagyok” (2. lábj.) – Körber Tivadar hozzászólása.

laszában hallhattuk, hogy milyen lehetőségekkel számolhat, ha gyermek-kórusnak, ifjúsági kórusnak, vagy akár egy konkrét, határozottan elképzelt felnőtt kórusnak ír a zeneszerző. Ez a meghatározottság inkább segíti a zenei anyagban való gondolkodást, s a látszólagos „megalkuvás” semmiképpen sem választható el az anyagszerűség kérdésétől. Vannak olyan újszerű hangközlések és ritmus-kombinációk, amelyeket nehéz, vagy szinte lehetetlen megoldani; a modernség érdekében olykor mégis alkalmazzák őket. Használhatnak érdekes és újszerű zenei anyagot úgy, hogy az könnyen és jól megvalósítható a kórusok számára, de biztos, hogy az általunk most talán hagyományosnak vélt eszközöket bevetve is lehet érdekeset, jót csinálni. Még mindig nem merült ki a hagyományos zenei anyag, még nagyon is sok lehetőség rejtőzik benne.¹⁸

Tekintve, hogy a kompozíció vagy kórusmű elkészülésében – a zeneszerzők-karnagyok-kórustagok véleménye alapján – a szövegválasztás játssza az egyik legfontosabb szerepet, a modernségre vonatkozóan feltett kérdést a szöveg felől is meg lehet közelíteni. Nem véletlen az, hogy egy zeneszerző egy adott időpontban milyen szöveget választ.¹⁹ Kodály Zoltán 1936-ban azt énekelte: „*van még lelke Árpád nemzetének*”. Ez akkor aktuális volt – és természetesen ma is az. Bartók zenésítette meg ugyanazokban az években – nem ok nélkül –, hogy „*Nincs boldogtalanabb a parasztembernél*”, Kodály pedig – 1954-55-ben, egy másik történelmi helyzetben – Zrínyi szavait idézte: „*Látok egy rettenetes sárkányt*”, és „*Ne bánts a magyart!*”.

Természetesen a szövegnek lehetnek szubjektívebb aktualitásai is, amikor olyan személyes gondolatokat, érzéseket fejez ki, amelyek a zeneszerzőben élnek. A kórusirodalomban az elmúlt két évtizedben játszódik le az a jelenség, amely a befogadó oldaláról nézve a korábnál letisztultabb, szélsőségektől mentesebb zenei anyagokat, zeneműveket eredményez, így a kórusirodalom ma élő szerzői valóban könnyebben eljuttathatják művészi gondolataikat, hitvallásukat, világlátásukat ahhoz a közönséghez, amelynek számára alkotásaik üzenete megszületett.

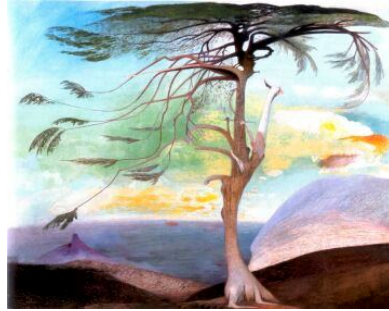
¹⁸ Uo. – Mohay Miklós hozzászólása.

¹⁹ Uo. – Körber Tivadar hozzászólása.

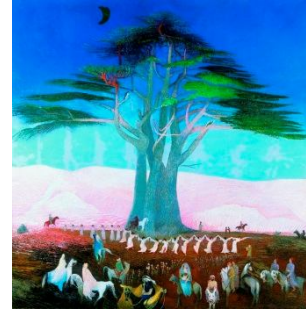
1. Zeneszerzői indíttatások

Az elmúlt évtizedekben gyakran volt alkalmam megfigyelni zeneszerzőket a zenemű tervezésekor, komponálásakor, a főpróbán és a bemutató alkalmával. Olyan kép alakult ki bennem, mintha minden alkalommal egy-egy magányos cédrust látnék.

Csontváry Kosztka Tivadar



Magányos cédrus



Zarándoklás a cédrushoz

Az első kép sugallja a fa magányosságát, amely lehet a zeneszerzőé is; s mi is érzékelhetjük benne egyéni töprengéseit, társtalanságát az alkotás folyamatában. A másik képen a fa az örök megújulást szimbolizálja, a fa a korona szabályos alakzatával, Isten szeme háromszög formájával az örökkévalóságot, az isteni eredetet, az isteni tökéletességet jelképezi. Itt a fa ikerfa, egymástól független lombkoronája azonban szorosan összefonódik. Együttesen alkotnak egészet, klasszikusan tökéleteset. A fák körül keringő lovasok és táncos tündérlányok felidézik a zeneszerzőt körülvevő előadók kontaktusát.

A zeneszerzőknek mindig szem előtt kell tartaniuk, hogy állandóan formálódnak a kórusok, a működési feltételek. A szövegkereséstől elkezdve az anyag végső formába öntéséig számtalan dologra gondolniuk kell. Milyen legyen a vers, milyen hosszú legyen a mű, szívesen fogják-e énekelni a kórusok és vezényelni a karnagyok, s végül, örömmel hallgatja-e majd a közönség. Mindent figyelembe véve ez nagyon hálás, szép feladat. Nemcsak a világ változik körülöttünk, hanem a zeneszerzők véleménye, ízlése, hozzáállása is. Ha szüleik, tanáraik, karnagyaik nem

ösztönözték volna őket kórusművek írására, talán sohasem kerültek volna közel e műfajhoz. Tóth Péter szavai szerint:

„Ha Önök elhítték velünk, hogy érdemes kórusokat írni, akkor írunk. Ez ilyen egyszerű dolog. Tehát az ember azt csinálja, amire pozitív visszajelzést kap. Nekem szerencsém volt ez ügyben. Az elmúlt öt évben azért írtam sok kórusművet, mert olyan jelzéseket kaptam, hogy a műveket örömmel éneklék. Ha nem ilyen visszhangot kapnék, nyilván abbahagynám.”²⁰

2. Karnagyok és a kortárs zene

Egy kórusvezetőnél jó néhány döntési tényező merül fel a kortárs kórusművek betanítása, bemutatása kapcsán. A karnagyot a zenével való izgalmas kapcsolat, a megfejtés szándéka irányítja. Ha a szerző megírta a művét, s ki akart fejezni vele valamit, azt a karnagy kötelessége megismerni, lehetőségei szerint előadni. Rendkívül érdekes feladat, ha a karnagy olyan művet taníthat meg együttesének, amelyet még senki sem adott elő. Magától értetődően másfajta dolog, mint megérteni egy Palestina-művet, amelynek már évszázados előadási hagyományai vannak.

A 2001-es zeneszerző-karnagy kerekasztal-beszélgetésen elhangzottakból kitűnik, hogy sok együttesnek nehezebb feladatot jelent egy korábbi korszakban keletkezett művet elénekelni, mert a kortárs zene már bizonyos szempontból közelebb áll hozzájuk, könnyebb a számukra. Konkrétabbak, egyértelműbbek lettek azok az eszközök, amelyekkel a zeneszerzők ma komponálnak. Látványosan megváltozott a zeneszerzők kompozíciós stílusa, eszköztára és a karnagyok hozzáállása is. Török Ágnes karnagy mondataiból ez már világosan kitűnik:

„Úgy gondolom, hogy kifejezőmódjában a 20. századi zene sokkal konkrétabb számunkra, közelebb áll hozzánk. Ahhoz, hogy egy régi zenét énekeljünk, Mozartot, Haydn-kórusműveket, vagy akár romantikus darabot, át kell értékelnünk helyzetünket, bele kell helyezkednünk egy más kor életébe: annak a kornak a gondolkodásmódját, az akkori embereknek a világhoz való hozzáállását kell magunkévá tenni. A 20. századi zenében meg

²⁰ *Első Magyar Karvezető Konferencia. Budapest, 2002. május 25–26. Fórum 2. Fiatal zeneszerzők a jövő kórusaiért. – Tóth Péter hozzászólása, id. kiad. (7. láb.) 37.*

itt vagyunk benne. Azt hiszem, ezért könnyebb az új művekhez közel férköznünk."²¹

Szabó Dénes szavai is megerősítik e véleményt:

„A kortárs zenének az előadói stílusát nem kell tanulni, az magától megvan. Abban a pillanatban, amikor kimozdulunk ebből, akkor „modorosan” meg kell tanulni egy másik korszaknak a zenéjét: vagy így, vagy úgy, az tanult dolog lesz."²²

A karnagy felelőssége, hogy olyan művet válasszon, hogy ne tegye túl magasra a mércét. Ő ismeri kórusa képességeit, határait, s azt is, hogy mi áll közel az együttes gondolkozásához. E tudás birtokában a közös, örömteli munkával meg tudják valósítani a zeneszerző elképzelését. Érdekes összevetni a 2001-es karnagi véleményeket az 1987-es találkozáson elhangzottakkal, amikor a művek előadásával kapcsolatban még a nehézségek fogalmazódtak meg. A kortárs szerzők műveit kevés kórus tudta elénekelni, lázadoztak a kórustagok a nagy hangközök, a feszített magas regiszterek miatt, s ez nagyon igénybe vette az énekeseket.

A karnagynak a próbák megkezdése előtt végig kell gondolnia, milyen zenei eszközöket tartalmaz a mű, mi a mondanivalója, hiszen azt várja a kórustársaktól, hogy azonosulni tudjanak vele. Ezért nagyok lényeges szempont, hogy közel álljon az együttes természetéhez.

Kövics Zoltán reflektálása a zeneművészeti szakiskolások, tehát egy bizonyos fokon már képzett tanulók szempontjából magyarázza a kortárs kórusművekhez való viszonyát 1987-ben:

„Röviden summázhatjuk zeneszerzői szempontból a konszonancia-disszonancia fogalmát, egyszerűen meg kell tanítanunk az énekeseket, fokról-fokra nevelni kell őket arra, hogy a mai kor konszonancia-disszonancia fogalmait sajátosságosan önmagukban dolgozzák fel, s ezt élő előadásként tudják bemutatni. Sokkal jobban értenek az improvizációhoz, mint mi. Legyünk őszinték, igen kitűnően csinálják meg, csak ezt a készséget olyan melegen kell tartanunk, hogy minden pillanatban kitűnő megoldást tudjanak belőle kihozni."²³

²¹ Bárdos Szimpózium 2001. „Zeneszerzők és karnagyok” (2. láb.) – Török Ágnes hozzászólása.

²² Uo. – Szabó Dénes hozzászólása.

²³ *Kortárs-Zenei Fórum*. Debrecen, 1987. (5. láb.) – Kövics Zoltán hozzászólása.

Ugyanakkor ez nem vonatkoztatható az amatőr kórusokra, ahol olyan emberek ülnek a karnaggyal szemben, akiknek más a foglalkozásuk, s csak szeretetből járnak énekkarra, de előképzettségük nincsen. Sokan még kottát sem tudnak olvasni, csak hallás után tanulják meg a műveket. Az ilyen együttesekben a megtanulandó új darabokat úgy kell tálalni, hogy az mindnyájuk számára örömet jelentsen. S ez nem kis feladatot jelent a karnagyok számára. Mohay Miklós – aki zeneszerző és karnagy is egy személyben – így vall a közös munkáról:

„Nagyon örülök annak, hogy a karnagyokkal és a kórusokkal – hál’ istennek sokukkal – nagyon jó kapcsolatunk alakult ki. Fontosnak tartom, hogy a zeneszerző elmenjen a kórushoz, megismerkedjen a munkájukkal, más szerzők darabjait is hallja az együttestől. Akkor lehet igazán jó, gyümölcsöző az együttműködés, ha a zeneszerző belülről ismeri a kórusmunkát.”²⁴

3. A kórus és a kortárs zene

Az énekkari éneklés során az összetartozást konkrétan is ki lehet mutatni, hisz a kórustagok szó szerint együtt és egyszerre lélegeznek. Így összhang alakul ki ember és mű között is. A kortárs zene fogadtatására vonatkozó kérdések szempontjából a legcélravezetőbb volt a 35 éves debreceni Kölcsey Kórus tagjai véleményének feltérképezése. Azokat a kórusénekeseket szólítottam meg, akik az elmúlt 15-30 évben ebben az együttesben énekeltek, ahol a kortárs művek folyamatosan repertoáron voltak és vannak.

„Mi a kortárs kórus-zene? Kortárs zeneszerzőink egyéni lelki megnyilvánulásai. Ebben elképzelhető, hogy van valami közös, ami a korrallal jár. [...] Ezek a művek teljesen más hangzást és világot adnak vissza. A harmónia világában sokszor érdekes, disszonáns, vagy bizarr, különleges, nem megszokott harmóniák szólalnak meg. Talán ez lehet közös és élvezetes a kortárs művekben. A koncertjeinket látogató közönség visszajelzései alapján azt gondolom, hogy nagyon pozitív kortárs kórusműveink közönség általi fogadtatása.” (20 éve kórusénekes)

²⁴ Bárdos Szimpózium 2001. Kerekasztal-beszélgetés (2. láb.) – Mohay Miklós hozzászólása.

„A klasszikus zenén felnőtt közönség egy része idegenkedik a kortárs művekben megjelenő disszonáns hangzatok megszólalásától. Zenei érettség, „fül” kell ahhoz, hogy ne negatív élményként hasson ránk. Környező világunk sem mindig a szépet, a jót, a teljes harmóniát, a tökéletest nyújtja. A kortárs zene képes a mindennapok aszimmetriájának közlésére is.” (25 éve kórusénekes)

„A kortárs zenéből kiválasztott új kórusmű eléneklésére egyértelműen a karnagy inspirál. Az első benyomást a mű hallatán az adott mű szövege, mondanivalójának megértése, illetve a dallamvilág szöveghez való szerves kapcsolódása adja. Ha a dallamvilág és a szöveg között nem érzem a kapcsolódási pontokat, nehezen tudom a művet befogadni és előadni.” (25 éve kórusénekes)

Bízzunk benne, hogy a régi korok műveinek énekklése mellett egyre nagyobb teret kap a velünk együtt élő, napjainkban születő zene. Eötvös Péter a következő gondolatot fogalmazza meg a mai zene terjesztésével kapcsolatban: „... a mi feladatunk nem az, hogy a közönség igényeit ki-elégítsük, hanem az, hogy a közönség igényeit megteremtsük.”²⁵

S hogy milyen legyen egy mű, Weöres Sándor szavaival illusztrálható:

[...] csak hátgerincem borzongjon belé.
Csak épület legyen, zárt, teljes egység,
sokrétű, mégis áttekinthető, [...]
Csak szép legyen, csak olyan szép legyen,
hogy a könny összefusson a szememben, [...]
Ó szépség lázmérője, hátgerinc,
te néma bölcs: te légy, te légy bírálóm!²⁶

²⁵ J. Győri László: Elhagyni a zene elől a „kortárs” jelzőt. Eötvös Péter zenéről, önmagáról, ismeretterjesztésről. *Muzsika*, 55. évf. 6. szám (2012. június) 20–23. (23.)

²⁶ Weöres Sándor: „Harmadik nemzedék” című verse.

A KÓRUSOK ORSZÁGOS TANÁCSA
A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE és
A DEBRECENI KÖLCSEY MŰVELŐDÉSI KÖZPONT

1987. május 23-án 15 órától

KORTÁRS-ZENEI FÓRUMOT

rendez

Debrecenben a Liszt Ferenc Zeneművészeti
Főiskola hangversenytermében /Egyetem tér 2./

A hangversenyt a zeneszerzők jelenlétében
szakmai megbeszélés, vita követi.

A rendezvényre tisztelettel meghívjuk!
Belépés díjtalan!

A bemutató műsora

1. Vénkerti Általános Iskola Ének-Zene Tagozatos Kórusa

Kocsár Miklós: Cat and Dog

Karai József: Estéli nótázás

Vezényel: **Baricsa Edit**

2. Monteverdi Kamarakórus

Farkas Ferenc: Az öröm illan

Huszár Lajos: Két madrigál

Vezényel: **Potyók Balázs**

3. Kölcsey Kórus

Balassa Sándor: Kyrie

Karai József: Éjszaka

Csemiczky Miklós: Csujogató

Vezényel: **Tamási László**

4. Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola Leánykara

Király László: Halk szélben

/Három kórusmű Keresztury Dezső verseirel/

Mohay Miklós: Hosszú út porából

Vezényel: **Kövics Zoltán**

5. Debreceni Kollégiumi Kántus

Vass Lajos – Magyar Lajos: Kőrösi Csoma Sándor üzenete

Birtalan József: Népdalzsoltárok

– Bűn nélkül élni

– Boldog az az ember

– Istenben ujjongjon minden igaz ember

– Isten nevét dicsérem

– Dicsérje az Istent minden szép

– Szeretlek Istenem, szabadítóm

Vezényel: **Berkesi Sándor**

6. Debreceni Bárdos Lajos Leánykar

Kocsár Miklós: Six Choruses for Female Choir to poems by Carl Sandburg

Szóllósy András: Planctus Mariae – változatok egy barokk témafejre, Jacopone da Todi Stabat Materének három, és egy XVIII. századi népi passió-töredék négy versszakának felhasználásával

Szólót énekel: Hugyik Margit, Jász Ildikó, Tóth Gabriella

Vezényel: **Szesztay Zsolt**

7. Debreceni Kodály Kórus

Petrovics Emil: Madrigál chanson és rapszódia

/Három kórusmű Ady Endre versére/

Magyar jakobinus dala

Vajda János: Alleluja

Vezényel: **Tamási László**

23. Újdonság és szépség korunk magyar kórusmuzsikájában, Csemiczky Miklós Missa brevis című művének bemutatásával

ORDASI Péter

Babits Mihály: A második ének (1928)

*„megmondom a titkát, édesem a dalnak:
önmagát hallgatja, aki dalra hallgat.
mindenik embernek a lelkében dal van,
és a saját lelkét hallja minden dalban.
és akinek szép a lelkében az ének,
az hallja a mások énekét is szépnek.”*

Nagyon szerencsésnek mondhatja magát, aki hallhatta Szabolcsi Benécét Mozart zenéjéről beszélni. Zeneakadémiai tanári működésének egyik utolsó szemeszterén Mozart operáit elemezte, az öt-hat zenetudományi szakos hallgató körülvette a zongorát, az alkalmi vendéghallgatók a padokból követték feszült figyelemmel a halkán beszélő tudóst. A bevezető előadás alkalmával hangzott el – bár szó szerint idézni nem tudom – a következő gondolat:

„Kielemezhetjük Mozart bármelyik zongoraszonátáját formai, harmóniai, személyes stiláris jegyei alapján az utolsó tizenhatod szünetig, egy dolog mégis kivonja magát minden elemző megközelítés szándéka alól, s ez maga a szépség.”

Egybecseng ez a gondolat Goethe sokat idézett mondatával:

„Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum.” (Mephisto in Goethes *Faust*)

„Minden elmélet fakó, a lét aranyló fája zöld.” (Mefisztó szavai Goethe *Faust*-jában)

Rejtve mindkét megállapítás magába foglalja a szépség valódi minőségét: a szépség csoda. A csoda lényege, hogy bár sokak által remélt, mégis váratlan, kiszámíthatatlan, meglepően új és szándékainktól független jelenség. (Hasonlatos a gyermek születéséhez...)

A szépség csodájának elemzése, magyarázata helyett inkább a több oldalról közelítés módszerével kívánjuk segíteni az új magyar kórusmuzsika egyik jelentős darabjának, Csemiczky Miklós *Missa brevis*ének befogadását.

Az *ordinarium missae* öt egybefüggő szövegegységből a leghosszabb *Credo* megkomponálásának hagyomány szerinti elhagyásával Csemiczky *Missa brevis*ének négy tétele mintegy 13-14 perc időtartamú tiszta zene. A tételek közül először a nyitó *Kyrie* és a záró *Agnus* készült el Szeged Megyei Jogú Város felkérése nyomán a SZTE Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Gyakorló Iskolájában működő Bartók Gyermekkórus és karnagya, Fagler Erika számára. A nagy sikerű bemutatóra 2000. május 20-án, Szeged napján az Egyházzenei Hetek keretében a szegedi felsővárosi minorita templomban került sor. A két tételt hamarosan (2002. december 22.) műsorára vette a Magyar Rádió Gyermekkora, kiegészítve a *Kyrie* és *Agnus* között a *Da pacem Domine*-vel, *Három ima gyermekkarra* címen. A *Missa brevis* közbülső tételeinek – *Gloria*, *Sanctus* – megírására belső inspiráció és külső motiváció együttesen készítették a szerzőt 2003-ban. A teljes, négy tételű *Missa brevis* 2005. március 19-én a budavári Mátyás-templomban hangzott el először a Magyar Rádió Gyermekkórusa előadásában, Thész Gabriella vezényletével. A következő évben a XXII. Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny elődöntőjében a *Kyrie* és *Gloria*, döntőjében a *Sanctus* és *Agnus* tételeket adta elő a Szent István Király Zeneművészeti Szakközépiskola Nőikara Tökés Mária Tünde vezényletével. Még ugyanebben az évben hangfelvétel készült velük a Tihanyi Benecs Apátságban, amit CD-n megjelentettek. A szegedi dómban a szentmise liturgikus keretében a SZTE Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Kardos Pál Nőikara szólaltatta meg Ordasi Péter vezetésével 2007. május 13-án. További két alkalommal hangzott el a liturgiába illesztve a mű: 2013. augusztus 18-án a salzburgi dómban a szegedi Bartók Béla Nőikar előadásában, és 2014. április 27-én a nagyváradi Szent László székesegyházban a debreceni Bárdos Lajos Leánykar és a szegedi Bartók Béla Nőikar közös előadásában. A teljes mise előadásain túl egyes tételei számos alkalommal szólaltak meg hangversenyeken, és rádiófelvétel is készült belőlük. Mi a titka egy kortárs kórusmű egy évtizeden is túli ritka népszerűségének?

Csemiczky *Missa brevis*ét gyermekkarra írta. Sok helyen hatszólamú zenei felrakása, váratlan dinamikai és hangnemi váltásai, egymást követő disszonanciái azonban olykor a felnőtt előadók figyelmét és felkészültségét

is próbára teszik. Melyek azok a jellemzők, amelyek rámutatnak a szerző szándékára, hogy gyermek előadóknak ír?

Ebben a tekintetben keletkezésük ideje szerint különbözik a négy tétel. A két szélső tétel (*Kyrie, Agnus*) dallamvilága maradéktalanul illeszkedik a 10–14 éves korosztály hangterjedelméhez (legmélyebb hangja az altban *kis g*, a legmagasabb a szopránban *kétvonásos g*) és zenei teljesítőképességéhez: dallamalkotó hangközei főként szekundok és tercek. Az *Agnus*-ban előforduló nagyobb hangköz-ugrásokat mindig visszaforduló szekund-sorozattal tölti ki a Palestrina-stílus szabályait követve. Harmóniái, határozott tonális felületei a gyermekek számára szintén könnyen megvalósítható, átélhető hangzást képeznek, a diszsonanciákat legtöbbször hagyományos feloldás követi.

A két középső, 2003-ban keletkezett tétel egy fokkal magasabb követelmények elé állítja előadóit. Hangterjedelme mindkét irányban kibővül egy nagy szekunddal (az alt *kis f*-ig megy le, a szoprán *kétvonásos a*''-ig fel). A zenei anyag a hosszabb és többértékű szövegnek megfelelően több határozottan elkülönülő karaktert mutat. Dallamossága gyakrabban él nagy hangköz-ugrásokkal. Tonális területei is gyakrabban változnak, váratlan fordulataik, diszsonanciáik néhány helyen intonációs nehézséget okoznak. A gyakori tempóváltások is nagyobb figyelmet, érzékenységet kívánnak az előadótól. Ennek ellenére a különböző zenei karakterek – a játékos elemektől a misztikus, áhítatot idéző részletekig – értő rezonanciát és átélhető érzelmeket válthatnak ki a gyermek-énekesekből.

Mindent egybevetve mégis úgy tűnik, hogy a szerző a *Gloria* és a *Sanctus* tételek komponálásakor egy érettebb hangú és felkészültségű együttes, leánykar vagy ifjúsági női kar lehetőségeit tartotta szem előtt.

Vegyük számba elsőként azokat a részleteket, amelyeknek dallamvilága, ritmikája, kifejezőmódja közvetlenül a gyermeki lelki és érzelmi állapotra utal, illetve annak megjelenítését szolgálja.

A gyermek számára az első meghökkentő élmény a templomba lépve a hatalmas tér és a hosszan lecsengő visszhang. Ennek az összetett, látó- és hallószervünket együttesen érő inger élményének felfedezését és kiaknázását jelentik a *Kyrie* akkordjait elválasztó fermátás szünetek; időt hagynak a rácsodálkozásra, a csend áhítatára.

MISSA BREVIS
Gyermekdalra
I. KYRIE
 Csemiczky Miklós

Grave $\text{♩} = \text{ca. } 56$

S
M
A

KY- RI-E, KY- RI-E, KY- RI-E, KY- RI-E,

6 *LUH: P* $\text{♩} = \text{ca. } 56$ *mf > p*

KY- RI-E E- LEI- SON, KY- RI-E E- LEI- SON, KY- RI-E E- LEI- SON, KY- RI-E E- LEI- SON,

A Kyrie középrészének („Christe eleison”) diatonikus dallama, ütem-
 párokból fejlődő motívumai a gyermekdalok egyszerű világát idézik.

32 *Più mosso, leggiero* $\text{♩} = \text{ca. } 66$

p molto legato

CHRISTE E- LEI- SON, CHRISTE E- LEI- SON, CHRISTE E- LEI- SON,

CHRISTE E- LEI- SON, CHRISTE E- LEI- SON,

37

LE- I- SON, E- LE- I- SON, E- LEI- SON, CHRISTE E-

CHRISTE E- LE- I- SON, E- LE- I- SON, E- LEI- SON, LEI- SON,

CHRISTE E- LEI- SON,

Az *Agnus* formálását szintén rövid motívumok jellemzik, legnagyobb egybefüggő felülete a 10. ütemben kezdődő hét ütemes fokozás, két szó ismételtetésével: „miserere nobis”. Mindez előkészítése az egyik legjellemzőbb, váratlan gyermeki érzelmi reakciónak, a rémületnek.

Háromszor csuklik el a gyermeki hang a könyörülj szó (*miserere*) kimondása közben, a hangsúlyos szótagra vonatkozó *fp* szerzői utasítás szerint.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is marked with a circled '17' and includes dynamic markings 'poco f', 'tutti: f', 'fp', 'f', and 'fp'. The second system is marked with a circled '22' and includes 'f', 'fp', and 'pochissimo ritard.'. Both systems feature vocal lines with lyrics 'NO-BIS, MI-SE-RE-RE' and piano accompaniment. The notation is in a 4/4 time signature and uses a key signature of one sharp (F#).

A gyermeki lélek háborgásának lecsengését mesteri módon fejezi ki az *Agnus* 30–38. ütemében a háromszoros „Dona nobis pacem” szövegű szakasza. Kétszer 3 ütem alatt folyamatosan cseng le a felcsattanó könyörgés, harmadszor a csúcsontról indulva elaprózódik („dona nobis, nobis pacem, dona nobis – pacem”), s mintegy akadozó lélegzettel csendesedik meg a zene a záró „Amen”-ig.

Handwritten musical score for Gloria in excelsis Deo, measures 34, 38, and 42. The score is written in a single system with three staves. The lyrics are in Latin and Hungarian. The first system (measures 34-37) features a dynamic marking of *f* and includes the lyrics: PA - CEM, DO-NA NO-BIS, NO-BIS PA-CEM, DO-NA. The second system (measures 38-41) includes the lyrics: NO-BIS PA-CEM, A-MEN, A-MEN, A-MEN, A-MEN. The third system (measures 42-43) includes the lyrics: A - MEN. A handwritten note in the right margin of the third system reads: "Gloria in excelsis Deo, 1893. évtől kezdve".

A később keletkezett tételekben is találunk a gyermeki érzésvilágot idéző karaktert. A *Gloria* jellegzetes eszköze a gyermekek mindenben játékot kereső és találó érdeklődésének, magatartásának megjelenítése. A motívumok gyakori ismételtetése a szavak hangalakjával, kiejtésével való játékos ismerkedésnek, kószolgatásnak gyermeki módját idézi. Példa erre a tétel kezdete: a liturgikus hagyománytól eltérve a kórusnak adja az első mondatot: „Gloria in excelsis Deo”.

II. GLORIA
Allegro Spiritoso $\text{♩} = \text{cca } 144$

1
S
2
1
A
2

GLORIA, GLORIA, GLORIA IN EX-CELSIS!
GLORIA, GLORIA, GLORIA IN EX-CELSIS!
GLORIA, GLORIA, GLORIA IN EX-CELSIS!
GLORIA, GLORIA, GLORIA IN EX-CELSIS!

(7) *p* ————— *f*

GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA IN EX-CELSIS DE-O, GLORIA
GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA IN EX-
GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA,
GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA, GLORIA,

(12)

IN EX-CELSIS DE-O, GLORIA IN EX-CELSIS DE-O, ET IN
CELSIS DE-O, GLORIA IN EX-CELSIS DE-O, ET IN TER-
GLORIA IN EX-CELSIS DE-O, ET IN TER- RA
GLORIA IN EX-CELSIS DE-O ET IN TER-

További példák a játékos motívum-ismételgetésre a tételben: „bonae voluntatis” (19–29. ütem), „gloria/miserere nobis” (82–88. ütem), „Jesu Christe” a szoprán I.-ben (96–101. ütem). Az ujjongó *Gloria* tételt záró nyolcszoros „Amen” azonban áhítatos, transzcendens élményt ad.

A *Sanctus* tételben a „Hosanna” szó motívuma ismétlődik játékosan indulva majd tempót és dinamikát az extázisig fokozva.

A műfaj természetesen a liturgiába illesztett előadást sugallja. Ebben az esetben csak a *Kyrie–Gloria* tételpár kapcsolódik egymáshoz, a *Sanctus* és *Agnus* a közbeékelődő szövegek miatt elválnak egymástól. Komoly mérlegelést kíván a mise változó zenei tételeinek kiválasztása is, mert a befogadást nehezítheti a stílusban, előadó-együttesben vagy hangvételben elütő zenei környezet.

A koncertszerű előadás lehetőségét már az is indokolja, hogy a négy tétel nem egyidőben keletkezett, a *Kyrie* és *Agnus* a bemutató hangversenyen is párban hangzott el. További lehetőség a koncertprogramokban a *Sanctus–Agnus* tételpár szerző által is sugallt *attacca* előadása, de hatásos lehet a *Kyrie–Gloria* hangulati kontrasztjának bemutatása is. Mivel a négy tétel előadási ideje nem haladja meg a 14 percet, egy nagyobb lélegzetű koncert keretében elképzelhető a teljes *Missa brevis* előadása is. Fontos azonban, hogy a koncert körülményei, az előadás tárgyi és szellemi környezete engedje érvényesülni a szakrális zene hatását.

Az is kérdés, hogy szabad-e a gyermekkarra írt művet nőikarral előadni?

Mielőtt válaszolnánk, idézzük fel a 18–20. század gyermek-témájú muzsikáit! Itt meg kell különböztetnünk a gyermekekről szóló és a gyermek előadóknak szánt zenéket. Míg az első csoportban a felnőtt művész idézi fel a gyermekkor benyomásait, lelki történéseit, s azokból a múltat idealizáló, nosztalgikus képet festő előadási darabokat alkot (pl. Schumann: *Gyermekjelenetek*, Muszorgszkij: *Gyermekszoba-dalok*, Debussy: *Gyermekkuckó*), a másodikban a kortárs gyermekek számára, legtöbbször a kor zenei nyelvezetébe és formavilágába bevezető kezdő és haladó zenetanulók fejlődését célzó sorozatokat ad (pl. J. S. Bach: *Invenciók*, Clementi: *Szonatinák*, Schumann: *Jugend-album*, Bartók: *Mikrokozmosz*). Az említettek esetében fel sem merül a kérdés, játszhatja-e ezeket felnőtt művész. Természetesen nem ugyanúgy játszik a 12–14 éves gyermek, mint a felnőtt: bár meg tudja szólaltatni a darab minden hangját, de nem tudja átélni és megjeleníteni a mű minden jelentés-rétegét. A kóruszene világából hozva hasonlatot: Bartók *Gyermek- és nőikarok* kötetének darabjait egyaránt végig tudja énekelni egy jól képzett gyermekkar és egy felnőtt nőikar. De összevetve a kettőt: a gyermekkar üde hangzása, élelensége, áttetsző tisztasága, az érzelmek őszintesége és az előadás minden egyéb erénye ellenére sem képes hitelesen átadni a felnőtt élethez tartozó tragikum fájdalmát, az ambivalens érzelmek belső küzdelmét (pl. *Párnás táncdal*, *Madárdal*, *Isten veled!*). Ennél könnyebb vállalkozás a

nőikar számára a gyermeki élmények felidézése mintegy szerepjátékként (pl. *Játék, Cipósütés, Héjja, héjja, karahéjja!*).

Csemiczky gyermekkari miséje a felnőtt előadók számára is méltó feladat és élmény.

Újdonsága elsősorban abban áll, hogy a mise szövegét gyermeki érzelmek szerint kialakított zenei karakterekkel értelmezi. De minden egyes tételben megjelenik egy olyan elem, rövidebb-hosszabb szakasz, amelyen átsüt a liturgikus cselekmény transzcendenciája. Ennek számos zenei eszköze közül kiemelkedik a harmóniák használata, s főként a disszonanciák érzékeny kezelése. (Sokan állítják, hogy a zene elemei közül a harmónia hat legközvetlenebbül az érzelmekre.) A *Kyrie* kezdetének alapvetően diatonikus tercépítkezésű hangzataiba új szint hoz egy hozzáadott hang, amely klasszikus értelemben disszonanciát jelent, de itt a tétel elején, a csendből felderengő és oda visszatérő jelenségként az akkord finoman színező, zsongító elemeként fogjuk fel, ami előkészítést és feloldást nem kap, nem is kíván, sőt, még a tétel nagyfényű záróakkordjában is szerepel. Hagyományosabb disszonancia-kezelést mutat a *Gloriát* záró „Amen”: előzmény nélküli súlyos disszonanciával indul a 113. ütem, de többszörösen késleltetett feloldásai és a belső szólamok kromatikus lépései visszavezetnek a tétel alaphangjához, a g¹-hez, és a szoprán tonikai nyugvópontját körülvevő S–T ingamozgás éri el a tételt záró *pp* G-dúr akkordot. A disszonanciát feloldó késleltetésnek nagy szerepe van még a *Sanctus* záró „Hosanna” *Maestoso* hat ütemében, és az *Agnus* végének homofon akkordmeneteiben is.

A gyermekmise dallamossága egyszerű, világosan formált, könnyen énekelhető, egy-két részlettől eltekintve diatonikus. Az imitációs szerkesztésű polifon szakaszok dallamainak természetes vonalvezetése a legnemesebb európai hagyományt, Palestrina stílusát idézi.

Ritmusai változatosak, játékosak, jól szolgálják a prozódia követelményeit.

A szerző a *Missa brevis* bemutatója alkalmával tett nyilatkozata szerint nagy felelősséget érzett azért, hogy a gyermekek számára érthető, énekelhető, érzelmekkel átélhető művet írjon. Az eredmény ismeretében elmondhatjuk, nemcsak a kitűzött célt teljesítette, hanem mindannyiunkat gazdagító, sokrétű élményt adó, mélyen megérintő zenét írt, amelyet gyermek és felnőtt egyaránt örömmel énekelhet.

24. A műsor-összeállítás dramaturgiájának alapvető szempontjai iskolai kórusok számára

ORDASI Péter

A dramaturgia a színházművészetből kölcsönzött fogalom, amely bizonyos áttételekkel alkalmazható minden előadóművészetben. A színházi dramaturgia feladata az előre megírt szöveg(ek), műalkotás(ok) egy adott időben, helyszínen és befogadó közegben való megjelenítésre való alkalmazása.

A kórusműsor dramaturgiájának alapvető célja, hogy az egyes műsor-számok olyan sorrendben, ritmusban, megjelenítésben kövessék egymást, amely erősíti az egyes tételek hatását, és kölcsönhatásuk sajátos művészi (többlet-)élményt hoz létre. Mindezek közül a művek sorrendje és az előadók személye kerül nyilvánosságra a műsorban, az előadás többi fontos eleme, jellemzője nem. Az előadás ritmusának része a bevonulás, műsor-közlés, a hangadás, és ide tartozik műsorszámokat követő szünet vagy taps tagoló szerepe is. A megjelenítésen a látványt értjük, amelynek része a színpadi formáció, a mimika, esetleg koreográfia, kellékek, világítási effektusok. Ebből következik, hogy az iskolai kórus vezetőjének egyszerre kell a műsor kiválasztójának, betanítójának, karnagyának, dramaturgiájának és rendezőjének lennie. Természetesen jól teszi, ha kollégái között tanácsadókat, segítőket, partnereket keres.

Mondandónkat elsősorban a művek kiválasztása, sorrendje és az előadás ritmusa köré csoportosítjuk, a megjelenítés kérdésével csak érintőleg foglalkozunk.

A műsor-összeállítás dramaturgiájának szerepe a kórus fejlettségi fokával, repertoárjának gazdagságával egyenesen arányos. Könnyű belátni, hogy egy kezdő iskolai együttes 3-5 kórusdalból álló műsorának variációs lehetőségei végesek, míg egy nagy hagyományú énekkar több évtizedes, céltudatos kórusnevelő munkával kialakított, akár 30-50 műből álló repertoárja a műsorválasztás sokféle dramaturgiai lehetőségét kínálja. Ezért a kórusvezető első feladata az éves programterv egyeztetése a középtávú – 3-4 éves – repertoárépítés tervével. A reális tervezés elengedhetetlen feltétele a helyzetfelmérés.

A helyzetfelmérés legfontosabb szempontjai:

- a kórus létszáma és korösszetétele,
- a kórustagok hangi adottságai és zenei képzettsége,
- a kóruspróbák időtartama és gyakorisága, a szólampróbák lehetőségei,
- a fenntartó intézmény célkitűzései, elvárásai,
- a kórus elfogadottsága, támogatottsága a kollégák, a szülők, az intézményvezetők és az iskola tanulóközössége körében.

Ennek ismeretében lehet reálisan tervezni a megtanítandó művek számát, nehézségi fokát és témáját évadonként, figyelembe véve néhány fontos arányt:

- magyar szerző műve – más nemzet zenéje,
- anyanyelvű – idegen nyelvű darab,
- kortárs zene – régi zene,
- világi témájú – egyházi, vallásos tartalmú mű,
- élénk, derűs, könnyed karakterű – drámai, fájdalmas, melankolikus hangulatú,
- korábban tanult repertoáron tartandó – újonnan tanulandó.

Mivel a kialakítható repertoár szempontjából a magyar iskolarendszerben működő tipikus kórusok lehetőségei nagyon különbözőek, az erre épülő műsorszerkesztési ajánlásokat célszerű korosztályok szerint számba venni.

1. A „kicsinyek kórusa” kifejezés az alsó tagozatos harmadik- negyedik osztályos korosztályra illik, bár egyes iskolákban bevonják az ügyesebb másodikosokat is, néhol pedig az ötödikesek is a kicsinyek kórusát erősítik. Korosztályukhoz és képzettségi szintjükhöz leginkább az egyszerű szólamúság: magyar népdalsokrok, zongorakíséretes kórusdalok, valamint a kétszólamú kánonok, gyermekkórusok *a cappella* vagy hangszerkíséretes válogatása való. A háromszólamúságot csak akkor próbálják, ha már a kétszólamúság imitációs, önálló szólamvezetésű darabjaiban is homogén szólamhangzásra, kellő biztonságra és önállóságra tettek szert. Ennek feltétele a helyes énekes artikuláció, ami sok tekintetben különbözik a prózai beszédétől. Ezt kezdetben a magyar népdalok, gyermekdalok és a magyar szerzők kortárs költők verseire írt gyermekkarai anyanyelvi szövegének megtanításával lehet megérettetni és elsajátíttatni. A magyar

nyelv és dallam helyes illeszkedése, a magyar prozódia megéreztetése után kezdődjék csak az ismerkedés a latin nyelvű vagy más európai nyelven írt dalokkal, kórusművekkel – az általános iskola felső tagozatában. A kicsinyek kórusai tehát magyar dalokat és kórusokat magyarul énekeljenek, szép kiejtéssel, helyes artikulációval és hangsúllyal!

A népdalcsokrok szerkesztésével – dramaturgiájával – Bárdos Lajos: *Írások népzeneinkről* c. kötetének¹ függeléke foglalkozik részletesen (192–198. o.). Tanácsai a gyermekkarok csokorba kötésénél is megszívlelendők.

2. A 10–14 évesek iskolai kórusainak repertoárját is főként magyar nyelvű kórusművek alkossák. Kodály, Bartók és Bárdos művei jelentsék a minőség mércéjét. Ezeket kiegészítve a Kodály után virágzásnak indult magyar gyermekkari irodalom szövegválasztás, zenei karakterek és nehézségi fok tekintetében egyaránt széles skálájával bőséges választási lehetőséget kínál arra, hogy kórusunk alapvető adottságai és pillanatnyi állapota szerint válasszunk új műveket a meglévő repertoárhoz. Múlhatatlan érdeme a Magyar Kórus kiadónak, hogy jól énekelhető magyar szöveggel elérhetővé tette az európai kórusirodalom különböző korszakainak számos darabját. Felvállalva ezt az örökséget a Zeneműkiadó Vállalat további – elsősorban világi – műveket jelentetett meg Nádasy Kálmán, Raics István, dr. Vargha Károly, Lukin László, Kistétényi Melinda és mások magyar szövegeivel. Ezekkel a darabokkal nemcsak kórusunk stílusérzékének kialakítását, fejlesztését, hanem műsoraink változatoságát, sokszínűségét is szolgálhatjuk.

Ajánlás: minél közelebb állunk a kórusépítés kezdetéhez, annál nagyobb legyen az élénk, ritmikus, táncos, tréfás alaphangú tételek aránya a lassú, melankolikus, bánatos hangvételűekhez képest, kiinduláskor 80-90% a 20-10%-kal szemben. Egyszerűbben szólva 8-9 lendületes, derűs darab megtanulása után következhet egy-két lassú, borongós, lírai tétel. Ahogy gazdagodik kórusunk repertoárja, érzelmi kifejező ereje és érzékenysége, ez az arány közelíthet az 50-50%-hoz, de jobb, ha a magyar iskolai kórusok megőrzik repertoárjukban a derűs tartalmú művek túlsúlyát, és ez tükröződik műsorszerkesztésükben is.

¹ Szerkesztette Márkusné Natter-Nád Klára. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988.

3. A középiskolai énekkarok két leggyakoribb fajtája az

- a) egyneműkar (főként leánykar, ritkán fiúkar férfikari szólambeosztással: tenor, bariton, basszus),
- b) vegyeskar (kivételesen fiú vegyeskar, amelyben a szopránt és az altot kisfiúk éneklék).

Erre a korosztályra jellemző, hogy szellemi képesség tekintetében alig különböznek a felnőtt korosztálytól, érzelmi életükben annál inkább: a tizenévesek nyitottabbak, érzékenyebbek, ugyanakkor kiegyensúlyozatlanabbak és sérülékenyebbek. Esztétikai és etikai értékrendjük ezekben az években tudatosodik és szilárdul meg, és ebben nagy szerepe lehet a kórus repertoárjában előforduló műveknek. Ezért a művek kiválasztásában, a repertoár kialakításában óriási a karnagy felelőssége.

A korosztályra jellemző, hogy az idegen nyelv tanulásában már olyan szintre jutottak, hogy az idegen nyelvű darabok megtanulása és előadása sem jelent megoldhatatlan problémát. Gond lehet, hogy a kórus tagjai különböző nyelveket tanulnak, és kiejtési problémákkal még akkor is találkozunk, ha mindenki tanulja az adott nyelvet, csak nem tart ugyanazon a fokon. Amikor a kórusvezető idegen nyelvre írt művet tűz műsorra, számítson arra, hogy betanítása legalább kétszer annyi időt vesz igénybe, mint egy hasonló nehézségi fokú anyanyelvi darab. A tapasztalat azt mutatja, hogy a latin után a német szöveg helyes kiejtését tanulják meg legkönnyebben, annak ellenére, hogy a nagy többség angolul tanul.²

A kórus teljesítőképességén kívül a repertoár kialakításánál van még egy el nem hanyagolható szempont: a karvezető saját szellemi és érzelmi kapacitása, lelki irányultsága és zenei, vezényléstechnikai felkészültsége.

Mivel a kórus műsora mindig egy adott rendezvény keretében hangzik el, vegyük számba, általában milyen szereplési lehetőségei vannak egy iskolai énekkarnak.

A kórus fellépési alkalmait a rendezvény jellege, helyszíne, műfaja szempontjából többféle módon csoportosíthatjuk:

² Siralmas tapasztalat volt az 1990-es években, hogy a gyulai EDÜ [Erkel Diákünnepek] rendezvényein részvevő középiskolai kórusok műsorában 75% volt az idegen (főleg angol) nyelvű ének a 25%-nyi magyarral szemben.

Jellege szerint lehet

- szakmai megmérettetés (Éneklő Ifjúság, Országos Minősítés, kórusverseny),
- társadalmi esemény (az iskolai élet ünnepi eseményeihez kötődő, illetve iskolán kívüli társadalmi esemény, alkalom),
- a kórus belső életéhez, hagyományaihoz kötődő alkalom (évforduló, jubileum, évadzárás, szomszédolás, kórusfarsang, szerenád stb.).

Helyszíne szerint

- hangversenytermi,
- templomi,
- szabadtéri.

Műfaja szerint

- önálló hangverseny (közreműködőkkel) (pl. évadzáró, versenyre készülő, jótékony célú),
- közreműködés (kóruskoncerten, zenei műsorban, liturgiában, vegyes műsorban, szerenád, részvétel több kórus alkotta összkarban).

Az iskolai kórusok fellépési lehetőségeinek legnagyobb része úgynevezett „közreműködés” seregszemléken, kórustalálkozókon, fesztiválokon. Legfontosabb évenkénti megmérettetésének fórumai az „Éneklő Ifjúság” városi és megyei kórushangversenyei. Ilyenkor a műsor időkerete megszabott, de tartalma szabadon választható, a felhívás legfeljebb ajánlásokat tartalmaz a kerek évfordulós zeneszerzők említésével. További jellemzője a rendezők által kiválasztott összkari mű. Az ennek betanításához szükséges időt mindig figyelembe kell venni a saját műsorblokk összeállításakor.

Az iskolai kórus műsora általában egy ún. műsorblokk egy több szereplős rendezvényen belül. Nagyobb hagyományú kórusok önálló rendezvényén is célszerű a műsort blokkokra osztani, gazdaságosan beosztva ezzel a kórus koncentrációs képességét, fizikai erejét, hangterhelhetőségét. Ugyanakkor a hallgatóságnak is szüksége van a hosszabb műsor világos tagoltságára, áttekinthetőségére. Több okból is hasznos az önálló hangversenyen közreműködő szólisták fellépését igénybe venni. A kórusnak és karnagynak pihenőre, a közönségnek változatosságra van szüksége. A zongora- vagy orgonakíséretet ellátó, valamint az egyes kórusművekben közreműködő énekes szólistának önálló bemutatkozási, fellépési lehetőséggel háláljuk meg a kórusra fordított munkáját. Mindenki jól jár.

I. Az énekkari hangversenyek műsorának általános szerkesztési elvei

Forrai Miklós: *A karvezető* c., két kiadásban is megjelent füzetében³ így foglalja össze (83. ill. 91.):

A műsor belső szerkezete.

A) Minden műsornak legyen lehetőleg egy **vezetőgondolata**, tehát egy-két szóval kifejezhető címe, amely az egész műsorra jellemző. Pl.: A kuruc-kor dalai; népdalkórusok stb.

Ez a gondolat azonban ne legyen a

B) *változatosság* rovására, mert az ilyen programm, még ha a legszebb művekből tevődik is össze, unalmas, színtelen, fáradt lesz.

C) — a műsorban. Vagyis a végén elcsattantani az ostort, végére hagyni a frappáns, leghatásosabb műveket, hogy a közönség, miután ő többnyire a legutolsó műsorszámokra emlékszik, meglepődéssel, a legjobb hangulatban hagyja el a hangversenytermet.

D) — a nehézségben. A közönség és az énekes is a legelső számokra tud a legjobban figyelni, tehát erre az időpontra kell a legtöbb figyelmet igénylő, tehát legnehezebb darabot tenni.

A *C)* és *D)* összeegyeztetése a karvezető ügyességén múlik.

Nagy erénye a műsornak, ha a művek egy vezér-gondolat, téma köré csoportosulva annak több oldalát mutatják be. Az ilyen **tematikus egység** könnyen elérhető az adott alkalomhoz kötődő rendezvényeken, pl. Anyák Napja, karácsonyi hangverseny, folklór fesztivál, kortárszenei napok. Lássunk egy példát szintén *A karvezető*-ből (82. ill. 90.):

³ Magyar Kórus, Budapest, 1936 és 1941; a második kiadás, a szerző bevezetője szerint „ötévi tapasztalattal – bővített formában” látott napvilágot.

*aranyát,
tömjént,
mirhát...*

Vasárnap, 1935. évi január hó 6-án délután 6 órakor

A VÁROSMAJORI TEMPLOMBAN

a

KATOLIKUS NŐEGYESÜLETEK ORSZ. SZÖVETSÉGE

a délutáni ájtatosság keretében rendezi második

KARÁCSONYI ACADEMIA SACRA-JÁT,

MELYNEK RENDJE:

1. A kis Jézus megszületett magyar népi ének
--- **KONFERENCIABESZÉDET MOND:** Dr. SOMOGYIANTAL
theol. tanár.
2. NÁDASDY KÁLMÁN: Az angyal énekel 4 szólamú vegyeskar
3. BÁRDOS LAJOS: Kyrie, ó Istenünk 2 és 4 szólamú kar
--- **LITÁNIA.**
4. DEMÉNY DEZSŐ: Jöjjetek, ó hívek 4 szólamú vegyeskar
5. KOFÁLY ZOLTÁN: Tantum ergo... egyszólamra orgonával
--- **ÁLDÁS.**
6. KERTÉSZ GYULA: Ó, Jézus } 4 szólamú vegyeskarok
7. Ismeretlen szerző (1607): Zengjétek .. } 4 szólamú vegyeskarok
8. KERÉNYI GYÖRGY: Kirje, kirje, kisdedecske két szólamra
9. BÁRDOS LAJOS: Napkeleti királyok. } 4 szólamú vegyeskarok
10. BÁRDOS LAJOS: Messiásunk született } 4 szólamú vegyeskarok
11. BÁRDOS LAJOS: Szent karácsony éjjel 2 szólamú kánon
12. BÁRDOS LAJOS: Adjunk hálát immár } 4 szólamú vegyeskarok
13. DEÁKFÁRDOS GYÖRGY: Dicsőség } 4 szólamú vegyeskarok
légyen

A BUDAI SZENT CECILIA KÓRUS
énekel.

BÁRDOS LAJOS **PÉTER JÓZSEF**
vezényel. orgonál.

Nehezebb egységet teremteni a minősítő hangversenyek, kórusversenyek programjának összeállításakor, mert a szabályzat általában megadja a műsor összeállításának követelményeit (kötelező mű, stílus-korszak meghatározás, hangszerkíséretes művek aránya stb.), szűk teret hagyva a szabad választásnak. Ilyenkor a változatosság fő szemponttá válik, arra törekedjünk, hogy kórusunk erényeit minél több oldalról mutathassuk be.

Nagy segítség, ha a szerző által szerkesztett ciklust tűzhetünk műsorra. Ám a ciklusok sem egyformák: egyes sorozatok tételeinek sorrendje kötött, fel nem cserélhető (pl.: Bartók: *Négy szlovák népdal*), másokban viszont szabadon választható (Kocsár: *Nőikarok Nagy László versekre*,

2012). A válogatás lehetősége mindig szabad, és ilyenkor a tételek egymáshoz fűzésének joga és felelőssége az előadóé. (Hangszeres kollégáink gyakorlatában előfordul, hogy szvitek, szonáták tételpárjait dramaturgiai okból felcserélik, ha nem a teljes művet játsszák.) Kivétel az *attacca* tételkapcsolat, ezt a szerzői javaslatot illik figyelembe venni.

Bartók *Gyermek- és nőikarok* című sorozatának Szabó Miklós által gondozott kiadásai a darabokat a szerző szándékát mutató füzetekbe rendezve tartalmazzák. Bartók megjegyzése, hogy a művek más sorrendben is előadhatók, igazolja az általános gyakorlatot, mely szerint gyakran egyéni csoportosításban hangzanak fel az egyenműkarok. Elgondolkodtató, mi lehet az oka, hogy jóval ritkábban szerepelnek a hangversenyeken a bartóki füzetek rendje szerint, mint egyéni csoportosításban.⁴

A tematikus összetartozás nagyon eltérő, különböző alapon valósulhat meg.

Néha csak a darabok meghallgatása után derül ki a közös alapgondolat:

- Tavasz
- Levél az otthoniakhoz
- Mihálynap-i köszöntő

„Istenes”: „Isten őfelsége meg is áldja...” (*Tavasz*); „Kívánom az Isten áldja meg kendteket” (*Levél az otthoniakhoz*); „Áldd meg, Úristen e háznak gazdáját” (*Mihálynap-i köszöntő*)

Máskor már a címek elárulják a közös témát:

- Van egy gyűrűm, karika
- Lánycsúfoló
- Legénycsúfoló
- Resteknek nótája
- Csujogató
- Leánykérő

„Lányok és legények”.

⁴ Egy ízben magam is egy egyéni, lírai, tematikus alapú válogatás szerint állítottam össze CD-bemutató hangversenyünk műsorát, és a hangverseny visszhangja szerint egyes jól ismert műveket a megszokottól eltérő zenei környezet új érzelmi színezettel, jelentésárnyalattal gazdagított. A CD adatai: *Bartók Béla: Gyermek- és Nőikarok*. Előadó: Szegedi Bartók Béla Nőikar, vezényel Ordasi Péter. Zenei rendező: Dobos László, DLCD 364, 2014.

Ismét más, amikor az összetartozás alapja a közös szimbólumrendszer; a szöveg mindig madarakat említ,

- Madárdal
- Elment a madárka
- Párnás táncdal (fehér gerlice és bagoly-asszonyka párbeszéde)

de a közös téma: „Leánysors”.

A következőket pedig egy azonos élethelyzet jellemzi („Búcsúzás”):

- Bánat
- Ne hagyj itt!
- Isten veled!

A változatosság szintén alapvető követelmény. (*Varietas delectat.*) A közönség érdeklődését nehéz fenntartani hasonló zenei karakterű darabokkal, s bármily hiteles és meggyőző kórusunk a lírai hangvételben, a drámai kontrasztokban vagy a feszes táncritmusok előadásában, a harmadik hasonló hangvételű mű mindenképpen fárasztóan hat.

A tempó és karakter váltakozásán kívül más eszközök is élénkíthetik műsorunkat: a szólisták a kórus műsorát mindig színesítik, s néha akkor is élhetünk ezzel a lehetőséggel, ha nem szerzői előírás: pl. egy-egy több versszakos madrigál egyes szakaszait, vagy az ismétléseket énekeltehetjük szólistákkal vagy kisebb együttessel. Változatosságot jelent a kórus műsorában a szólamok számának váltakozása. Jelentősen megváltozik az együttes hangzása, ha egy négyszólamú tételt egy kétszólamú követ vagy fordítva. Üdítően hat a hangszerkíséret a döntően *a cappella* műsorban. Különösen akkor, ha a hangszeres kísérő(k) is a kórus tagja(i).⁵

A változatosság érzetét fokozza a műsorban minden **aktualitás, specialitás és meglepetés**. Konkrét példákkal:

⁵ Emlékezetes volt Praetorius: *Ein Kind geboren zu Bethlehem* c. kórusának előadása: az öt versszakos mű első versszaka kétszólamú, a második három, a harmadik négy stb. Mind az öt rövid versszak először hangszeres intonációként hangzott el: az elsőt két furulya, a másodikat vonós trió, a harmadikat rézfúvós kvartett, a negyediket fúvósötös, az ötödik, hatszólamú tételt pedig a teljes hangszeregyüttes intonálta és kísérte.

- Lélekemelő figyelmesség volt, hogy Szabó Somáék [a nyíregyházi Cantemus vegyeskar] 2009-ben a Kocsár Miklós 75. születésnapját köszöntő hangversenyen, az ünnepi örömben sem feledkeztek meg a magyar kórusélet veszteségéről: az év elején elhunyt dr. Baross Gábor Liszt-díjas karnagy emlékére hangzott el a Missa tertia Agnus Dei tétéle. (aktualitás)
- Ügyes figyelemfelkeltés, ha műsorunkba illesztjük pl. a népdaléneklési versenyben helyezést elért növendékünk csokrát. (specialitás)

A jól szerkesztett műsor jellemzője a **fokozatosság**. A közönség figyelme, érdeklődése, várakozása az énekkar megjelenésekor a legnagyobb. Ezért a mondanivaló súlya, drámaisága, zenei szövete szerint legnehezebb számokat a műsor elején énekeljük, fokozatosan haladva a könnyebben követhető és befogadható egyszerűbb darabokon át a könnyed, felszabadult, élénk vagy éppen fergeteges záró számig.

Gyakori megoldása a műsorszerkesztőknek, hogy a művek keletkezésének kronológiai rendje szerint következnek a műsorszámok. Ez azonban önmagában egyik alapelvet sem meríti ki, s ha nem társul hozzá a *változatosság az egységben* gondolata, unalmas közhely benyomását kelti a zenetörténeti sorrendben előadott műsor. Ezért, ha a fokozatosság elvét nem mechanikusan, gépies következetességgel, hanem tendenciajellegűen, egy-egy kivételt is megengedve érvényesítjük, műsorunk színebb lesz a meglepetéstől.

II. Gyakorlati tanácsok

Hogyan fogjunk a műsorblokk megszerkesztéséhez?

1. **Az első és utolsó mozzanat, a kezdő és záró műsorszám** fontossága a színházi életből is ismert „belépő” (antré) és „kilépő” (abgang) fogalmakkal érzékeltethető. Célszerű először ezeket kiválasztani.

Az első műsorszám a kórus bemutatkozása. Fontos, hogy a kezdő műsorszám magabiztos, felszabadult előadók érzetét keltse a közönségben, az énekesekben pedig feloldja a szerepléssel járó természetes izgalmat, azaz megerősítse mindkét részről a sikeres szereplésbe vetett hitet és bizalmat. A jó benyomás a közönség szimpátiájának megnyerését (*captatio benevolentiae*) jelenti. Célszerű olyan darabbal indítani, amely alkalmas a

kórus előadói erényeinek bemutatására, és figyelmet, várakozást kelt a további műsorszámok iránt.

Más szempontból kiemelt fontosságú a kórus záró száma: a közönség jelentős mértékben a „finálé” alapján értékeli a kórus teljesítményét, s az marad meg emlékezetében. A végére hagyjuk tehát a csattanót: élénk, tüzes, tréfás vagy éppen jól begyakorolt virtuóz tétel zárásként biztos siker. Fontos, hogy mind mondanivalójában, mind nehézségi fokában könnyebb legyen, mint az előzménye, ahogyan nem hagyjuk a legnehezebb ételt az étkezés végére. A záró darab a műsor hangulati csúcspontja, csattanója. Tempóban és dinamikában jelentsen emelkedést a megelőző tételhez képest. Hatásos befejezése adjon szabad utat a közönség tetszésnyilvánításának.

(Egyes alkalmakkor azonban egy lírai, csendes, szemlélődő hangulatú darabbal is zárhatjuk műsorunkat, elsősorban ismerős, szimpatizáns közönség előtt.)

2. Időtartam és időbeosztás. Az énekkari szereplések időtartamát a rendezők általában meghatározzák. A felkérés, meghívás legtöbbször percekben adja meg a felhasználható időt. Sok félreértést elkerülhetünk, ha tisztázzuk, tiszta (nettó) műsoridőről van szó, vagy a fellépés teljes (bruttó) időtartamáról, a bevonulástól kezdve a szereplést követő taps végéig.

A kórusversenyeken, minősítő hangversenyeken tiszta műsoridővel számolnak, megadva a minimum- és maximum-értéket, pl. 10-12 perc. Érdemes úgy választani műveket, hogy a műsorszámok összeadott idejének értéke közelebb legyen a minimum-értékhez, mert a megadott műsoridő túllépéséért súlyos pontlevonás jár! A megadott műsoridőt túllépni akkor sem illik, ha a meghívás pl. így szól: „... kórust felkérjük egy kb. 20 perces műsor előadására.” Hogyan számítsuk ki ilyen esetben a fellépés bruttó idejéből a tiszta műsoridőt? Legegyszerűbb, ha a tiszta műsoridőt a teljes időkeret kétharmadaként tervezzük, hiszen a fel- és levonulás (különösen nagy létszámú együttesek esetén), a konferálás, a műsorszámok utáni taps mind időt vesz igénybe. A húsz perces fellépésre tehát maximum 13 percnyi tiszta műsoridőt számítsunk.

Az időtartamon kívül az időbeosztás is fontos szempont. Nem mindegy, hogy egy-két perces apró tételekkel, vagy két-három hosszabb, 4-5 perces tétellel töltjük ki az adott keretet. A sok apró tételből álló műsorblokk veszélye, hogy „széttapsolják”, azaz a minden egyes tételt követő

taps széttördeli a zenét. Ezért az apró gyermekkari tételeket ajánlatos csokorba kötni, mint a népdalokat, és lehetőleg hangadás nélkül, *attacca* egymáshoz kapcsolva előadni. Ezért nagyon fontos szerkesztési szempont a tételek hangnemi illeszkedése, illetve az, hogy az egyik tétel záróhangjáról a másik könnyen „elérhető” legyen. Ajánlás: a csokor legkevesebb három, legtöbb öt tételből álljon. A csokornak – a népdalcsokrokhoz hasonlóan – nevet adhatunk (például: Tréfás párosítók, Hortobágyi pásztor-dalok, Tiszai dallamok /Bárdos Lajos/ stb.), és ha ezt a műsorközlő bemondja a tételek címének felsorolása előtt, könnyen elkerülhető a közbetapsolás. A változatosság az időbeosztásban is érénye a műsornak: rövid tételek között jól esik egy összetettebb, 4-5 perces egybefüggő zenei folyamat.

Előfordul, hogy egy-egy kórusmű jól sikerült előadása után a nagy siker ismétlést vagy ráadást indokolna, de ezzel túllépnénk a megadott időkeretet. Aranyszabály: ismétlést vagy ráadást csak akkor adjunk, ha ezzel más fellépők kezdését nem késleltetjük. Ugyanakkor a tetszésnyilvánító tapsot nem kell rövidítenünk: növendékeinknek szükségük van a siker lendületet adó örömére.

3. A kórus teljesítményének optimalizálását célzó szempontok. A kórus koncentrációja, szellemi és fizikai, énektechnikai teljesítőképessége a fellépés során – különösen hosszabb műsor alkalmával – csökken. Ezért fontos, hogy a második műsorszámot követően csökkenő nehézségi sorrendet alakítsunk ki mind a darabok mondanivalójának súlya, mind a kórus fizikai, hangigénybevétele szempontjából.

Minden kórus műsorában van a repertoárnak egy olyan része, amely érettebb, esetleg már többször énekelte a kórus, más része a repertoárnak friss tanulás, esetleg első vállalkozás a műsorban. Fontos a régi repertoárba tartozó és az újonnan tanult művek aránya. Az először előadandó mű mindig több figyelmet követel, és az első előadás sikere vagy félsikere, esetleg kudarca döntően befolyásolhatja nemcsak a mű további sorsát a kórus életében, hanem az adott fellépés hátralévő részének minőségét. Ezért egy-egy műsorblokkban túlsúlyban legyenek a repertoár régi, érett darabjai az új művekkel szemben.

4. A kórus és a közönség kapcsolatát erősítő elemek

a) Megjelenés, bevonulás:

Hagyományosan a kórus soronként foglalja el a helyét a dobogón. Alapszabály: az első sor vonul be először, és a helyszíni próba szerint közönségre igazodik. Ezután az utolsó, majd az utolsó előtti (stb.) és végül a második sor foglalja el a helyét a dobogón. De úgy is megoldhatjuk, hogy megfelezzük a sorok létszámát, és balról-jobbról egyszerre indítjuk a gyerekeket, megtartva a sorok sorrendjét.

A soronkénti bevonulást (ha a helyszín megengedi!) variálhatjuk: pl. az első sort balról és a negyedik sort jobbról egy időben, majd a második és harmadik sort ugyanúgy indítjuk, s ezzel időt takarítunk meg. Fokozza a hatást, ha a kórus énekelve jelenik meg a pódiumon. Sok gyakorlást igényel, de ha a kórus felkészültsége megengedi, megéri a „random” felállást kipróbálni, amikor kórustagok nem szólamok szerint, hanem keveredve, egymástól egy-másfél méteres távolságban megállva véletlenszerű sorrendben jelennek meg a színpadon. Ez természetesen feltételezi az emlékezetből éneklést.

b) Meghajlás, tapsrend:

A színházban a rendező feladata a produkcióvégi tapsrend kialakítása. A kórusfellépésen ez is kórusvezető dolga. A meghajlás része a szereplésnek, a kezdő kórusvezető jól teszi, ha gyakorolja. Az utolsó műsorszám után egyenes tartással, derűs arccal forduljon a közönség felé, várjon két másodpercet, hajoljon előre a mozdulatot a fejével kezdve (mint az érett búzakalász), maradjon előrehajolva egy-két másodpercig, majd egyenesedjen fel és újabb két másodpercig nézzen a közönségre, mielőtt elfordul vagy kimegy. Alapelv: a karnagy a kórus nevében is fogadja a tapsot és a közreműködőkkel, az énekes és hangszeres szólistákkal is osztozik a sikerben. Ezt több módon kifejezheti, pl. a kórus első sora mellé állva meghajol, esetleg a kórus felé eső karjával az énekesekre mutat. Kedves gesztus, ha az énekkar a hosszas tapsot a karnagy intésére egyöntetű meghajlással köszöni meg. Ha a zeneszerző jelen van, köszönetünk jeleként egy gesztussal illik a színpadra szólítani.

c) Konferálás, műsorismertetés:

A konferálás fontos hangulatteremtő része az előadásnak. Funkciója nemcsak az ismeretközlés, hanem a ráhangolás is. Tempója, hangvétele, tartalma, stílusa jelentősen segítheti a közönség befogadó készségét. A megértés szempontjából hasznos, ha az idegen nyelvű tétel szövege elhangzik magyarul. Legjobb, ha a konferálás szövegét a karnagy maga írja meg, és a fellépés előtt meghallgatja, és ellenőrzi az idegen szavak, nevek kiejtését. Jelölje meg a műsorközlő számára, hogy mely műveket kell együtt, és melyeket külön konferálni. Ez nagyban befolyásolja az előadás ritmusát. A konferálás technikai információkat is tartalmazhat: figyelmeztethet a mobiltelefonok kikapcsolására, vagy kérheti a tételek közötti taps mellőzését. Összefoglalva: ha a konferálás informatív, tömör, s mindenekelőtt az egész teremben érthető, nagyban hozzájárul a művek lelki-szellemi-érzelmi tartalmának célbajutásához.

A műsorközlő szöveg mindig tartalmazza

a műsor elején a

- köszöntést (ki, ki/ke/t, milyen alkalomból),
- technikai információkat;

műsorszámonként vagy csoportosan a

- művek szerzőjét és a szöveg alkotóját, fordítóját,
- rövid, ráhangoló műismertetést,
- közreműködő/k/ és az előadó/k/ nevét;

a műsor végén a záró szám előtt a

- köszönetet a rendezőknek és támogatóknak,
- folytatás vagy befejezés rendjét, mikéntjét.

5. Honnan vegyük a műsorszámok összeállításának mintáit?

Népdalcsokrok összeállításához 16 konkrét összeállítással ad példát Járdányi Pál az általa szerkesztett *Magyar népdaltípusok* c. népzene-tudományi népszerűsítő munka I. kötetében. (13–16. old.) Az alapelveket a Bevezető végén (10–11. old.) adja meg a szerző.⁶

⁶ Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961., ill. Editio Musica Budapest, 1977.

A népdalcsokrok szerkesztésének egyes szabályai (Bárdos: *Írások népzeneinkről*, id. kiad. függelékében, 192. o.) az olyan apró gyermekkarok összefüzésekor is alkalmazhatók, mint Kodály: *Bicina Hungarica*, Bárdos: *Kicsinyek kórusa* I., II., III. füzet, Bárdos: *Európa peremén*, Kerényi: *Kétágú síp*, Szőnyi: *33 könnyű kórus*, Szőnyi: *21 énekes játék*, Kocsár: *Gyermekkarok*, valamint Papp Lajos, Horváth Barnabás és mások rövid kétszólamú művei.

Magyar szerzők népdal-szvitjei: Kodály Zoltán: *Három gömöri népdal*, Bárdos Lajos: *Csillagvirág, I. és II. népdalrapszódia, Este van már, Mágos a rutafa*, Gárdonyi Zoltán: *Sárgul már a fügefafa levele*, Karai József: *Estéli nótázás* stb.

Az európai műzene néhány formája és műfaja jól bevált mintát adhat a zenei dramaturgnak.

A klasszikus szonáta, szimfónia négytétéles rendje:
Allegro – Andante – Tempo di Menuetto – Finale.

Rondó-elv, egy „Kodály és követői” c. műsorban:
Kodály – Gárdonyi – Kodály – Ádám – Kodály – Bárdos – Kodály.

Két tételpár a barokk szvit tempórendjében:
– *Mérsékelt lépő (allemande) – Élénkebb könnyed (courante);*
– *Lassú, súlyos (sarabande) – Fűrge, ugró (gigue).*

6. A műsor színesítése járulékos (zenén kívüli) elemekkel

A mai közönség – főként a fiatal része – gyakran azért nem szereti a kórus-koncerteket, mert túl statikusak, eseménytelenek a szem számára. Így minden látvány-elemért igen hálás a publikum.

Már az is érdeklődést kelt, ha két szám között átrendeződik a kórus.

Néha elég egy a szövegre reagáló gesztus (Bárdos: *Mágos a rutafa* „Összegyűltek az izsapi lányok” kezdetű tételében a *hm, ejha* szövegnél összenéznek jobbra-balra.

Ilyen látvány-elem lehet egy kellék (Kerényi: *A faragószék nótája* előadásakor az énekesek felmutatják a szövegben éppen megjelenő tárgy képét.)

Üdítő lehet Kodály *Angyalkert*-jének darabjait a játékaival együtt bemutatni. Nagyobb létszámú kórus esetén elég, ha 8-12 gyerek játszik, a színpad mérete függvényében.

Néha a szerző maga gondoskodik az előadás „megmozgatásáról”, taps, dobbantás szerepel a partitúrában. Újabban egyes kórusok teljes koreográfiát adnak elő egy-egy darab kíséretével.

Nagy a veszélye, hogy az ilyen produkcióban a zene háttérbe szorul, s a zenei momentumokról a koreográfia eltereli mind az énekes, mind a közönség figyelmét.

Ügyeljünk arra, hogy a járulékos elemek ne rontsák az előadás zenei minőségét.

VI. FEJEZET

BEMUTATÓÓRÁK

25. „Énekelte Lázár Mihályné Keczán Johanna 63 éves, Nyíradony”

Népzenei, néprajzi ismeretek tanítása a Debreceni Zenedében

SÁRINÉ SZEBENYI Judit

A debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola és Zeneiskola, Alapfokú Művészeti Iskola – régebbi nevén Simonffy Emil Zeneiskola – zenetanáraként több mint másfél évtizede foglalkoztat a különböző népzenei dialektusterületek zenéje, dallamvilága. A zeneiskolában azoknak a növendékeinknek, akik a négy év szolfézsanyagát elsajátítják, lehetőségük van népzenei és néprajzi ismeretek tanulására.

A tantárggyal célunk a népzene sajátos gondolkodásmódjának, logikájának, a dallam-, harmóniavilág és a formai szerkezet összefüggéseinek megismertetése, a rögtönzőképesség kialakítása, személyiségfejlesztés és a tehetséggondozás. Tanulóinkat megismertetjük a különböző népzenei műfajok, dialektusok, stílusok sajátosságaival, a népzene kutatás történetével, a népzene nagy előadó-egyéniségeivel. Tanítványaim nemcsak a népdalok autentikus előadását sajátítják el, hanem a hangzó felvételtől történő lejegyzés is része műhelymunkánknak. A népdalokat, népzenei ismereteket eredeti környezetükben igyekszünk megmutatni növendékeinknek: rendszeresen szervezünk népzenei táborokat, kirándulásokat, népdalgyűjtő utakat olyan vidékre, ahol még élő népzenei anyaggal találkozhatunk.

Zenei középiskolásként kezdtem el foglalkozni a népzenevel. Népzene-tanárom Bencze Lászlóné Dr. Mező Judit népzene-kutatóval többször volt alkalmam az Alföld – ezen belül szűkebb pátriánk a Hajdúság, Nyírség – népzenejével mélyebben foglalkozni. Akkor mi ezeket a kutatási tanulmányutakat élménydús kirándulásoknak fogtuk fel és nem is gondoltuk, hogy meghatározó lesz pályánk alakulásában is.

Több mint negyven éve egy ilyen középiskolai „népzeneóra” keretén belül jutottam el Nyíradonyba és találkoztam Lázár Mihályné Keczán Johannával. Vána néni – ahogy mindenki szólította – szebbnél szebb dallamváltozatokkal lepette meg bennünket, mi pedig mesterünk segítségével

élveztük a csodálatos népdalok kottapapírra vetését. Első, még nem tudatos gyűjtőutam meghatározó volt pályám alakulásában.

A kilencvenes évek végén a debreceni Déri Múzeum anyagából kilenc magnókazettányi hajdúsági-nyírségi anyagot kaptam, mely azóta zeneiskolai tanításom alapját képezi. A hangfelvételeket a debreceni Délibáb együttes tagjai, Dévai János és Römer Ottó készítették 1979-ben és 1980-ban a megye kiemelkedő énekeseivel.

Ekkor találkoztam ismét Vána néni jellegzetes hangjával, sajátos dísztéseivel. A legtöbb és legkülönlegesebb dalokat az ő anyaga tartalmazta. A felvételek különös értéke, hogy Vána néni a legismertebb népdalokat is különleges, más előadók éneklésétől jól megkülönböztethető díszítéssel látja el. A több mint háromórás felvétel segített jobban megismerni a Felső-Tiszavidék dalanyagát.

A népdalokat, népzénét elsősorban a hangzó autentikus anyag alapján sajátítják el tanítványaim, de mivel a zeneiskolában elsősorban szolfézszt tanítok, különösen érdekes és izgalmas feladatnak tartottam a dallamok lekottázását. A lejegyzett és különösen a nyomtatásban megjelent dalok száma e tájegységen nagyon kevés, habár a Nyírség az ország egyik legjelentősebb népdaltermő vidéke. Már Kodály Zoltán is gyűjtött ezen a területen –Nyírbélteken, Nyírbogdányban és Vaján – népdalokat. Dancs Lajos Nagycseden és környékén, Vargyas Lajos Nyírlugoson, Nyírvasváriban. Benczéné Dr. Mező Judit és a debreceni Délibáb együttes tagjai: Dr. Joób Árpád, Dévai János, Römer Ottó, Herczegh Mária és Szabó Viola pedig a Hajdúság és Nyírség több helységében. A hangzó anyagok nagy része azonban még lejegyzésre vár. Örvendetes az a tény, hogy a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2007-ben megindult a fő-tárgy szintű népzeneoktatás is, ahol népzenei előadóművészeket és tanárokat képeznek, Magyarországon először egyetemi diplomát adva a hazai népzénét professzionális szinten művelőknek. Az *első fecskék* sorában két tanítványom is hivatásaként választotta a népzénét.

*

„Vána néni örökre elment. Bízunk benne, hogy a – bartóki értelemben is – tiszta forrásból táplálkozó hagyatékát értéként kezelik a hátramaradtak.”

Így emlékezett Lázár Mihályné Kecán Johannára, a nyíradonyi népdalok hiteles tolmácsolójára Harangozó Imre néprajzkutató, a Hajdú-Bihari Napló 1998. december 4-i számában („Mily hamar múlik ez világ öröme... Örökre elment a nótafa”, 7.).

Már Kodály és Bartók is megfogalmazta, hogy a népzenei felvételek értéként kezelése nemcsak a rögzítést jelenti, hanem a hangzóanyagok szakemberek általi feldolgozását is magába foglalja.

Aki ilyen kutatásokra vállalkozik, a következő munkafolyamatokkal találja magát szembe:

- a rendelkezésre álló anyag digitalizálása, különböző adathordozókon történő tárolása,
- a digitalizált anyag hallás utáni lejegyzése,
- a kottakép elektronikus feldolgozása,
- a lejegyzett anyag zenei szempontok szerinti elemzése,
- hozzáférhetővé tétel, publikálás a szakemberek és a nagyközönség számára egyaránt.

Mivel a hangfelvétel és a kottakép egymást nem helyettesítve segíti tanár és növendék munkáját, együtt teszi teljessé a népzenei anyag megőrzését, a háromórás anyagot digitalizálás után lejegyeztem és a népdal-elemzés szempontjai szerint is elemeztem. A feldolgozott anyagot beépítettem a szolfézs csoportjaim tananyagába: az órákon az autentikus felvétel alapján tanuljuk meg az egyszerű gyermekdalokat, mondókákat, a későbbi években pedig eljuthatunk a nehezebb díszítettebb dallamokig is.

Lázár Mihályné dalanyaga mennyiségben és zenei minőségében is páratlan gazdagságot mutat. Vána néni mindennapjaihoz kisgyermek korától hozzátartozott az éneklés. A legtöbb dalt az édesanyjától tanulta, amikor esténként énekelt az egész család. Az otthoni dalolás mellett a fonókában és a dörzsölőben is sok népdalt megtanult a falu fiatalságától.

A kazettákon elhangzó dalokat különböző szempontok szerint lehet csoportosítani. Ha a szövegek tartalma szerint nézzük a dalokat, akkor elmondhatjuk, hogy az énekes asszony dalkincsében népzeneink szinte valamennyi csoportjára találunk példákat a gyermekdaloktól egészen a siratókig. Ezek között a dalok között természetesen vannak átfedések: van

olyan dallam, amelyet több kategóriába is besorolhatunk. Sok szerelmi dal a katonaelet szépségeit, keserveit is megemlíti szövegében, de a gyermekdaloknál is találhatunk olyan dalt, amely ha nagyon szigorúan csoportosítunk, a keservek sorába is besorolható.

Az arányokból azonban világosan kitűnik, hogy Lázár Mihályné repertoárjának nagy része – 79 dal, a dalanyag több mint 50%-a – a szerelmi dalok csoportjába tartozik. Ha nem Vána néni dalanyagát, hanem a nyírségi dalokat vizsgáljuk, akkor is erre a megállapításra jutunk. A Déri Múzeumtól kapott magnókazettán elhangzó 154 dallam között a második nagy csoportot a katonadalok képviselik: 37 katonadal hangzik fel (24%). A két nagy csoport mellett találunk 13 gyermekdalt, 6 balladát, 7 keserve, 3 pásztordalt, 4 betyárdalt, 2 siratót, 2 amerikai dalt és 1 verbunkos dallamutárást. Érdekességként kigyűjtöttem, hogy szövegtartalomtól függetlenül a dalanyag 1/5-ben – 30 népdalban – szülőfaluja nevét is megéneklé Vána néni.

Mivel a szöveg szerinti rendezés alkalmával az azonos és a rokonságot mutató dallamok egymástól eltávolodnának, ezért a dallamok szerkezeti felépítés alapján történő rendszerezését tartottam a legmegfelelőbb osztályozási szempontnak. Külön csoportba soroltam be azokat a dalokat, amelyek a népdal és a népies dal közötti átmenetet mutatják, valamint a népies dalokat.

Valamennyi dallam g' alaphangra került lejegyzésre, így a dallami hasonlóságok még szembetűnőbbek.

1. A bemutató foglalkozáson elhangzó dallamok:

A népdalkincs egyik legarchaikusabb rétege a gyermekdal, a mondóka, amely mozdulatokhoz, játékhoz van kötve. „*Nem más ez, mint varázslás, vagyis az ősi pogány hitvilágnak a gyermekekhez szállt, játékká vált emléke; azé a meggyőződésé, hogy a szó mágikus hatalma előtt a természet is meghajlik.*” (Paksa Katalin: Magyar népzene-történet 1999. 47.). Lázár Mihályné gyermekként is hitt ezeknek a mondókáknak a varázsló erejében. A felvételen hallhatjuk: „*Vót, amikor kijött a tücsök*”.

Tücsök-hívogató



A mondókák gyakori dallama a m-r-d trichord hangkészlet. A gyermekkorát, gyermekkori énekes játékokat felidéző Vána néni valamennyi énekes mondókája ebben a hangkészletben szólal meg:

kendős játékot:

Tű-zet vi-szek, nem lát-já-tok, ha lát-ná-tok ol-ta-ná-tok, lá-nyok, ég a ro-ko-lyá-tok.

gólya-köszöntőt:

Gó-lya, gó-lya, vas la-pát, hoz-zál né-künk kis ba-bát.

Gó-lya, gó-lya, ger-li-ce mi-vel jöt-tél ha-za, síp-pal, dob-bal, nyá-ri he-ge-dű-vel.

„fürdőzőt”:

Kék kű, ve-res kű, bújj ki a fül-lem-ből, ad-jál ké-ket, vagy ve-re-set, vagy tiszt-ta fe-hé-ret.

„gyógyítót”:

E-gér, e-gér, ad-jál ne-kem vas fo-gat én meg a-dok csont fo-gat.

„röptetőt”:

Szár-nyas-e-gér, ra-gadj a ha-jam-ba, szár-nyas-e-gér, ra-gadj a ha-jam-ba.

találhatunk a dallamok között. A hangfelvételen énekesünk örömmel meséli el a dalokhoz tartozó mozgást, játékleírást.

A gyermekdalokra jellemző sajátosságokat felfedezhetjük a hidasjátékok egyik legismertebb formájában. Jellemző sajátosságai: ismétlődő motívumok, párhangos dallam, egyszerű dallamvilág, dallamismétlődés. Jellegzetes motívuma a fellépő nagy szekundból és leugró kis tercből álló kezdés (s-l-s-m), majd a lehajló pentachord dallam váltakozása (s-f-m-r-d). Az ilyen típusú gyermekdalokban felismerhetjük a kezdő és a záró ütempárokat, melyekkel – ahogy a játék szövege megkívánja – a gyermekdalokat bővíteni és szűkíteni lehet.

Bújj, bújj³ zöld ág, zöld le-ve-lecs-ke, nyit-va van az a-rany ka-pu³ búj-ja tok át raj-ta.

9
Nyisd ki ró-zsám ka-pu-dat, ka-pu-dat, hagy ke-rül-jem vá-ra-dat, vá-ra-dat,

17
szi-ta pi-ta pén-tek, sze-re-da csü-tör-tök³ dob-szer da. Ma-i na-pon át-men-te-tek,

25
hi-dom lá-bát el-tör-té-tek, meg-sem csi-nál tá-tok. Á-csok va gyunk, fát fá-ra-gunk, fe-nyó-fá-ból

32
ki-fa-rag-juk, be is a-ra-nyoz-zuk. Bújj, bújj³ zöld ág, zöld le-ve³

38
lecs-ke, nyit-va van az a-ran' ka-pu, csak búj-ja-tok raj-ta.

A gyermekdalok között vannak olyan dallamok, amelyek már az egyértelmű kötött szerkezet felé hajlanak. Ebben az esetben az ütempárok, zenei motívumok, sorokká tapadnak össze. A két párválasztó, párosító közül az *Elvesztettem zsebkendőmet* kezdetű érdekessége, hogy a dallam sokféle változatban él az ország különböző területein, de a ritmusa a legtöbb előfordulásában ezzel a ritmusképlettel egyezik meg.

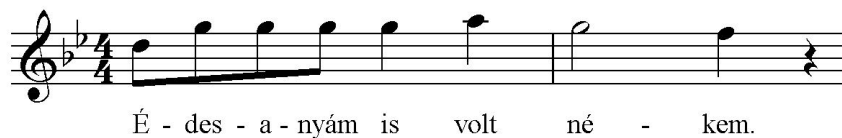
El - vesz - tet - tem zseb - ken - dő - met, meg - ver a - nyám ér - te,
 5 A - ki meg - ta - lál - ja, csó - kot a - dok ér - te.
 9 Sza - bad pén - tek, sza - bad szom - bat, sza - bad szap - pa - noz - ni,
 13 Sza - bad né - kem ezt a kis - lányt száz - szor meg - csó - kol - ni.

Lázár Mihályné sajátos díszítésmódja jellegzetessé teszi az általánosan ismert dalokat is. A nem megszokott szöveg és a díszítések, teljesen átformálják a dallamokat: szinte „ünnepi köntösbe öltöztetik” a jól ismert sorokat. Vána néni másik párosításában – *Liba, liba...* –, pedig az ismert *Debrecenbe kéne menni* dallamot fedezhetjük fel.

Li - ba, li - ba jó — pa - ri - pa,
 4 Ki - nek ve - szett el a pár - ja?
 7 Né - kem ve - szett el — a pá - rom,
 10 Ha ke - re - sem meg - ta - lál - lom.

Lázár Mihályné díszítései között megtaláljuk a ritmusszerűen kiénekelte hangokat és az éppen csak hallható rövid előkéket.

A dallamok „felöltöztetését” egy konkrét példán szeretném bemutatni. Az Édesanyám is volt nékem... kezdetű keserves első sorának dallama a következő:



Díszítései:

- Rövid előke szerepel az első hang előtt.
- Az első ütem második negyedére eső nyolcadpár után egy díszítőhang kerül, melyet főhangszerű fontossággal kiénekelve triolás mozgást kapunk.
- Negyedik negyeden található főhang elé egy, utána pedig két díszítőhang kerül főhanggal egyenértékű fontossággal, így tizenhatodos mozgásban szólal meg az utolsó negyed.
- Fél értékű hang megszólalásakor két díszítőhanggal tölti meg a hosszú értéket, ha a következő főhang eltér a díszítettől.

Egy-egy szóvégző betű külön hangon történő kiéneklése jellegzetes ízt ad Lázár Mihályné népdalainak.



Díszítések a kottaképben:

É-des a-nyám is volt né - kem,
 Ke - ser - ve - sen ne - velt en - gem.
 Éj - sza - ka font, nap - pal mo - sott,
 jaj, de ke-ser - ve - sen tar - tott.

Édesanyám sok szép szava,
 Kit fogadtam, kit nem soha.
 Megfogadnám még valaha,
 Ha még egyszer egy szót szólna.

Lázár Mihályné Kecán Johanna dalanyagának megismertetését azért tartom nagyon fontosnak a szolfézsórákon, mert általuk olyan szellemiséget tudunk továbbadni, ami az elmúlt időszakban természetes velejárója volt az egykori dallamkincs átörökítésének. Kodály Zoltán 1929-ben megfogalmazott gondolatai így válhatnak élővé a következő generációk számára: azaz a múzeumokban, hangfelvételeken, népzenei archívumokban megőrzött értékeink így lehetnek mindennapjaink valódi részeseivé.

„Az ékszer is holt kincs a láda fenekén, életet akkor kap, ha viselik: a népdal is mennél többeké lesz, annál nagyobb lesz világító és melegítő ereje.”
 (Kodály Zoltán)

26. A készségfejlesztés lehetőségei Kodály Zoltán olvasógyakorlataival a kisiskolások tanításában

VASS Irén

A bemutatásra kerülő énekóra felvétele 2002-ben készült Szegeden, a KÓTA Éneklő Ifjúság Országos Szakmai Napok programjában. A második zenei osztályos gyermekek lelkes éneklése ékes bizonyítéka annak, hogy Kodály Zoltán olvasógyakorlatai nemcsak az alapfokú készségfejlesztést szolgálják, hanem egyben élmény és öröm forrásai lehetnek a kisiskolások számára.

Manapság a tanulók figyelme az órákon elkalandozik. Az ének-zene órák megkedveltetésében azoknak a mozzanatoknak van elsőrendű szerepük, melyek örömet nyújtanak, kedvet adnak. Ha megvan az órákon a jó közérzetet erősítő érzelmi–akarati–közösségi légkör, akkor nő a tanulók aktivitása, önállósága, érdeklődése, szorgalma, figyelme, felelősségtudata. Sok függ a tanítási órák emocionális hatásától. Kodály Zoltán szavaival élve:

„A lelki gazdagodás hatalmas forrásai erednek a zenéből. Azon kell lennünk, hogy minél többek számára megnyíljanak.

Mit kellene tenni? Az iskolában úgy tanítani az éneket és zenét, hogy ne gyötrelmem, hanem gyönyörűség legyen a tanulónak, s egész életre beleoltsa a nemesebb zene szomját. Nem a fogalmi, racionális oldaláról kell megközelíteni. Nem algebrai jelek rendszerét, titkos írását egy, a gyermekre közömbös nyelvnek kell benne láttatni. A közvetlen megérezése útját kell egyengetni.”¹

Az énekórákon ezt az utat az átélésben, az élmények elmélyítésében kell keresni. Az élményben jelentkeznek az érzelmek, amelyek lelki életünk irányítói, rugói lesznek, s tudatunkat is formálják. Ha így tanítunk, a gyerek személyes élményként éli át a zenében levő tartalmat és ér-

¹ Kodály Zoltán (1964): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Szerk. Bónis Ferenc.) Zeneműkiadó, Budapest. Gyermekkarok (1929), 38–45, Idézet helye: 39.

zelmeket, a zene így a gyermek személyiségét gazdagítja, fejleszti. Ismét Kodályt idézem:

„Sokszor egyetlen élmény egész életre megnyitja a fiatal lelket a zenének!
Ezt az élményt nem lehet a véletlenre bízni, ezt megszerezni az iskola kötelessége.”²

Az óra indításához szükséges hangulatot a gyermekek által kedvelt szöveges, ismert dalok teremtik meg. „*S ne feledjük: a szöveges dal nemcsak zenéjével hat.*”³ A kisgyermek dallamkincse legyen a játékdalok mellett az életkorának megfelelő, művészi értékű dalanyag. Sok gyermekjátékdalunk ilyen, és ilyen Kodály *333 olvasógyakorlat*-a is, amely egy tekintélyes mennyiségű és művészi minőségű pedagógiai irodalom kezdete. A *333 olvasógyakorlat* 180 dallamához Weöres Sándor illesztett verset. Ezek a miniatűr remekművek igen nagy gonddal készültek. Weöres Sándor így ír erről:

„Az igazi gyermekvers nem úgy nevel, hogy kabátjánál fogva megragadja a gyermeket, s okít, magyaráz, nincs menekvés, hanem úgy, hogy az élményt nagy erővel láttatja meg, átadja a gyermeknek.”⁴

E szöveges dallamokat zenei tagozatos énekkönyveinkben is megtalálhatjuk, de 50 dal a *Kis emberek dalai* c. gyűjteményben is elérhető. Kodály Zoltán kis darabjai valóban gyermekdalok: arra rendeltettek, hogy óvodás vagy kisiskolás gyermekek énekeljék együtt vagy magukban.

A tanulóknak a zeneművek alaposabb megismeréséhez és a legfontosabb készségek kifejlesztéséhez zenei ismeretekre van szükségük. A készségfejlesztés anyagát mindig a különböző jellegű és változó tartalmú ismeretek adják.

Már az óvodában a gyermekjátékdalok tanításakor elkezdődik a gyermek ritmikai érzékének fejlesztése, fantáziájának kibontása, gazdagítása. „*A ritmus tehát mindig elől járjon*”⁵ – írja Kodály a *333* utószavában. Az

² uo.

³ Kodály Zoltán (1964): *Visszatekintés I.* Iskolai énekgyűjtemény (1943), 131–136. Idézet helye: 134.

⁴ Idézi Árnics Katalin: *A rácsodálkozás angyali erejével.* Lásd <http://www.arnics.hu> (Megtekintve 2015.04.22.)

⁵ Kodály Zoltán (1964): *Visszatekintés I.* A „333 olvasógyakorlat”-hoz (1943) 127–130. Idézet helye: 128.

első lépés a zenei alapüktetés megéreztetése, melynek gyakorlására készült az óvónők számára az *Ötfokú zene* II. kötete. A dallamokat hallgatva vagy énekelve a népdal szellemében íródott könnyű ritmusú, ötfokú indulók a gyermekek zenei anyanyelvének megalapozójává válnak. A dallamokhoz nemcsak lépni, hanem ugrándozni, táncolni, dobbantani, tapsolni is lehet, s így a kísérő mozgásformák kitalálásának számtalan módja adódik.

A jól kiválasztott gyermekversek felhasználásával élvezetessé tehetjük a ritmusok gyakorlását, és megalapozhatjuk a ritmusrögtönzéseket. Weöres Sándor gyermekverseinek ritmikájában igen változatos példákat lelhetünk az eltérő, vagy azonos ritmussorokra, ezeken megfigyelhetik a tanulók a verssorok tagolását, vagy az azonosság (ismétlődés), a hasonlóság (változat), az ellentétesség (tükrözés) jelenségeit is. Így már a kis formában megismerkedik a gyermek a nagyobb művészi formákra is érvényes renddel, a műzene csodálatos világával. Ezek a verses dallamok a népdal mellett előkészítik a hallását, értelmét és ízlését a zeneirodalom összetettebb és tágabb érzelmi hullámzású műveinek befogadására is.

A 333 *olvasógyakorlat* alcíme: Bevezető a magyar népzenebe. Gyakorlatainak pentaton dallamvilága az őshaza zenei emlékeit őrzi. Dallamainak táguló ambitusa, pentaton dallamfordulatai, változatos hangközei a zenei anyanyelvi olvasási készség elsajátítását szolgálják. A hivatott énekpedagógus nem elégszik meg a gyakorlatok pusztán lapról való olvastatásával, többszöri énekeltetésével, hanem azokat a zenei nevelés, képességfejlesztés egyéb területein is felhasználja. Egyes motívumokat, frázisokat, sorokat látással, belső hallással megfigyeltet, majd dúdolván, szolmizálva emlékezetből énekeltet, részeket visszaénekeltet, lejegyeztet, diktál. Kodály pedagógiai rendszerességgel, a könnyűtől a bonyolultabb felé haladva, a zenei szerkesztés ötlettárát, s a kottaolvasás elsajátításának iskoláját adja kezünkbe. A dallamok megfelelő hangfekvése, a kis hangterjedelem, mely nem kötődik abszolút hangmagassághoz, valamint a hangközök mindkét irányban történő megszólaltatása elvezet a kottaolvasásához.

Azzal, hogy *ez* a pentaton zene nem ismer félhangtávolságot, jelentős mértékben megkönnyíti az intonálást. Az *Énekeljünk tisztán!* című füzet előszavában írja Kodály:

„A »C-dúr létramódszer« a tiszta ének ellensége. Minden ugrást magában kell beidegezni, a maga külön jellegzetességében és tonális szerepében [...].

(...) a relatív szolmizálás sem megvetendő segítség. A szótagkapcsolatok hangképzete határozottabb és maradandóbb, mint a betűnevéké, már csak azért is, mert a szótag egyúttal a tonális funkciót is megjelöli, s a hangköz megérzésével együtt fejlődik a funkcióérzék.”⁶

A kottakép olvasásához és írásához a relatív szolmizáció segítségével közeledhetünk, ahol nem fontos a hangok abszolút magassága, hanem arra való, hogy tudatosítsa a gyerekekben a hangrendszert és benne minden hang szerepét. Ez, különösen kezdeti fokon, megkönnyíti a kottaolvasást. Kodály az olvasógyakorlatokban az egy vonalban elhelyezett írásmódot választotta. Szerinte: Tanuljon meg az énekes nem látott dallamvonalra figyelve énekelni! A belső hallás és dallamelképzelés nevelésének kiváló módja ez.

A relatív szolmizáció a leggyorsabb és legbiztosabb út a belső halláson alapuló folyamatos kottaolvasáshoz. Hangszerén is csak az tudja zeneileg helyesen megszólaltatni a dallamokat, aki belülről éneklő, vagy előzetesen énekelte azt. A kézjelek használata a különböző magasságú hangok, hangközök térbeli elhelyezésének képzetével a belső hallás és a hangszerjátékhoz szükséges mozgások összekapcsolását készíti elő, egyben segíti a tiszta intonálást. A relatív szolmizáció és az abszolút rendszer kapcsolatát, egymást kiegészítő hasznosságát a hangszerhasználat gyakorlata világítja meg a gyermekek számára.

A gyermek minden tevékenységben keresi a játékosságot, és ha megtalálja, nagyon hálás érte, fokozott erőfeszítéssel, érdeklődéssel honorálja. A tanár legyen jól felkészült, szeresse és értse magas fokon a zenét és tudja azt szuggesztív módon, jó pedagógiai és didaktikai módszerekkel és eszközökkel közvetíteni. Az élményt adó derűs, sikeres tevékenységsorozat a pedagógus személyiségének és módszereinek függvénye.

„A magyar tanítónak magának is le kell tudni szállani ezekbe a mélységekbe, hogy a kincsekben elgyönyörködhessek. Tanítói készségével, képességeinek sugalló erejével meg kell találja az utat, módot, amellyel a tanítványait is részeltetheti, megnyitván szemüket, hogy lássanak, lelküket, hogy érezzenek, rá kell nevelje őket, hogy a művészi szépben gyönyörködni tudjanak.” (Ádám Jenő)⁷

⁶ Kodály Zoltán (1964): *Visszatekintés I.* Énekeljünk tisztán! Előszó (1941), 83–87. Idézet helye: 84–85.

⁷ Idézi Pappné Vencsellői Klára (2007): *Ének-zene tantárgypedagógia.* Pedellus Tankönyvkiadó, Debrecen, 96–97.

Az óra menete

A kezdőének megteremti, s egyben előlegezi az óra hangulatát és anyagát, melyet Kodály kicsinyeknek szánt gyakorlataiból válogattam.

A kezdő pentaton dallamfordulat is erre utal.

Az óra **első részének** feladata a beéneklés, az egységes, szép hangszín megteremtése, az eddig tanultak felidézése és gyakorlása, a tanítandó új dal (zenei anyag) dallami, ritmikai, elméleti elemeinek előkészítése a könnyebb és tudatosabb elsajátításhoz.

A dallami készségfejlesztésben a 333 olvasógyakorlat négy példája és a velük rokon Bicinia-dallam *szövegesen* hangzik el először, a változatosan megtervezett felismerések után (dúdolásról, tartalmáról, térbeli dallamrajzáról, hangszerről). A szöveges dallamokat közösen, egyénileg, stafétaszerűen, ritmusnévvel, kézjelezve szólaltatják meg a gyerekek. A csoportos és egyéni énekléseknél figyelmet fordítok a tiszta intonációra, a hangterjedelem bővítésére, indokolt esetekben az abszolút hangmagasság használatára. (A Kis emberek dalai c. füzetben is szereplő tételeket *-gal jelöltem.)

Erdő, erdő, de kerek... (Ötf. II. 31)
egyenletes lüktetés
egységes hangszín
megfelelő hangterjedelem
l – s – m – r – l, – l,

Nád alól és köd alól* (333/24)
felismerés lalázásról

Mély erdőn ibolyavirág (Bicinia Hungarica I. 5. felső szólam)
hangmagasság – hangterjedelem
egyéni és csoportos éneklés

Kicsi őz fuss ide* (333/67)
hangulati felismerés
a tükörritmus (éneklése ritmustapssal)

Tekereg a szél (333/52)
térbeli dallamvonal
kezdőhang megkeresése furulyán
(H–Á–G)

Ágon ugrál a veréb (333/286)
hangszerjáték (differenciált)
Kézjelek (térbeli elhelyezés)
tiszta intonáció

A következő gyakorlatok **szolmi-zálva** sorakoznak, de a közös tulajdonságukon (ritmikai elem: szinkópa) túl szerkezeti megfigyeléseket is teszünk. A „varázsolás” segíti improvizációs készségük fejlődését, megerősíti ritmikai és formai megfigyeléseiket.

Már az előző feladatban is hangsúlyozódott a ritmus szerepe, és eleme volt a gyakorlatoknak motívikus építkezés, így az óra folytatásában az eddig tanult **ritmuselemekkel** játszunk. A ritmuskártyák – melyek zenei sorokat adnak – ritmikus olvasása mellett lehetőség nyílik a szabad improvizációra. Az ezt követő ritmusláncban mindezt egyénileg teszik a tanulók, de választhatnak, hogy a kitalált motívumokat hogyan szólaltatják meg. A ritmusdominók változatosságát mutatják be a tanulók ezután egyénileg is.

A ritmusdominók felelgetős játéka után ismert dallamok **zenei kérdés-feleleteivel** térünk rá a zene néhány alkotóelemére. A kérdés-felelet dallamvilág már utal a zene szerkezeti felépítésének fontosságára. Ezt kívánja játékosan segíteni a formajáték (*A Av B Av*), s az új dalunk tanulásánál is szerepe lesz a formai szerkesztésnek.

Egérke, fehérke* (333/27)
tájékozódás az olvasógyakorlatokban
Mondok egyet Elemér* (333/169)
belső hallás fejlesztése
Cseng, bong a nóta (333/89)
ritmikai és formai megfigyelések
Künn a határban (333/151)
a motívumok átalakítása, illesztése

Ritmuskártyák olvasása
improvizálás a tanult ritmuselemekkel

Ritmuslánc – stafétaskzerűen
egyenletes lüktetés, folyamatosság

Ritmusdominó
(a ritmusmotívumok nem ismétlődnek)

Mély erdön ibolyavirág
Árok szélén (333/144)
Néztem görgő gurigán (Ötf. II. 28)
felelgetős változó hangmagasságban
Sárkányparipán vágattam
(333/176)
formajáték

Az új dal elsajátításához nagy segítség a táblai dallamkártya, amely megkönnyíti a hangközők intonálását, megnevezését, felismerését is.

A kártyák dallamait felismerve sor kerül a tonalitás megerősítésével egy **dallam alkotására**, melynek végső eredménye Kodály: *Kis emberek dalai*-nak egyik darabja.

A szerkesztett dallam csoportos és egyéni gyakorlásával elérkeztünk az új dal befogadásához. A szöveg bemutatás után a gyerekek élményszerű hozzászólásai biztosítják az új dal iránti vonzalmukat.

A szolmizálva jól megerősített dallamot könnyedén énekelték el a kisiskolások a kapott fénymásolatról, nem okozott nehézségét a szöveg olvasása a dal hosszúsága ellenére sem.

A sok figyelmet igénylő daltanulás után egy kérdés-felelet szerkezetű dallam furulyázásával és labdás játékaival oldom a feszültséget. Az eszközök használata mellett a „hely és helyzet” kihasználása is oldja a hangulatot. Ehhez járul **a néptánc** órán tanult elemek improvizált formajátéka.

A többszólamú éneklés szépségét tapasztalhatták meg a gyerekek az óra befejezésében, melyet a jelenlévő vendégek segítségével élvezhettek.

Hangközők megfigyeltetése és intonálása

lépés/ugrás megnevezése számmal

Dallamkártyák **felismerése**

Motívumok szerkesztése

tonalitásérzék, formaérzék

Kinek van jókedve? (Kis emberek dalai)

Az elemeiben megfigyelt új dal szöveg bemutatása és csoportos éneklése, a szöveg élményszerű magyarázata.

Néztem görgő gurigán át (Ötf. II. 28)

labdaadogatás motívumonként, ütemenként, negyedenként

Falu végén van egy mély kút

(333/244)

formai improvizáció

Paripám csodaszép pejko (66/13)

a vendégek kísérő szólamával

A kivonulás előtti dal kiemeli a kórályi gyakorlatok szöveges változatainak szépségét, élményeit, és megköszöni a vendégek figyelmét.

Kivonulásra

Száll a madár... (333/244)

Gyere, jó pajtás... (Ötf. II. 70)

Emeljünk ki néhány mozzanatot az óra anyagából!

1. Gyakran találkozunk olyan esetekkel, amikor két dalnak a ritmusa, vagy a dallama, esetleg a szövege megegyezik, de a többi tulajdonsága más. Így történik az órán a „varázsolás” is:

39. 

151. 

2. Az órán tanítandó új dal Kodály: *Kis emberek dalai* című kötetéből a *Kinek van jókedve?* kezdetű dal Gazdag Erzsébet versére. A hallás után tanítandó dal bemutatását megelőzően táblai dallamkártyákról a következő készségfejlesztési feladatokat érintjük.

l-s-m-r-d 


1. Ki - nek van jó - ked - ve? ne - kém van jó - ked - vem.


Már ko - rán haj - nal - ban jó - kedv - vel éb - red - tem.

2. Jókedvvel ébredtem: madárdal ébresztett, Madárdal ébresztett, friss hajnal élesztett.
3. — Ki vagy te, mi vagy te? Mért ébredsz hajnalba?
— Kicsi lány vagyok én. A nevem Hajnalka.
4. Ném vagy te kicsi lány, virág vagy, Hajnalka.
Azért is ébredsz fél Hajnalka, hajnalba.

r m d	m s m	l m l
s r d	r d r	m r d
	m s r	s r m

A táblai kártyákról a relációk szolmizálása után megnevezzük viszonyukat (lépés–ugrás). A daltanítás menete:

- Az előzőekhez hasonlóan a hangközöket számmal éneklük vissza a tanulók (hármas...).
- Az általam dúdolt dallamkártyát megkeresik, s letörlöm.
- A megmaradt hat dallamkártyából kitaláljuk a záró dallamfordulatot.
- Adott kártyához folytatást keresünk, s intonálunk.
- Megállapítjuk a kezdőmotívumot, majd kigyakoroljuk kézzel az ugrásokat.
- Megtörténik a hat ütem rendezése és szolmizálása.
- Hogyan lehet a táblai dallamból 4 motívumot alkotni? Elszolmizáljuk, gyakoroljuk.
- A dal szöveges bemutatása, majd szövegének megbeszélése.
- A már megismert dallamot szöveggel is elénekeljük.

3. Két ízben találkozunk az óra folyamán formajátékkal. Az elsőnél mozdulatokkal követi az osztály a dallamot, a második esetben pedig egyénileg tánclépéseket rögtönöznek a tanulók a dal sorszerkezete szerint.

176.

244.

s l | s m | s m | r d || r r | m d | r r | s s | l s | m d | r s | d d |

Bemutatóórát játékkal, mozgással összekapcsolt értékélményt nyújtó zenei készségfejlesztésnek szántam, melyben tudásuk rögzül, s az alkotás és önkifejezés öröme megmarad életük végéig.

„Nem lehet egészen boldog ember, akinek nem öröm a zene. Erre azonban tanítani kell az emberiséget, mert magától nem jut el odáig.”⁸

⁸ Kodály Zolán (1964): *Visszatekintés I.* Gyermeknap beszéd (1951), 246–247. Idézet helye: 247.

27. Bemutató ének-zene óra középiskolásokkal

KEREKES Rita

1. Az iskola és az énekes képzés bemutatása

A Debreceni Ady Endre Gimnázium, az öreg iskolaváros egyik fiatal oktatási intézménye, 1984-ben kezdte meg működését. Napjaink közoktatási reformjai, a centralizációs folyamatok eredményeként az egykor Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata által fenntartott gimnázium ma a Klebelsberg Kunó Intézményfenntartó Központ alá tartozik. Működéséért azonban a Debreceni Intézményműködtető Központ felel.

A növendékeink jelenleg a következő képzési formák közül választhatnak:

- A) hatosztályos (7–12. oszt.) képzés: a 7–8. tanéven emelt szintű angol nyelvoktatással (heti 5 óra),
- B) ötosztályos (9–13. oszt.) magyar–angol két tanítási nyelvű képzés,
- C) ötosztályos (9–13. oszt.), nyelvi előkészítő évvel induló emelt szintű angol, vagy német nyelvi képzés,
- D) ötosztályos (9–13. oszt.), nyelvi előkészítő évvel induló emelt szintű irodalmi-drámai képzés, illetve emelt szintű ének-zenei képzés.

Az ének-zene tárgyat a hat osztályos képzésben (A) öt éven keresztül (7–11. osztály) heti egy órában, az öt évfolyamos, kiemelt nyelvtanulást biztosító képzésekben (B és C) három évig (10–12. osztály) szintén heti egy órában tanulják a diákok. Ezekben a képzésekben a választható órák között szerepel még az ének-zene a két utolsó évfolyamon, heti egy ill. két órában.

Az emelt szintű drámai osztályokban (D) négy évig tanulnak éneket a növendékek, a 10. és 11. osztályban heti egy, a 12. és 13. osztályban heti két órában.

Az emelt szintű ének-zenei képzésben 4 évig – a nyelvi előkészítő év után – a 10–13. osztályban, heti 3 órában tanulják a szaktárgyat, amely heti 4 óra kórusmunkával egészül ki. Az Ady Gimnázium Leánykara az utóbbi öt évben számos hazai és nemzetközi kórusversenyen indult. A

versenyeken elnyert díjak, a bírálók elismerő véleménye, az együttes széles repertoárja igazolja az ének-zenei gimnáziumi képzés és az intenzív kórusmunka eredményességét.

Az ének-zene tárgy képzési és fejlesztési céljai megegyeznek a magyar iskolai zenei nevelés előírásaival és céljaival: vokális megalapozottságú, a magyar népzeneben gazdag tapasztalatokkal rendelkező, az európai műzene stíluskorszakaiban jártas, zenetörténeti ismeretekkel rendelkező növendékek képzése, akik egyaránt képesek az aktív zenélésre és igényes zenehallgatásra.

2. Az osztály bemutatása

A Debreceni Ady Endre Gimnázium 9. D osztálya második éve tagja iskolánknak. Képzésük nyelvi előkészítővel indult, így az első évben hivatalosan, a gimnázium órakeretéből nem kaptak ének-zene órákat. Mivel művészeti osztály, a növendékek közül 23 fő emelt szintű irodalmi-drámai képzésben, míg 8 fő emelt szintű ének-zenei képzésben részesül. Így a képzésük két szinten folyik.

A gyerekek nagyon heterogén közegből érkeztek, az osztály 90 %-a olyan intézményből, ahol csak ritkán volt énekóra, vagy nagyon ritkán énekeltek. Így gimnáziumban a legnehezebb feladat az éneklési készség kialakítása, illetve az éneklés igényének és élményének visszaszerzése, megteremtése. Éppen ezért minden találkozásunk alkalmával a leghangsúlyosabb terület az aktív éneklési tevékenység erősítése.

A gimnáziumi ének-zene órák zöme a komplex, kombinált órátípusba sorolható. Minden órán 3-4 népdal szólal meg, ez a népzenei anyag egészül ki a nyugat-európai műzene szemelvényeivel. Az új zenei anyagot minden alkalommal szolmizáció segítségével sajátítjuk el. Mivel tanulóink az ötvonalas rendszerben nehezen, vagy egyáltalán nem tájékozódnak, ezért annak fokozatos beemelése mellett betűkottát is alkalmazunk. Ez a momentum, a szolmizáció használata nem maradhat el, mert nélküle nem tudunk intonációt, reláció-érzéklet fejleszteni, az új dal nem rögzül kellő hatékonysággal.

A zeneelméleti ismeretek fokozatosan bővülnek a megtanult, énekelt dalokkal, szemelvényekkel. Nagy hangsúlyt fektetünk a gyerekek zenei készségeinek fejlesztésére, zenetörténeti, művészettörténeti ismeretek elsajátítására. Törekszünk a társművészetekkel, irodalommal, történelemmel, művészettörténettel való szorosabb tantárgyi integrációra.

A tankönyv által felkínált népdalanyagon kívül gyakran használunk fel népzenei felvételeket, táncdalokat. Az *élő* népdalok dallamvilága, a szövegükben rejlő varázslat meg tudja fogni a középiskolás korosztályt, meg lehet nyerni őket az éneklésnek. Műzenei szemelvényeknél, daloknál a könnyebben énekelhetőség kedvéért a gimnáziumi osztályok óráin transzponáljuk a dalokat, így egy osztályt sem kell megfosztanunk a hangszerrel kísért éneklés örömétől.

A bemutató óra elsődleges célja az aktív éneklés bemutatása, új stílusú népdalok és Haydn dalainak megszólaltatása. Az óra anyaga jórészt Lukin László és Ugrin Gábor gimnáziumi tankönyvére épül. (Lukin László – Ugrin Gábor: *Ének-zene. Középiskola 9–10. évfolyam*. Átdolgozott kiadás. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, ¹/2001.)

3. A bemutató tanítás tervezete

Az óra vázlat

1. Beéneklés
2. Új stílusú népdalok éneklése
3. Esterházy Pál: *Harmonia Caelestis* – Ave maris stella
4. Joseph Haydn dalainak ismételése: *Szerenád; Falusi jókedv*
5. Új dal tanítása: Joseph Haydn: *Egykedvűség*
6. Zenetörténeti ismételés – Keresztretjtvény
7. Zenehallgatás: Joseph Haydn: *G-dúr „Oxford” szimfónia* – IV. tétel

Az óra menete

1. Beéneklés

pentaton motívumok változatos megszólaltatásával. Cél a hangképző szervek bemelegítése, az órai énekléshez szükséges hangig állapot, attitűd kialakítása, a hangterjedelem bővítése és az intonációs biztonság erősítése.

2. Új stílusú népdalok ismétlő éneklése

Esik eső, esik (tankönyv 37.)

Hej, önkéntesen iratkoztam huszárnak (tankönyv 38.)

Ez a kerek ég, ha beborul, kiderül (tankönyv 36.)

A népdalok éneklésében felidézzük az erőteljes, intenzív népi éneklésmódot, törekszünk a tiszta, ritmikus és szövegszerű előadásra, a szövegérthetőségre. A fiúk és a lányok versszakonként váltakozó éneklésével erősítjük a kisebb csoportok zenei önállóságát, egymásnak is élményt adó előadási készségét. A népdalok kánonszerű megszólaltatásával fejlesztjük a polifón érzéket, a többszólamú éneklés és a tempó tartás készségét is.

A népdalok közös ismertetőjegyeinek felismerése, megfigyelése, az elméleti ismeretek felelevenítése kapcsolódik az énekléshez.

Tanár (T):

– Keressük meg a három népdal közös tulajdonságait!

Gyerekek (Gy):

– Mindegyik népdal tartalmaz visszatérést, sorszerkezete A B Bv A.

– Azonos a sorvégző ritmusképletük.

– Feszés előadásmódot igényelnek, tempo giusto. – Lá- végű dallamok.

T:

– Egy másik lá-végű dallamunk egy részletét rejtettem el a táblán látható gyakorlatban:

Táblakép:

Dó kezdőhangról: ↓2 ↓2 ↑5 ↑4 ↑2 ↓3# ↑2 ↑2 ↑2 ↓2 ↑3 ↓2 ↓2 ↓2
(Éneklés: d - t - l - m - l - t - szi - l - t - d' - t - r' - d' - t - l

Az órán következő, a tanulók számára már ismert mű (Esterházy: *Ave maris stella*) dallamának felismertetése, ritmus nélkül. A gyakorlat lehetőséget ad a hangközök gyakorlására, a moll hangnem előkészítésére, a tonalitásérzet, valamint az intonációs készség fejlesztésére.

3. Esterházy Pál: *Harmonia Caelestis*

T: Nézd át a hangközsört! Milyen módosított hanggal fogunk benne találkozni?

GY: A „szi” hanggal.

T: Énekeljük el a hangközmenetet!

T: Gyűjtsük össze a hangokat és rendezzük őket emelkedő skálába!

GY: lá, - ti, - dó - ré - mi - - szi - lá - ti - dó' - re'

T: Énekeljük a skálát, majd nevezzétek meg a lehetséges hiányzó hangját!

Gy: *fá* vagy *fi* hang.

T: Hogyan nevezzük a lehetséges hangsorokat?

Gy: *Fá* hanggal összhangzatos moll, *fi* hanggal dallamos moll.

T: Énekeljük el mindkettőt!

T: Melyik dallamra ismertél rá a hangközmenetben?

Gy: Esterházy Pál: Harmonia Caelestis – Ave maris stella.

T: Énekeljük el a művet zongorakísérettel!

T: Az Esterházy-család különösen művészetpártoló és zenei téren is igényes volt, a hercegi család udvarában kitűnő muzsikusok működtek. Így fordulhatott elő, hogy a bécsi klasszicizmus első nagy mestere mintegy 3 évtizedig állt a család szolgálatában. Ki volt ő?

GY: Joseph Haydn.

4. A tanult Haydn-dalok ismétlése: Szerenád, Falusi jókedv (Tankönyv 139.)

T: Haydn alkotásai közül eddig két dallal ismerkedtünk meg! Melyek voltak ezek?

GY: A *Szerenád* és a *Falusi jókedv*

A tanult dalok szolmizált névvel történő éneklése segít a részletek gondos felidézésében, az esetleges intonációs problémák javításában. A *fi* hang megjelenésével illetve a dó-váltás megvalósításával felelevenítjük a domináns irányú kitérés illetve moduláció tényét, fejlesztve a tanulók hangnemérzetét és rugalmas zenei gondolkodását. Az ismétlés során figyelmet fordítunk a *Falusi jókedv* 6/8-os metrumában előforduló ritmusképletek pontos megszólaltatására.

Az összefoglaló, szöveges éneklés zongorakísérettel történik, mely egyben a dalok élményt adó, tempó és karakter, tagoltság és megformálás tekintetében is a bécsi klasszikus stílusnak megfelelő megszólaltatása.

5. Új Haydn-dal tanítása: *Egykedvűség*

A dal előkészítéseként a bemutató órát megelőző órákon rövid, négy-ütemes egységeket memorizáltak a tanulók a tanítandó dal zenei anyagából, hallás után. Bevezetésként visszhangénekléssel felelevenítjük ezeket a dallamtöredékeket.

T: A mai rendhagyó órán egy újabb Haydn dallal ismerkedünk meg.

(Kottakép utáni daltanítás. Forrás: Dobszay László–Szabó Helga: *Énekzene az általános iskola szakosított tantervé 6. osztálya számára*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 52–53.)

Tanári kérdések:

- Milyen információkat tudunk leolvasni a kottaképről?
- Az előjegyzés alapján milyen hangnemű lehet a dal? Mi az ütemmutató?
- Milyen ritmusértékek szerepelnek benne?
- Milyen módosított hangokkal fogunk találkozni?

T: Énekeljük el az első 8 ütemet szolmizálva, mérőütéssel!

Az éneklés a kottaolvasási készséget, a nehezebb hangközugrások intonációját fejleszti. A második éneklés már zongorakísérettel történik, fejlesztve a kamaramuzsikálást, harmonikus hallást és funkcióérzetet.

T: Milyen formaegységet alkot ez a 8 ütem?

Gy: Periódust.

T: A következő zenei egységünkben cisz hang lesz a módosított hang. Hogyan szolmizáljuk ezt G-dúrban?

Gy: *Fi* hangnak.

T: Majd megjelenik a *b* hang, de a *fisz* hang sem tűnik el. Tapasztaltuk már, hogy az alterált hangok megjelenése gyakran modulációval, hangnemváltással jár együtt. Milyen irányú modulációkkal találkoztunk az eddig megismert dalokban?

Gy: Domináns irányú modulációkkal.

T: Itt azonban valami egészen más történik. A kiinduló G-dúr hangnem után milyen jellegű dallamot hallotok? (zongorán történő tanári bemutatás)

Gy: Moll hangneműt.

T: A *fisz* hang milyen kapcsolatban állhat az alaphanggal, mi lehet a szerepe ebben a moll hangnemben?

Gy: Vezetőhang szerepet tölt be.

T: Milyen hangnemben, melyik mollban járunk, ha a *fisz* a vezetőhang?

Gy: g-mollban.

T: Tehát a kiinduló hangnemből, *G-dúr*ból itt *g-moll*ba váltunk. Hogyan nevezzük az ilyenfajta hangnemkapcsolatot?

Gy: Maggiore–minore, vagyis azonos alapú dúr–moll váltás.

T: Énekeljük el a dal g-moll szakaszát (17–22. ü.) a szükséges szolmizáció-váltással: G-dúr: *szó* = g-moll: *mi*. Ügyeljünk a *cisz* hang kétféle nevére is: G-dúrban *fi*, g-mollban *ri*! Ez a hang lesz a szolmizációs visszaváltás közös hangja is a visszatérő G-dúr hangnemhez (22. ü.).

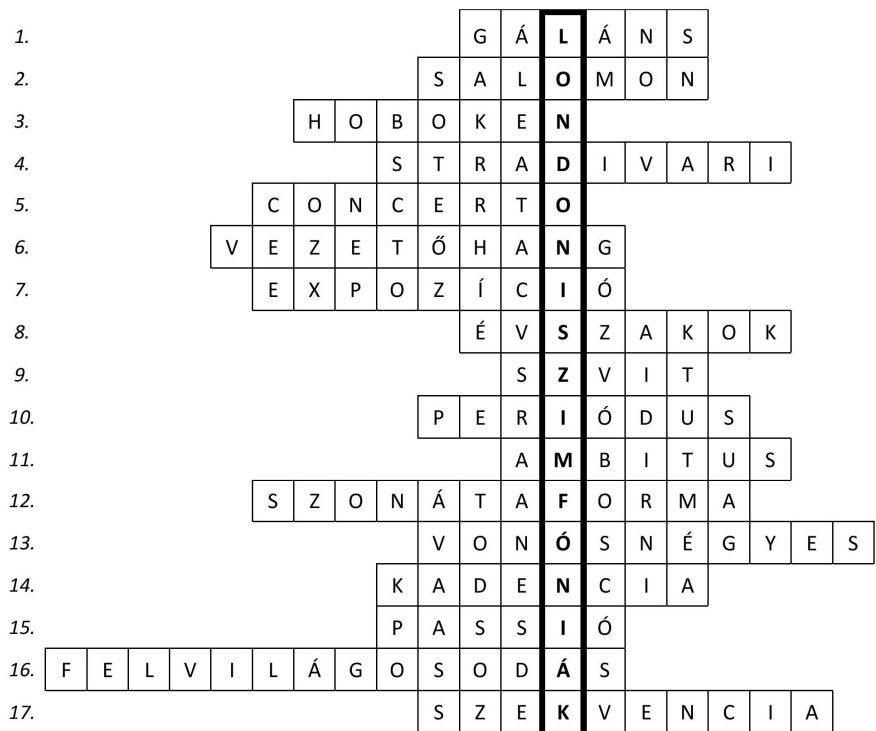
A szolmizált éneklés után szöveggel, zongorakísérettel is elénekeljük a dalt, törekedve a tempótartásra, helyes tagolásra. A dal gyakorlása a következő órán folytatódik.

6. Zenetörténeti ismétlés – Keresztrejtvény

A játékos fogalom-felismerést rendszeresen alkalmazzuk óráinkon, célja a zenetörténeti, zeneelméleti ismeretek folyamatos gyakorlása, felszínen tartása. Adott a fogalom betűszáma és az, hogy hányadik betű kerül bele a kitalálendő kifejezésbe.

1. **6/3** A bécsi klasszika zenei előzménye, egy olyan stílus, amelyre a finom dallamosság, egyszerű harmóniák, könnyed hangzásvilág volt jellemző. (Gáláns)
2. **7/4** Haydn neki köszönhetően, az ő meghívására utazik Londonba. (Salomon)
3. **7/7** Haydn maga kezdi el műveinek jegyzékét összeállítani, azonban tematikus jegyzékét egy 20. századi holland zenetudósnak köszönhetjük. (Hoboken)
4. **10/5** A barokk korban élő hegedűkészítő mester Amati, Guarneri szintjén. (Stradivari)
5. **8/8** Barokk hangszeres műfaj, amely szólóhangszer és zenekar váltakozó megszólalására, együttműködésére épül. (Concerto)
6. **10/9** Az alaphang alatti k2 neve. (Vezetőhang)

7. **9/6** A bécsi klasszicizmus meghatározó formájának első része, amelyben az ellentétes karakterű témák bemutatására kerül sor. Hangnemi rendjére a tonikai főhangnemből egy másik (dúr kiinduló hangnem esetén a Domináns) hangnembe történő moduláció a jellemző. (Expozíció)
8. **8/3** Haydn nem egyházi témájú oratóriuma. (Évszakok)
9. **5/2** Barokk hangszeres műfaj. Stilizált táncok sorozata, amelynek állandó tételei: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue (Szvit)
10. **8/4** Két egymást kiegészítő zenei gondolatpár, amelynek előtagja nyitottabb, utótagja zártabb végződésű. (Periódus)
11. **7/2** Népzeneelméletben is használatos kifejezés. Jelentése: hangterjedelem. (Ambitus)
12. **12/8** A bécsi klasszika legmeghatározóbb zenei formája. A szimfóniák első tétele legtöbbször ebben a formában íródott. (Szonátaforma)
13. **11/4** Haydn által teremtett műfaj, de mint előadói apparátus már a barokkban is létezett, mint a barokk zenekar magja. Tagjai: 1. hegedű, 2. hegedű, brácsa, cselló. (Vonósnégyes)
14. **8/5** Népzeneben és műzenében egyaránt használt kifejezés. Sorzárlat. (Kadencia)
15. **6/4** Barokk műfaj, Jézus szenvedéstörténetét ábrázolja, evangéliumi szövegek felhasználásával. (Passió)
16. **14/13** A bécsi klasszika szellemi, filozófiai háttere. Francia gondolkodók szellemi mozgalma, melynek jelszavai szabadság, egyenlőség testvériség. (Felvilágosodás)
17. **9/4** Dallamalkotó elem. Azonos logikára épülő motívum ismétlődése különböző hangmagasságról, akár skálaszerűen, sorozatosan is. (Szekvencia)



Megfejtés: Londoni szimfóniák (No. 93–104, London számára 1791 és 1795 között komponált 12 szimfónia)

7. Zenehallgatás: Haydn: *G-dúr „Oxford” szimfónia IV. tétel*

T: A *Londoni szimfóniák* előtt, 1788-ban komponált Haydn szimfónia melléknevét onnan nyerte, hogy 1791-ben ezt játszották Haydn tiszteletére Oxfordban, díszdoktorrá avatása alkalmából. Az óra befejezéseként ennek a szimfóniának a 4. tételét hallgatjuk meg, melynek fő témáját már az előző órákon megismertük.

28. Bemutató gyermekkari próba kortárs magyar szerzők kórusműveiből

NEMES József

Jelen írásomban a debreceni Szent Efrém Görögkatolikus Általános Iskolában működő Lautitia Gyermekkar hétköznapi, megszokott próbájába, annak felépítésébe, munkamódszereibe igyekszem bepillantást engedni, külön figyelmet szentelve a lehetségesen előforduló problémáknak, szakmai és emberi kérdéseknek. Így előtérbe kerülnek zenei szempontból többek között az intonációs gondok, ritmikai nehézségek, a zenei ívek megformálásának problémái; pedagógiai és próbavezetési szempontból pedig a kórustagok figyelemre, koncentrációra nevelése, valamint a humor és a szigor aránya a karvezető próbavezetésében.

Jellemzően olyan kérdésekre keresem a választ, amelyek a gyerekkari munkában rendszerint megjelennek. Igyekszem itt felidézni azokat a gyakorlati megoldásokat, amelyek az érintett problémák orvoslásában az elmúlt évek alatt eredményesen segítettek munkámat.

Az óra bevezető mozzanatai, majd a beéneklés és hangképzés után folytatjuk három – már előzőleg „munkába vett” – kórusmű tanulását-kidolgozását (Kodály Zoltán: *Esti dal*; Bella Máté: *Az otthon éjjel – Pókok*, Karafiáth Orsolya versére; Gyöngyösi Levente: *Vihar*, Szilágyi Domokos verseire). A próba második felében megkezdjük az ismerkedést Tóth Péter: *Gurul a gurula* c. Mechler Anna-megzenésítésével, végül néhány percet szánunk arra, hogy visszatérjünk a már tanult művekhez.

1. Köszöntés, célkitűzés

A próba elején mindig elsődleges a személyes kontaktus megteremtése; a kórustagok megszólítása, ezáltal a megfelelő próbahangulat megteremtése. Emellett minden esetben érdemes az aznapi célt kitűzni, hiszen ebből adódóan minden kórustag érzi, hogy a célok elérése érdekében mit kell tennie, s ehhez képest hol tart a próbafolyamat. Tapasztalatom szerint jótékonyan hat a teljesítményre, ha a gyermek a feladatok határideje miatt kissé „fenyegetve” érzi magát, hiszen ez esetben a karnagy helyett az idő

válik valódi ellenfélle. Ettől még az idő helyes beosztása természetesen a karnagy feladata és felelőssége, azonban könnyebb motiválni a gyermekeket, ha tudják, milyen konkrét elvárást támasztunk velük szemben.

2. Beéneklés, hangképzés

A beéneklés, illetve hangképzés a közös munka egyik legösszetettebb része. A megszokott és az állandóan változó beéneklési gyakorlatok egyaránt hamar unalmassá válnak, hiszen a legtöbb gyermek fejében a beéneklés csak mint szükséges rossz van jelen. Ebből következőleg e gyakorlatokat igen nehéz feladat élményszerűvé, változatosá tenni. Főleg annak tudatában ró igazán terhet a karnagyra, hogy a beéneklésnek hangképzési feladata is van, továbbá számtalan rész képesség fejlesztésére alkalmas és kiaknázandó művelet. Mindez persze végső soron nem jelenthet terhet, hanem lehetőséget. A karnagnak a fejlesztési és hangképzési, illetve a beéneklési gyakorlatok színesítésére, változatosabbá tételére számtalan új és izgalmas lehetősége van.

A bemutató próbán sorra kerülő beéneklési gyakorlatok is mind a készségek fejlesztését szolgálják, illetve a próbára tervezett műveket készítik elő. Olykor a szükséges próba-hangulat megteremtése, javítása válik kiemelt céllá, persze a beéneklés alapvető céljain – bemelegítésen, hangképzésen – túl. Erre egy példát is bemutatunk:

2.1. Névnapi, születésnap kiemeltések

Születésnapokat a jól ismert dallammal szoktunk köszönteni, míg a névnapi köszöntőt egy általam kitalált dallamfordulatra énekeljük. A gyakorlatot eredetileg egy intonációs probléma korrigálására alkalmaztam.

d – s – m – r – r – d – d (Boldog névnapot XY!)

Ez esetben a felugró tiszta kvint pontos intonálása volt a cél, mert abban az időben ez volt a kórus egyik legnagyobb hiányossága. E dallam kellően kontrollált éneklése nagyban hozzájárult a kritikus hangköz megfelelő intonálásához. Kevés számú transzpozícióval gyakoroljuk: plusz-mínusz 5 szekundnyi kimozdulás C-ről kezdve, hisz ezzel a gyakorlattal nem a kórus hangterjedelmének bővítése a célunk, hanem az intonációs probléma kijavítása.

A zenei feladaton túl a köszöntés azért fontos, mert minden kórustagnak jólesik, ha egy pár másodpercnyi figyelem csak rá irányul. Csupán egy apró kedvesség, mégis hatalmas összetartó ereje van.

2.2. Mü – má – mó (d – r – m – r – d)

A kis ambitusú beéneklési gyakorlat alkalmat kínálhat a dinamika gyakorlására is. A *crescendo*, *decrescendo* tökéletesítésére, vagy rövid idő alatt nagy szélsőségek megformálására is alkalmas. Többnyire C-ről, oktáv vagy maximum decima hangterjedelemben.

2.3. d – m – r – f – m – s – l – f – s – m – f – r – d (szolmizálva)

Tempóját változtatva zenei ívek formálására is kiváló ez a gyakorlat. Mi azonban a kórus hangterjedelmének növelésén túl – ritmikai elemekkel ötvözve – a ritmusérzék fejlesztésére is használjuk. Néhányszori éneklés után a *mi* hangra tapsolva, majd a *ré* hangra dobbantva, vagy guggolva, végül a *szó* hangokat elhagyva folytatjuk a beéneklést. Ha ezek külön-külön megfelelően működnek, a kórus képességétől, aktuális kapacitásától függően, illetve természetesen az idő függvényében a feladatok kombinálása szintén új kihívásokat tartogathat az énekesek számára. A koncentráció és a ritmusérzék fejlesztése mellett igen szórakoztató is a fiatalok számára.

2.4. Zü – ü – já – há – há – á – ó (d – m – s – s – s – m – d)

A *staccato* éneklésre, a rekeszből való megtámasztásra és a hangterjedelem növelésére kiválóan alkalmas gyakorlat...

2.5. Tavaszi szél kezdetű népdalunk éneklése kánonban

A nagyobb zenei ívek megformálására irányuló gyakorlás során a tempó lassításával nehezíthető a feladat. A formáláson kívül alkalmat ad a helyes levegővétel gyakorlására, valamint a szekundsúrlódás megszokására, a „kakofóniától” való idegenkedés csillapítására. Először egy szólamban, majd három szólamban 4/4-nyi követéssel, később négy szólamban 2/4-enkénti belépéssel.

3. A kijelölt művek próbája

Az itt következő művekkel kapcsolatban a kórus már túl van az első ismerkedésen, a próba célja egy-egy részlet kidolgozása.

3.1. Bella Máté: *Az otthon éjjel – Pókok* című mű próbája

(77. ütemtől a 90. ütemig.)

A mű e pontjától, a 77. ütemtől 13 ütemen keresztül olyan intonációs nehézségbe ütközünk, amely mindenképpen igényli az alapos munkát és a precíz odafigyelést. A kompozíció uralkodó hangneméből, $c=lá$ -ból $b=lá$ -ba térünk ki. A dinamikailag is igen változatos zenei egység harmóniai nehézségei komoly feladat elé állítják az énekest. Ezeket a váltásokat intonációsán érdemes oly módon stabilizálni, hogy először a szólamok külön-külön szokják meg, sajátítsák el az új hangnemet vagy a kitérést, és kizárólag ezután énekeljék össze a részletet először az egyik, majd a másik szólammal, végül három szólamban. Ha egy váltás különösen nagy nehézséget okoz, többszöri ismétléssel érdemes beültetni a helyes intonációt, akár a tempó végletes lassításával, vagy az adott ponton való megállással. Amennyiben sikeres a részfolyamat, a kiemelt szakasz saját környezetébe való visszahelyezésével gyakorlatban is ellenőrizzük, hogy egy nagyobb rész egységként, folyamatában (a 61. ütemtől – végig) is tiszta-e az intonáció.

mf
Sür - gö i-szony ben - nem ci - ká - zik, a - morf csap - dám

mf
Sür - gö i-szony ben - nem ci - ká - zik, a - morf csap - dám

mf
I - szony, i - szony, la - la - la - la, I - szony, i - szony, la - la - la. Csap - dám, csap - dám, la - la - la - la,

mf
eh - hez ke - vés. Tí jó pó - kok, hi - á - ba min - den:..

mf
eh - hez ke - vés. Tí jó pó - kok, hi - á - ba min - den:..

mf
csap - dám, csap - dám, la - la - la. Lá - la - la - la, pó - kok, hi - á - ba min - den:..

mp *cresc.* — be - fog min - dent, — be - fog min - dent, — *mf* *cresc.* — be - fog min - dent,

mp *cresc.* — be - fog min - dent, — be - fog min - dent, — *mf* *cresc.* — be - fog min - dent,

mp *cresc.* — be - fog min - dent, — be - fog min - dent, — *mf* *cresc.* — be - fog min - dent,

Bella Máté: *Az otthon éjjel – Pókok*; 77 – 90. ütem

3.2. Kodály Zoltán: *Esti dal* című művének próbája (13. ütemtől a 21. ütemig)

A mindenki által jól ismert *Esti dal*ban számos nehézség és feladat vár a gyermekekre, csak ezek legyőzésével illetve megoldásával juthatunk el a mű igazán igényes és kidolgozott előadásához. Amennyiben mentálisan megfelelően elő van készítve a mondanivaló, az érzelmi oldal, úgy sokkal könnyebb bizonyos zenei megoldásokat megvalósítani, mintha pusztán száraz technikai igényeket támasztanánk a kórusral szemben. Ha például tudja a gyermek, hogy egy elkeseredett ember mély indulata húzódik meg a dallamívekben, lehet, hogy a forte megszólal „magától”. Kiválóan alkalmas a nagyobb levegőt igénylő, lassú művek zenei íveinek megformálását gyakorolni, a nagyobb egységekben való látásmódot fejleszteni, nem beszélve a számtalan dinamikai és zenei finommegoldásról, amelyeket már egy periódusnyi zene is magában rejt. (A *mezzoforté*tól a *forté*ig eljutni, majd onnan vissza, egészen a *pianó*ig, valamint a szoprán II. hihetetlenül érzékeny kis szext lépése: „... a bujdosást”, továbbá a koronák időbeli viszonya is tisztázandó.) Ha a rész gyakorlása elérte a kitűzött célt: tisztán és kifejezően tudják énekelni, akkor – összefoglalásképpen – a 13. ütemtől végigénekeljük.

3.3. Gyöngyösi Levente: *Vihar* című művének próbája (97. ütemtől a 114. ütemig)

Ahogy minden kórusmű esetében, így ennek a darabnak az előadásához is pontos intonáció, precíz ritmus és fegyelmezett előadás szükséges. A választott részletben – a mű nehézségére való tekintettel – mindhárom terület fejlesztése feltétlenül indokolt.

Intonációban a 97., 101. és 105. ütemek sorai állítják a kórust nagy feladat elé: a negyed = 120-as tempó mellett a B-dúr–A-dúr–B-dúr váltás okoz igen nagy nehézséget; majd a 109-es ütemtől az Asz-dúrban történő folytatás érdemel kiemelt figyelmet. Érdemes arra a szólamra építeni, amelyiknek a legkönnyebb a hangnemváltás. Ez esetben a mezzo szólam lehet segítségünkre, hiszen ugyanazon a hangon folytatja a 101-es ütemben, ahol előtte abbahagyta. Tehát először a mezzo szólam stabilizálásával, majd ehhez igazítva a másik két szólam intonációjának csiszolásával, szólamonként külön-külön történik a begyakorlás. Majd amikor ebben a formában már kellő magabiztossággal szólal meg a részlet, próbáljuk meg

együtt, de még az előírtnál lényegesen lassabb tempóban, azután többszöri éneklés során fokozatosan felgyorsítva.

Fordítsunk figyelmet a ritmusra, a fegyelmezett előadásra, nehogy a hangok terjengőssé váljanak, hiszen ez az, ami a gyors tempót és a precíz ritmust talán leginkább veszélyezteti. Rövid és gyors hangokat, intenzív szövegmondást kérve először prózában, majd énekelve gyakoroljuk, és erősítjük a biztonságérzetet. Amennyiben a három szempont teljesülni látszik, a dobbal kiegészülve újra felépítjük, s ha időnk engedi, a 97. ütemtől végigénekeljük.

97 *ff*

S. I. *ff* vi-har! vi-har!

S. II. *ff* vi-har! vi-har!

A. *ff* ráz - za a, ráz - za az é - sza - ki szél, ráz - za a, ráz - za az é - sza - ki szél,

Ra. *f*

101 *sf*

S. I. *sf* Lán - cos - lo - bo - gós! ez a makk ko - po - gós, ha - za - fut a mó - kus, ha az ég zo - ko - gós:

S. II. *sf* Lán - cos - lo - bo - gós! ez a makk ko - po - gós, ha - za - fut a mó - kus, ha az ég zo - ko - gós:

A. *sf* bal - lag a fel - leg, ráz - za a, hej! ráz - za a,

Ra. *f*

105 *ff*

S. I. *ff* vi-har! vi-har!

S. II. *ff* vi-har! vi-har!

A. *ff* ráz - za a, ráz - za az é - sza - ki szél, ráz - za a, ráz - za az é - sza - ki szél,

Ra. *f*

7

Gyöngyösi Levente: *Vihar*, 97–125. ütem

Összefoglalva kulcsfontosságúnak tartom, hogy az aprólékos munka után minden mű esetében legyen élményt adó megszólalás is, hiszen a kórustagok ezáltal láthatják, hallhatják munkájuk eredményét, s ez a gyere-

kek esetében kiemelten fontos. A részlet hosszától függetlenül, a koncertszerű megszólaltatás rendkívüli motiváló erővel bírhat a további munkára.

4. Új ismeret

Új mű tanulásának kezdetén – mivel mindig szolmizálunk először – a hangnem és a pontos szolmizáció megállapítása a legelső feladatunk. Ezt követően célszerű felhívni a figyelmet a nehezebb intonációs lépésekre, ritmikai buktatókra, illetve javaslatot tenni a levegővételi pontokra.

Tóth Péter: *Gurul a gurula* (1. ütemtől a 18. ütemig)

Az 1–18. ütem az első zenei egységünk, a bemutató próbán ezzel a résszel ismerkedünk meg részletesebben. Első átnézésre megállapíthatjuk, hogy a 6/8 és a 9/8 váltakozik, valamint hogy *A=dó*ban érdemes szolmizálnunk. Szoprán I. és szoprán II., valamint alt I. és alt II. szólampárokban gondolkodva áténekeljük az első 12 ütemet; az intonációs nehézségek miatt a zongorakísérettel történő lapról olvasás és még 2-3 éneklés indokolt lehet, majd mérőütés segítségével összepróbáljuk az adott részletet. Ezt követően célszerű a 13. ütemtől egyesével áténekelteni a szólamokat, előre tisztázva a *dó*-váltásokat. A 15–16. ütemeket *Esz-dó* szerint olvassuk, majd a 18. ütemben, az addigi vertikális gondolkodást felváltja a lineáris szolmizáció, vagyis minden szólam a számára legkedvezőbb rendszerben fejezi be az ívet. Itt különös figyelmet érdemes annak szentelni, hogy az alt I. és az alt II. *A=dó*ban folytatja tovább szólamát. A kapcsolás biztonsága érdekében a továbbmenetelt megelőző záró motívumnál is érdemes e hangnem szerint értelmezni a szólamokat. A 15–18. ütem ritmusa külön figyelmet igényel: már az első énekes leolvasás előtt, szöveggel vagy ritmusnévvel célszerű gyakorolni, hiszen a páros-páratlan lüktetésű ütemek váltakozása – különösen gyors tempóban – nehézséget okozhat.

M

1 *Con brio* $\text{♩} = 112$

S.1. *f* Dö-cög a ta-li-ga, ko-cog a ta-li-ga!

S.2. *f* Dö-cög a ta-li-ga, ko-cog a ta-li-ga!

A.1. *mf* Gu-rul a, gu-rul a ta-li-ga!

A.2. *mf* Gu-rul a, gu-rul a ta-li-ga!

4 *f* Da-lol a fu-ru-lya, da-lol a fu-ru-lya!

f Da-lol a fu-ru-lya, da-lol a fu-ru-lya!

mf Gu-rul a, gu-rul a fu-ru-lya! *mf* Gu-rul a ta-li-ga,

mf Gu-rul a, gu-rul a fu-ru-lya! *mf* Gu-rul, ta-li-ga,

8 Gu-rul a ko-csi, a ma-si-na! Zö-rög a te-te-je, la-zul a sze-le-pe.

Gu - ru - la! Zö-rög a te-te-je, la-zul a sze-le-pe.

fo-rog a ke-re-ke, la-zul a sze-le-pe.

fo-rog, ke-re-ke, zöld a te-te-je, la-zul a sze-le-pe.

K-0257

15

Mo-tor, ro-tor, ko-tor, re-meg, be-le nye-ke-reg,
 Mo-tor, ro-tor, ko-tor, re-meg, be-le nye-ke-reg,
 Mo-tor, ro-tor, ko-tor, re-meg, be-le nye-ke-reg,
 Ro-bog a mo-tor, a ro-tor, a ke-re-ke ko-tor, az ü-ve-ge re-meg, a be-le nye-ke-reg,

16

a fe-le se fe-le-sel: a - ki tud, el, el, el!
 a fe-le se fe-le-sel: a - ki tud, el, el, el!
 a fe-le se fe-le-sel: a - ki tud, el, el, el! Gu-rul a, gu-rul a ka-ri-ka!
 a fe-le se fe-le-sel: a - ki tud, el, el, el! Gu-rul a, gu-rul a ka-ri-ka!

Tóth Péter: *Gurul a gurula*, 1–19. üteme

Fontos, hogy a kiválasztott zenei egység megfelelő hosszúságú legyen ahhoz, hogy a kórustagok képet kapjanak a mű karakteréről, hangulatáról, nehézségéről, de ne legyen hosszabb, mint amennyit a rendelkezésre álló időben fel tudunk dolgozni. Vagyis nem a kiválasztott rész hosszúsága a döntő, hanem hogy minden esetben érzünk el valamilyen célt, amelynek a vége mindig az élményszerű előadás.

Gyermekkarok esetében ez kiváltképp fontos, így az új művek megtanulása nem valamiféle gyötrelmes, izzadságos munka, hanem egy kaland, amelyben új ízeket, új élményeket lehet felfedezni. Éppen ezért először mindig érdemes olyan részt választani, amelyik közelebb viheti a kórus-

tagot a mű megkedveléséhez, amely hamarabb utat enged az elfogadásnak és az önálló zenei megvalósításnak.

V. Összefoglalás

A próbán elhangzott művek vagy részleteik élményszerű előadása, az esetlegesen felmerülő kérdések megválaszolása.

VII. FEJEZET

HANGVERSENY ÉS KONZULTÁCIÓK

29. A Bárdos Szimpózium jubileumi kórushangversenye

ARANY János – S. SZABÓ Márta

A Bárdos Szimpózium hagyományai, sőt iratlan kötelezettségei közé tartozik, hogy résztvevőit és vendégeit szakmai és művészi szempontból egyaránt értékes programokkal fogadja. Nem volt ez másképpen a 2015-ös évben sem. A szimpózium és a hozzá illeszkedő továbbképzés elméleti és gyakorlati témákat taglaló napközbeni előadásait minden esztendőben színvonalas hangversenyek gazdagítják. Ezek szerepe kettős: oldás és a megerősítés. A hangszeres vagy énekes előadások egyfelől frissítik a közönséget, másfelől – a koncertprogram tematikus összeállítására révén – gyakorta illusztrációul is szolgálnak az elméleti előadásokon elhangzott pedagógiai, zeneelméleti vagy zenetörténeti gondolatmenetekhez.

Kétszeresen így van ez a szimpózium kiemelt jelentőségű központi hangversenye esetében. Ez a – hagyományosan a hétvégi konferencia szombat estéjén megrendezendő – koncert ugyanis az előbb megfogalmazott törekvések mellett még egy szertartásos aktusnak is keretet ad. Ezen az estén emlékeznek meg a szervezők a szimpóziumot elindító személyiségről, a zeneelmélet-tanárként és karnagyként egyaránt kiemelkedő jelentőségű Szesztay Zsoltról. A megemlékezést pedig minden este izgalommal színezi a Szesztay-emlékdíj ünnepélyes átadása.

A hangverseny ezúttal a szimpózium szervezője és programjának vezetője, S. Szabó Márta emlékező előadásával indult. A Szesztay Zsolt munkásságát méltató előadás egyszerre kívánt tárgyyszerű lenni és élményeket idézni, a pontos életrajzi adatokat összekapcsolva a személyes emlékekkel.

A koncerten elsőként a szimpózium Szegedről érkezett vendége, a Bartók Béla Nőiakar lépett föl. Az együttes valamiképp „hazai” résztvevőnek is számít: vezetője, Ordasi Péter ugyanis a Debreceni Egyetem Zeneművészeti karának tanára. A szegedi kórus elmúlt két esztendei programjának legizgalmasabb rétegéből adott ízelítőt. Az együttes nemrégiben bocsátotta ki az 1935-ben, nyolcvan éve komponált Bartók-sorozat, a *Huszonhét egyenemű kar* CD-felvételét. Bartók kórusai megkerülhetetlen állomásnak, kötelező feladatnak és szakmai kihívásnak számítanak minden

magyar gyermek- vagy nőikar számára. Egy-egy új felvétel, melyen a sorozat teljes anyaga szerepel, ugyanolyan vállalkozásnak számít, mint a pianisták körében a Wohltemperiertes Klavier egy új lemezkiadása. Ordasi Péter tanárként és karnagyként is példás munkát végzett: nőikara makulátlan intonációval, érzékeny dinamikával, pontosan követte az irányítást, s közvetítette a sorozat kiválasztott három darabjának üzenetét.

Csak a kórus adta át a helyét egy másik együttesnek, a karnagy személye nem változott: a hangverseny második együttese a Bárdos Lajos Leánykar volt. Ez a kórus többszörösen kötelező résztvevője a szimpózium programjának: működési helye a Debreceni Zeneművészeti Kar, névadója Bárdos Lajos, alapítója pedig Szesztay Zsolt, akinek tekintéllyel terhes örökségét most Ordasi Péter gondozza. A karnagy emblemikus darabokból állította össze műsorát: Csíky Boldizsár a határon kívül működő magyar zeneszerzők egyik legjelesebbike; népi szövegekre írt *Csak hívednek* című darabja hangvételében az erdélyi zenei világ képviselője. Kocsár Miklós a Kodály Zoltán után fölnőtt zeneszerző-generáció egyik legismertebb nőikari szerzője; Nagy László verseire írt ötrészes sorozatából a *Krizantém* hangzott el. A harmadikként sorra kerülő *Árva vagyok* Kodály egyik legsúlyosabb nőikari darabja. A gyergyói eredetű kesergőnépdal három strófáját földolgozó kompozíció mind technikai mind művészi szempontból a legmagasabb mércét állítja előadói számára. A hangverseny "gyanútlan" vendégei csak gyönyörködhetek, az ingyenc hallgatók viszont lélegzetvisszafojtva figyelték a főiskolás lányok remek előadását. A kórus összeszedett műsorának záró száma – tisztelgésül a névadó előtt – a *Huszártánc* című vidám népdalföldolgozás volt.

A koncerten ezután következett a Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása. E kitüntetést minden esztendőben Szesztay Zsolt felesége adja át a zeneművészeti kar azon növendékének, aki karvezetésben és elméleti ismeretekben is ígéretes, a névadóhoz méltó teljesítményt nyújt. Az emlékdíjat ezúttal Veres Anett végzős hallgató érdemelte ki.

Az ünnepélyes ceremónia után lépett színpadra a szimpózium hangversenyeinek másik rendszeres résztvevője, a debreceni Kölcsey Kórus. A nőikar az alapítása óta eltelt évek során a város egyik legjelentékenyebb zenei együttesévé vált. Számtalan sikeres verseny-eredménye mellett kiemelkedő szerepe volt és van a kortárs magyar nőikari irodalom bemutatásában és létrejöttében egyaránt: Tamási László állandó kutató, újatkereső munkája ugyanis az elmúlt évtizedek során mind több magyar ze-

neszerző számára szolgált biztatásul új kompozíciók írására is. Ennek köszönhetően nemcsak ősbemutatók tucatjai fűződnek a debreceni együttes nevéhez, de tucatokban mérhető a személyes ajánlások száma is, melyek a cím alatt a karnagy vagy az együttes nevét jelölik meg. A kórus műsora azonban ezúttal elsősorban nem ebbe az úttörő feladatba engedett betekintést. Első két száma az együttes egy másik feladatához kapcsolódott: Tamási László és kórusa évek óta ad lehetőséget a főiskola tehetséges karvezető-növendékeinek szakmai tapasztalat és gyakorlat szerzésére. Első műsorszámukat Duffek Ildikó doktorandusz-hallgató vezényelte. Debussy száz évvel ezelőtt keletkezett világháborús darabjának különlegessége, hogy maga a szerző írta a szövegét is – azoknak a gyerekeknek a jajkiáltását fogalmazta meg, akik a háborúban családjukat is, otthonukat is elveszítették. A második darab is „vendég” irányításával szólalt meg: Bárdos *Édesanyámhoz* című művével a frissen díjazott Veres Anett mutatkozott be a közönségnek. A kórus műsorának három következő számát már Tamási László vezényelte. Kodály *Négy olasz madrigál* sorozatának harmadik darabja, a *Chi d' amor sente* igazi nőikari sikerszám, ám az együttes a következő műben mutathatta meg igazi képességeit. Az 1938-ban írt *Semmit ne bánkodjál* Szkhárosi Horvát András istenes ódájának súlyos strófáit szólaltatja meg. A művet Kodály eredetileg férfikarra írta, mégpedig kiváló férfikar számára. Az átíratot rendkívül ritkán hallani. A két kórustípus között ugyanis nem rögtelen az átjárás. A nőikarra írt művek egy része jól énekelhető férfikarral is, ám fordítva a tétel nem, vagy csak nagyon ritkán igaz. Ami egy férfikar hangzásában erőteljes, a nőikarban sokszor csak erőszakosan hangzik; akusztikus és szerkezeti okai vannak, hogy a magas tenor földöntúli fénye a magas szopránban már vakító villogássá lesz. A hatalmas, sokszínű férfikari kompozíció nőikar számára szinte megoldhatatlan feladat, ám Tamási László és kórusa megvalósította a majdnem lehetlent. A Kölcsey Kórus befejezésül „házi szerzője”, Tóth Péter darabját, a Dsida Jenő versére írt *Lángokat* énekelte.

A hangverseny következő szakaszában előbb két együttes, a szegedi Bartók és a debreceni Bárdos kórus közös produkcióját hallottuk. Ordasi Péter két együttese izgalmas programot mutatott be. A holland Vic Nees és a magyar Huszár Lajos egy-egy motettája után ősbemutató előadás következett: Szőnyi Erzsébet *Öröklét* című darabjának első megszólalása után maga a 91 éves szerző köszönte meg a közönség tapsát és a két kórus munkáját. A közös műsor Schubert zongorakíséretes *23. zsoltár*ával zá-

rult, Duffek Mihály közreműködésével.

Ennek elhangzása után egyesült a hangverseny három résztvevő nőikara. Az összkar Brahms és Kodály egy-egy kompozícióját énekelte Ordasi Péter, illetve Tamási László vezetésével. *A 13. zsoltár* előadásában Karasszon Dezső működött közre orgonán, a *Vejnemöjnen muzsikál* zongoraszólamát pedig Duffek Mihály játszotta. Az est műsorvezetője Arany János volt, aki az elhangzott művekkel kapcsolatos szükséges információk közlése mellett szavaival az ünnepi hangverseny bensőséges hangulatának megteremtését is szolgálta.

Bárdos Szimpózium, 2015

2015. május 2. szombat, 19.00

HANGVERSENY

Bartók Béla Nőiakar

BARTÓK BÉLA: *Tavaszi (BB 111. I. 1.)*
Madárdal (BB 111. VI. 2.)
Isten veled (BB 111. VIII. 3.)

vezényel: **Ordasi Péter**

Bárdos Lajos Leánykar

CSÍKY BOLDIZSÁR: *Csak hívednek*
KOCsÁR MIKLÓs: *Nőiakarok Nagy László versekre — Krizantém*
KODÁLY ZOLTÁN: *Árva vagyok*
BÁRDOS LAJOS: *Huszártánc*

vezényel: **Ordasi Péter**

— a Szesztay Zsolt Emlékdíj átadása —

Kölcsey Kórus

CLAUDE DEBUSSY: *Noël des enfants qui n'ont plus de maisons (L. 139)*

vezényel: **Duffek Ildikó**

BÁRDOS LAJOS: *Édesanyámhoz*

vezényel: **Veres Anett**

KODÁLY ZOLTÁN: *Négy olasz madrigál — 3. Chi d'amor sente*

KODÁLY ZOLTÁN: *Semmit ne bánkodjál*

TÓTH PÉTER: *Lángok*

közreműködik: **Duffek Mihály** (zongora)

vezényel: **Tamási László**

Bárdos Lajos Leánykar és Bartók Béla Nőiakar

VIC NEES: *Lignum habet spem*

HUSZÁR LAJOS: *Hodie Christus natus est*

vezényel: **Veres Anett**

SZŐNYI ERZSÉBET: *Öröklét — ősbemutató*

FRANZ SCHUBERT: *Der 23. Psalm (op. post. 132)*

közreműködik: **Duffek Mihály** (zongora)

vezényel: **Ordasi Péter**

összkar

JOHANNES BRAHMS: *Der 13. Psalm (op. 27)*

közreműködik: **Karasszon Dezső** (orgona)

vezényel: **Ordasi Péter**

KODÁLY ZOLTÁN: *Vejnemöjnen muzsikál*

közreműködik: **Duffek Mihály** (zongora)

vezényel: **Tamási László**

30. Konzultáció, dolgozatkészítés

A 2015. évi Bárdos Szimpózium és tanári továbbképzés tapasztalatai

S. SZABÓ Márta

A szimpóziumokon igen fontosak azok a véleménycserék, beszélgetések, melyek az előadásokhoz, bemutató tanításokhoz és hangversenyekhez kapcsolódva a résztvevők és az előadók között, valamint szűkebb és tágabb körben a résztvevők között zajlanak le. Így volt ez a 2015. évi továbbképzésen is.

Rendkívül jelentősek ezek a konzultációk a szervezők, a tanszék tanárképző tanárai számára is, hiszen az ország valamennyi régiójából, a zene-tanítás különböző iskolatípusaiból érkező, különböző korú tanárokkal, karvezetőkkel folytatott beszélgetések friss és közvetlen információkat adnak a zeneoktatás e szűkebb szakterületének napi feladatairól, valamint a tanárképzéssel és a továbbképzésekkel kapcsolatos elvárásokról.

A személyes konzultációk során kapott visszajelzések segítségével, valamint a továbbképzés végén kitöltött kérdőívek és a házi dolgozatok alapján összegezhetőek azok a vélemények és tapasztalatok, amelyek a résztvevőkben megfogalmazódtak.

(1) A szimpózium a kezdetektől fogva kiemelten foglalkozik a *zene-pedagógia aktuális kérdéseivel*. A 20. század második felében elindult, majd a század utolsó évtizede óta jelentősen gazdagodó zenepedagógiai kutatások eredményei gyakran e tudományterület képviselőinek szűk körében válnak csak ismertté, s nem jutnak el azokhoz, akik iskolai tevékenységükben, tanári szemléletük tudatos alakításában hasznosítani tudnák ezeket az információkat.

Turmezeyné Heller Erika négy előadása a résztvevők szerint hasznosan ötvözte a zenepszichológiai kutatásokat aktívan végző tudós és a magasan képzett zenei szakember, tanítóképző tanár tapasztalatait. A választott témákról adott áttekintése gondolatébresztő és megerősítő volt, és a zenepedagógiai szakirodalom követésére ösztönözte az előadások hallgatóit. Visszajelzéseikben kiemelték, hogy segítséget kaptak az újabb ki-

hívások szakszerű kezeléséhez, többek között a populáris kultúra, a zenei írás és olvasás fejlesztési feladatai, a népzene-tanítás, valamint a roma-integráció témakörében. Általános véleményként fogalmazódott meg a kisiskolások élményközpontú zenetanítását célzó új oktatási módszerek megismerésének és alkalmazásának szükségessége. Többen a napi gyakorlatukból is megerősítették azt a felmérési eredményt, mely szerint a középiskolás magyar diákok a zenei, zenetörténeti ismeretek elsajátítása terén jobb eredményeket mutatnak, mint a zenei képességek fejlettsége terén. Egyértelműen megfogalmazódott a zenei élményszerzés és az alkalmazható zenei tudás biztosításának fontossága az iskolai zenei nevelésben.

(2) A zenepedagógiai felmérések is megerősítették azt a tényt, hogy a *magyar népzene* az iskolai nevelésben megőrizte tradicionális szerepét, s bizonyos értelemben a populáris zene funkcióját is betölti az óvodai énekes foglalkozásoktól a fiatal felnőttek szabadidős tevékenységéig. A magyar zenei hagyományörzés és népzene-tanítás valamennyi életkorban és iskolatípusban kiemelt fontosságú, így a továbbképzés résztvevői szerint is minden magyar zenepedagógus számára elengedhetetlen feladat saját népzenei élmény- és ismeretanyagának folyamatos megújítása. Az elmúlt évtizedekben örvendetesen gyarapodott azoknak a kiadványoknak, hangzó anyaggal társított, néprajzi ismereteket is közlő köteteknek a száma, amelyek az iskolai népzene-tanítás fontos tanári segédkönyveiként is szolgálnak. Bereczky János *A magyar népdal új stílusa* című, 2013-ban megjelent négykötetes monográfiája a tudományos igényű kiadványokban kissé háttérbe szorult, de az iskolai gyakorlatban változatlanul fontos népzenei réteget dolgozza fel, egyedülálló részletességgel. Joób Árpád előadássorozatában a gyakorló népzene-sz és főiskolai tanár sok évtizedes tapasztalatával segített kérdéseket megfogalmazni, s szakszerű kérdésfelvetéseire a válaszokat megtalálni, tájékozódni Bereczky 60 000 adatot felsorakoztató, rendkívül értékes kötetében. Az előadások eredményességét jelzi, hogy a résztvevők írásbeli értékelésükben kiemelték a népdalok közös megszólaltatásának élményét, valamint az új szakirodalmi forrás megismerését.

(3) Ahogy a magyar népzene, úgy az európai zene különböző *stílus-korszakai* is szerepelnek valamennyi iskolatípus tananyagában. Spiegel Marianna előadásai a stílusismeret-tanítás és a stílusérzék-fejlesztés közös lehetőségeiről, a zenei stílusok közötti összefüggésekről, a zene és a társ-

művészetek kapcsolódási pontjainak tanításáról szóltak. Az értékes zenei anyagokat felhasználó gyakorlati foglalkozások ráirányították a figyelmet a tanítási órák zenehallgatási anyagainak igényes összeállítására, s egyben példát adtak az internetes zenei források felhasználási lehetőségeiből. Az előadó több évtizedes szolfézs- és hangszerstanári tapasztalatain nyugvó, ugyanakkor rendkívül korszerű szemléletet közvetítő órái a napi pedagógiai gyakorlatban közvetlenül felhasználható módszertani ötletekkel gazdagították a résztvevő tanárok pedagógiai eszköztárát.

Idézet az egyik résztvevő dolgozatából:

„Kezdő szolfézstanári munkámban komoly feszültséget jelentett számomra, hogy az előírt tantervi követelményeket tanév végére elérjem. A tanulócsoporthoz tartozó előzetes tudása miatt lassabban, alaposabban haladtam, mint ahogyan azt terveztem. Nagy örömmre Spiegel Marianna előadótól lehetőséget kaptam egy rövidebb egyéni konzultációra a továbbképzés során ezzel a problémámmal kapcsolatban. Megerősített abban, hogy az év végi követelmények a mi iskolatípusunkban az ideális helyzetre íródtak. Ott, ahol a növendékek nem vettek részt előképzetben és fiatal kisiskolásként kezdik a hangszer tanulást, fontosabb a szolfézstanításban a biztos alapok lerakása, a sok zenei élmény – éneklés, zenehallgatás –, mint a felületes „haladás”, a tanmenet szerinti „végzés” a tanév végére az elméleti anyaggal. Mivel az előadó kiváló pedagógus, több évtizedes szolfézstanári tapasztalattal rendelkezik, a követelményrendszer egyik kidolgozója volt, tanácsa nagyon sokat jelentett számomra. Állandó, folyamatos kontrollt alkalmazok az év végi követelmények és a csoportom haladása között, így már a tervek módosítását nem érzem nyomasztónak a továbbképzés óta.”

(4) A bemutatóórák, zenei foglalkozások rendszerint a szimpóziumok legnagyobb érdeklődéssel kísért alkalmai. Ez érthető, hiszen a továbbképzésen résztvevő tanárok bepillantást nyerhetnek egy-egy iskolai csoport munkájába, az iskolatípus tantervi előírásainak megvalósításába, a felhasznált zenei anyag összeállításának módjaiba, a készségfejlesztés különböző lehetőségeinek alkalmazásába. A bemutató foglalkozások egyben közvetlen lehetőséget kínálnak a tanár és a növendékek személyes kapcsolatának, kommunikációjának megfigyelésére is, a különböző korú és habitusú tanáregyéniségek pedagógusi–művészi megnyilatkozásainak szemlélésére.

A szervezők törekednek arra, hogy különböző típusú és különböző korosztályokat felvonultató foglalkozások kövessék egymást. Idén négy bemutatóóra került a programba: Vass Irén ének-zene tagozatos órája 2. osztályos gyerekekkel, Sáriné Szebenyi Judit zeneiskolai népzene órája felső tagozatosokkal, Kerekes Rita 9. osztályos gimnáziumi ének-zene órája, valamint Nemes József gyermekkari kóruspróbája. Valamennyien országos hírű, kiváló muzsikusan tanárok. Felkérésükkel azt kívántuk bemutatni, hogy napi, órai tevékenységükben hogyan, miként érik el jól ismert eredményeiket. Az órákat tartók tiszteletben tartották kérésünket: valóságos, életszerű, a gyerekek számára új anyag feldolgozását is tartalmazó órákat tartottak. A továbbképzés résztvevői rendkívül pozitívan értékelték ezt a hitelességet, kiemelve a tanórák módszertani gazdagságát, a tanárok személyiségének egyéni varázsát és a növendékek lelkes zeneszeretetét, magas színvonalú zenei teljesítményét.

(5) Az előadások következő nagy csoportja a *zeneelmélet, zeneirodalom* tárgykörébe sorolható foglalkozásokból állt. A tanárok zeneelméleti, azon belül is formatani ismereteinek felfrissítése, valamint az újabb szakirodalmi közlések, szakkönyvek megismerése jelentősen hozzájárulhat tanításuk szakszerűségének növeléséhez. A bécsi klasszikus formatan terminológiája nem egységes, ezért néhány alapvető fogalom, mint például a motívum és a periódus tartalmi sokszínűségének vizsgálata, zeneműrészletek közös elemzése a fenti célt szolgálta. S. Szabó Márta előadásának része volt a formatani szakirodalom legfrissebb összegző munkájának, Dobszay László *A klasszikus periódus* című kötetének megismertetése is. A résztvevők aktívan bekapcsolódtak a közös analízisbe, egyénileg megfogalmazott véleményük szerint újraértékelik a növendékeikkel végzett elemzéseik tartalmát és azok interpretációs vonatkozásait.

A 20. századi zene notációja a kóruszene terén jelentős újításokat hozott. Török Ágnes előadásában a notációt mint a zenei gondolkodás tükröképét történetiségében vizsgálta, bevezetésként áttekintve a zenei lejegyzés hagyományos jelrendszerét. A 20. századi zene új grafikai ábrázolás-rendszerének módoszatai a gyermekkarok és az amatőr kórusok által is énekelhető kompozíciókban is fellelhetőek, ezért fontos ezek ismerete.

A 20. századi oratorikus kompozíciók elsősorban a magasabb iskolai osztályokban, a 8–12. osztályok tananyagában, valamint a speciális ének-zene tagozatok és a zeneművészeti szakközépiskolák zeneirodalom óráin vannak jelen. Vizsgálatuk a praktikus iskolai „felhasználáson” túlmenően

a tanárok zeneműismeretét gyarapítja, s olyan különleges élményt ad a zenehallgató muzsikus-tanárnak, mely folyton megújuló bázisa lehet az élményt adó tanításnak. Arany János előadássorozatában a 20. század első felének négy kiemelkedő oratóriumát mutatta be. Mintaszerűen ötvözte a zenetörténeti, műfaj történeti ismereteket a művek szövegi, tartalmi vonatkozásainak vizsgálatával, s tette ezt olyan magával ragadó előadói erővel, hogy a közönség – félretéve az általában jellemző „praktikus” megjegyzést, miszerint „nem tudom Duruflé Requiemjét tanítani az általános iskola heti egyszeri énekóráján” – lenyűgözve hallgatta az előadót. Visszaküldött házi dolgozataikban a továbbképzés résztvevői közül többen is követték a zenemű-ismertetés itt tapasztalt mintáját, azt a szemléletmódot, amely – igényes szakirodalom-használattal – kulcsot ad a művek megértéséhez, mélységeik és szépségeik átéléséhez.

(6) A *kóruszene értelmezéséhez és előadásához* adott segítséget három további előadás is. A Bárdos Szimpóziumok sorozata a kortárs kórusmuzsika előadásának fontos, országos jelentőségű fóruma immár három évtizede. Meghatározó szerepe volt ebben elindítójának, Szesztay Zsoltnak, aki számos, főként magyar kórusmű első megszólaltatását a szimpóziumi hangversenyekre időzítette. Mellette az 1985. évi első szakmai találkozó óta Tamási László karnagy az, aki valamennyi szimpóziumon fellépett kórusával, a debreceni Kölcsey Kórusal. Az ez évi továbbképzésen újfajta szerepkörben, előadóként is feladatot vállalt, a kortárs kóruszene értelmezésének aspektusairól tartott előadást. Gondolatainak hitelességét a neki és kórusának komponált művek bemutatásának sokrétű előadói tapasztalata biztosította, hiszen gyakran a zeneszerzők alkotótársává is vált egy-egy mű értelmezése, a kottakép első megszólaltatása kapcsán.

Ordasi Péter karnagy-tanár a 20. század utolsó évében született kompozíciót, Csemiczky Miklós gyermekkari *Missa brevis*ét mutatta be a továbbképzés szakmai közönségének. A gyermeki lélek rezdüléseit, élményvilágát érzékletesen taglaló előadás rámutatott a szöveg előidézte különböző érzelmi állapotok kifejezésének zenei eszközeire. Az előadó kitért a mű megszólaltatásának kartechnikai és művészi feladataira, valamint a megszólaltatás gyermek- és nőikari lehetőségeire is. A mű ismeretése, hangfelvételekkel történő bemutatása bizonyára nemcsak e mű templomi vagy koncertelőadására bátorítja a tanfolyam résztvevőit, hanem általánosságban is útmutatóul szolgál a kortárs egyházzene és a kóruspedagógia kapcsolatában rejlő lehetőségek kiaknázása terén.

Ordasi Péter második előadása kiemelt érdeklődést és rendkívül pozitív visszajelzéseket váltott ki a jelenlévő kollégák körében. Olyan témáról beszélt, amely az iskolai kórusvezetők számára komoly, visszatérő feladatot jelent: a műsor-összeállítás dramaturgiai szempontjait vette sorra, kórustípusonként, alkalmanként, rendkívül körültekintő módon. A résztvevő kollégák azért is fogadták örömmel az előadást, mert a témának friss szakirodalma nincs, ugyanakkor a különböző hangversenyeken, kórusfesztiválokon és versenyeken az együttesek minősítésének fontos eleme a műsor-összeállítás színvonala. S ami ennél is jelentősebb: a szakszerűen felépített éves kórusprogramok és sikeres fellépések a kórustagok, éneklő fiatalok számára újabb ösztönzést adnak a kóruséneklés vállalt időráfordításához.

(7) 2015-ben három *évfordulót* is ünnepelt a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Szolfézs–Zeneelmélet, Karvezetés Tanszéke, a továbbképzés szervezője. Ez volt a 30. Bárdos Szimpózium, mely a kezdetekkor még az intézmény egykori hallgatói számára kínált továbbképzési és találkozási lehetőséget, s amely az évtizedek során országos hatókörű szakmai fórummá vált. 40 éves a rendező tanszék, mely az országban először kezdte el a zeneiskolai szolfézstanár- és iskolai énektanárképzést, mintát adva a többi intézménynek a képzési struktúra kialakításával. 80 éve született Szesztay Zsolt, a képzés iskolateremtő professzora, a szimpóziumok kitalálója. E három évforduló jegyében a továbbképzés regisztrált résztvevői mellett számos kolléga, a Zeneművészeti Kar oktatói, korábban végzett és jelenlegi hallgatói, a fellépő mintegy 200 kórusénekes olyan szakmai közösséget formált néhány napra, mely erősítően hatott (és hat) az ünnep utáni hétköznapiakra. A résztvevők szóban és írásban is kifejezésre juttatták elégedettségüket a rendezvényt kapcsolatosan, ahogy ezt az alábbi néhány sor is bizonyítja:

„Nagyon köszönöm, hogy lehetőséget kaptam a továbbképzésen való részvételre, köszönöm az előadók felkészülését és a zenéhez, tanításhoz való alázatos hozzáállását! Hiszem, hogy máshogy nem is lehet, nem is szabad tanítani!”

A kiadvány szerzői

Arany János (PhD): ének-zene tanár, karvezető; a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar docense

Berkesi Sándor: ének-zene tanár, karvezető; a Tiszántúli Református Egyházkerület egyházzenei igazgatója, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar nyugalmazott docense

Joób Árpád (PhD): zongora-szolfézs tanár, pedagógia szakos előadó; a Nyíregyházi Főiskola nyugalmazott tanszékvezető docense

Kerekes Rita: ének-zene tanár, karvezető; a Debreceni Ady Endre Gimnázium tanára

Nemes József: magyar – ének-zene tanár, karvezető; a debreceni Szent Efrém Görögkatolikus Általános Iskola tanára

Ordasi Péter (DLA): ének-zene tanár, karvezető; a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar főiskolai tanára

Sáriné Szebenyi Judit: szolfézs tanár, néprajz szakos bölcész; a debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola és Zeneiskola tanára, igazgatóhelyettes

Spiegel Marianna: zongora-, szolfézs- és oboatanár; a győri Liszt Ferenc Zeneiskola nyugalmazott tanára

S. Szabó Márta (PhD): zeneelmélet-tanár, karvezető; a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar tanszékvezető docense

Tamási László (DLA): ének-zene tanár, karvezető; a Nyíregyházi Főiskola docense

Török Ágnes (PhD): zeneelmélet-tanár, karvezető; a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar docense

Turmezeyné Heller Erika (PhD, habil.): ének-zene tanár, karvezető; a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanító- és Óvóképző Kar docense, oktatási dékánhelyettes

Vass Irén: ének-zene tanár, karvezető; a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar nyugalmazott docense

SZÉCHENYI 



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE