

HAITI ZENÉJÉTŐL A FILMZENÉIG STUDIES ON MUSIC

Tanulmánykötet



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Szeged, 2026

HAÏTI ZENÉJÉTŐL A FILMZENÉIG
STUDIES ON MUSIC

Tanulmánykötet

HAÏTI ZENÉJÉTŐL A FILMZENÉIG STUDIES ON MUSIC

Tanulmánykötet



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Szeged, 2026

Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné CSc professor emerita
Papes-Valach Fanni drd. tanársegéd

Lektorálta:

Dr. Asztalos Andrea PhD tanszékvezető főiskolai docens
Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA professor emerita

Judita Kučerová és Varjasi Gyula tanulmányában található kottapéldák közlésére
a szerzők a jogtulajdonosoktól engedélyt kaptak.

ISBN 978-963-648-080-6 (nyomtatott)

ISBN 978-963-648-081-3 (pdf)

Kiadja © JGYF Kiadó, Szeged

Ingyenes kiadvány

BEVEZETÉS

Az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszék 2025. október 6-7-én rendezte a 26. Nemzetközi Zenei Konferenciát „Zenei évfordulók, új zenepedagógiai kutatások” címmel. A tudományos tanácskozást Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár, professor emerita nyitotta meg. A konferenciát személyes jelenléttel és online tartottuk. Így lehetővé vált az előadók körülményeinek hirtelen megváltozása miatt, az előadások gyors átcsoportosítása és a konferencia gördülékeny lebonyolítása.

A konferencia külföldi előadói között üdvözölhattük Prof.Dr. Claude Dauphin PhD-t (Université du Québec á Montreal, Kanada), aki Haïti zene-kultúráját mutatta be. Prof. PhDr. habil. Judita Kučerová Ph.D. (Masarykova univerzita, Brno) a morva népzenei hatásokat tárta fel a cseh zeneszerzők műveiben. Prof. Dr. habil. Coca Gabriela PhD (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár) Terényi Ede 90. születésnapjára emlékezett, az ima zenei metamorfózisának megvilágításával Terényi Ede „Régi könyörgés” című művében. Dr. Péter Éva PhD (BBTE Kolozsvár) ötszáz éves Tinódi-dallamot mutatott be a protestáns kórusirodalomban, Dr. Fekete Miklós PhD (BBTE Kolozsvár) a madárdal zenei metaforáit tárta fel Messiaen kompozícióiban, Dr. Csákány Csilla PhD (BBTE Kolozsvár) Terényi Ede publicisztikáját foglalta össze. Dr. habil. Csehi Ágota PhD (Selye János Egyetem, Révkomárom) Bartók Béla zenepedagógiai elveit foglalta össze megmutatva azok helyét a szlovák közoktatásban. Mgr. Tomáš Chloupek DiS (Masarykova univerzita, Brno) Bohuslav Matěj Černohorský cseh zeneszerző művészetét ismertette. Bősze Ádám zenetörténész egy különleges Bellini előadásra emlékezett, Dr. Dobos Bianka PhD a zenei teljesítményszorongás pszichológiai hátterét mutatta be. További hazai előadók az SZTE JGYPK, az SZTE BBMK, az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem és az ELTE TOK oktatói, valamint a szegedi Somogyi könyvtár munkatársai voltak. Előadásaik szerkesztett változatát e kiadvány közli.

A konferenciához hangverseny is kapcsolódott, melyet Dr. habil. Tarkó Klára PhD főiskolai tanár, dékán nyitott meg. A műsor első száma Maczelka Noémi szuggesztív előadásában Addinsell Varsói koncertje volt, amely először hangzott el Szegeden. Az évfordulós szerzők – t. k. Bartók, Pergolesi,

Chopin, ifj. Johann Strauss, Tóth Péter, és a jazz zeneszerzők Strayhor, Souza, Rodgers, Bonfá és Bernie művei is megszólaltak. A nemzetközi együttműködésre jó példát láthattunk a kamarazene területén Rachmaninov: Románc c. hatkezes zongoradarabjának Maczelka Noémi, Judita Kučerová és Dombi Józsefné előadása révén. A tanárok – Altorjay Tamás, Dobrotka Szilvia, Pintér Tünde Kornélia (ének), Blaho Attila, Dombi Józsefné, Judita Kučerová, Maczelka Noémi (zongora) – mellett bemutatkozott Gyurácz Németh László MA szakos hallgató (zongora) is, aki 2025-ben az OTDK-n különdíjat kapott.

Jelen tanulmánykötetben a 2025-ös konferencia előadások mellett más kutatási témák is helyet kaptak. Többek között az MTA 200. évfordulója alkalmával elkészült tanulmányok, továbbá Papes-Valach Fanni Walt Disney: Fantasia c. írása. A kötet négy angol nyelvű tanulmányát követően olvashatnak a kórusirodalom és kóruszene hatásáról, a filmzenéről, az évfordulós szerzőkről, a jazzről, új zenepedagógiai kutatásokról, valamint a képzőművészet és zene kapcsolatáról.

Itt mondunk köszönetet Dr. habil Tarkó Klára PhD főiskolai tanár, dékán asszonynak, aki a fővédnökséget vállalta, és a koncertet megnyitotta; Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanárnak és Dr. Asztalos Andrea tanszékvezető főiskolai docensnek áldozatos munkájukért; Papes-Valach Fanni tanársegédnek a konferencia technikai lebonyolításában és a könyv szerkesztésében nyújtott segítségéért.

Külön köszönetet mondunk az SZTE JGYPK 2025. évi Tudományos Kutatási Pályázat támogatásáért és a Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadónak a kötet megjelentetéséért.

Szeged, 2025. december 31.

Dr. Dombi Józsefné dr. Kemény Erzsébet
professor emerita,
a konferencia szervezője, a kötet szerkesztője

Claude Dauphin

THE AESTHETICAL MOVEMENT OF CLASSICAL MUSIC COMPOSITION IN HAITI

The origin of this tradition dates from 18th century, when this Caribbean territory, located a few kilometers from Cuba, was a French colony named St-Domingue. After having eliminated the indigenous populations of this island, the European deported millions of Black Africans and held them in slavery. The rest of the population included white French colonial, a class of mixed natives from French and Africans, finally by a small number of free Blacks persons who own their freedom for various reasons.

The musical environment necessarily reflected this mix of populations coming from Europe and Africa. The music of the Africans was connected first with the voodoo religion, whose songs accompanied by drum contributed to lead the believers into a trance.

For his part, the French music was based on theater, ballet, and opera where works of Duni, Grétry, and Rameau were regularly performed in front of a White People audience, but also in the presence of the other categories of the population, even that of domestic slaves who had the duty to accompany their masters. The diversity of the population was quickly shifted towards musical styles. Thus, appeared local genres as Creole operas and instrumental music that translated this taste for dance so important in French opera and in African celebrations.

Overview of scholarly music in the American continent a in the Caribbean island

The awakening of nationalism¹ that marked European musical composition throughout the 19th century did not fail to have its repercussions in North, Central and South America. In Mexico, beside the name of Manuel Ponce (1882-1948), José Rolón (1883-1945) we should remind the name of Carlos Chavez (1899-1978) the most influent Mexican composer in 20th century which combine modernism with folk inspiration. Brazil has contributed to this movement through the works of Ernesto Nazareth (1863-1934), Heitor Villa-Lobos (Brazil, 1887-1959), Francisco Braga (1868-1945) and his disciple Cecilda Borges Barbosa (1914-2010). In French-Canada, between others, we should retain the name of Claude Champagne (1891-1965) author of a *Gaspesian Symphony* on popular airs of this Quebec region. Among many Americans inspired by traditional music, I retain as most original Louis-Moreau Gottschalk (Louisiana, 1829-1869) inspired by Antillean dances, but who was considered at his time as a rival of Franz Liszt for his pianistic virtuosity, Charles Ives (1874-1954) and Aaron Copland (1900-1990).

A glance at African Americans also reminds us of the search for popular musical idioms in the very well shaped musical sonatas and other chamber pieces by Florence Price (1888-1953), in the black history inspiration by Clarence Cameroun White (1880-1960) or William Grant Still (1895-1978), who wrote an *Afro-American Symphony* (1930) and even an opera concerned by Haitian history, *Troubled Island*, on a libretto by Langston Hughes completed by Verna Arvey, the composer's wife. The same manner can also be found in the Canadian African American works by Nathaniel Dett (1882-1943). These relatively well-known names, however, refer mainly to composers who have worked on the continent.

But what about the disciples of Liszt, Chopin, Grieg, Dvořák and Smetana in the Caribbean archipelago? Simultaneously with the action of Bartók and

1 I specify that this Nationalism to which I refer is related to the normative meaning used in musicology to talk about music composition, performance, repertoire, music publishing, and music education, all those facts considered as "active contribution to the formation of a national identity". So, I use this term without any connection with supranationalist ideologies practiced at different times, in different countries.

Kodály of which many of them were contemporaries, they built an original heritage which worth a musical stopover in the tropical islands of the Americas.

A quick overview would take us to Cuba, whose rich School of National Composition is based on foundations that date back to an organized practice of musical creation since the 17th century in the cathedrals of Santiago and Havana. The 19th century was marked by excellent composers such as Manuel Saumell (1818-1870), whom I like to call the Cuban Schubert, for this blend of melody and harmony so delicately characteristic and so original. This is also the case of Ignacio Cervantes (1847-1905). They spread a whole line of successors during the 20th century such as Alejandro García Caturla (1906-1940), Amadeo Roldán (1900-1939) who are pure geniuses cut before the age of 40 like Mozart or Schubert.

Nevertheless, it was in the second half of the 19th century that a musical aesthetic dedicated to the piano, intended for indoor concerts and inspired by local dances as Chopin did in Poland and Liszt in Hungary, was confirmed. One name dominates all attempts in this genre, that of Edmond Saintonge (1861-1907) whom I consider as the inventor of concert meringue. Four of these Meringues dances were published in Vienna, by Kratochwill editions in 1884. So, Saintonge can be considered as the precursor of what is known as the National School of Musical Composition of Haiti.

Aesthetics of Musical Composition in Haiti

The first era of the National School of Musical Composition in Haiti which I will introduce to brought together five composers. Justin Élie (1883-1931), Ludovic Lamothe (1882-1953), Werner Jaegerhuber (1900-1953), Frantz Casséus (1915-1993), Carmen Brouard (1909-2005). Each of them wanted to make their compositions dedicated to classical art music concert inspired by the Haitian native culture. To reach this goal they choose the ancestral African Voodoo religion and mythology as an overdeterminant reference of their identity. I will demonstrate how this aesthetic goal has been translated into art music.

Justin Élie (1883-1931)

Native of Cap-Haïtien, Justin Élie moved to Paris in his childhood with his parents. Although there is no evidence that he studied at the Paris Conservatoire, it is at least certain that he was a private pupil of Antonin Marmontel, for composition, and of Charles-Wilfrid de Bériot, for piano, both professors at the famous Parisian institution. Returned to Haiti in 1905, Justin Élie undertook an examination of the musical structures present in the Haitian folklore. Although he showed a deep interest in the voodoo mythology from which he drew an idiom that would represent his nationality in classical music. For example, he showed interest on the zombi's legends, a fairly widespread story about the undead persons that fascinates even the imagination of children as shown in a children song entitled *Zonbi bann mannan*. In his *Haytian Legend*, a piece for violin and piano, Élie use this simple motive of the children rhyme as a central theme. This childish rhyme is developed as a strette motive quotation in the *Haytian Legend* a piece for violin and piano by Élie. The concert piece, inspired by this children rhyme, begins with a long and melancholic meditation a manner to remind that these zombie tales is told at the nightfall when we can observe the starry sky and watch for the appearance of the shooting star (represented by a violin's glissando), which is an humorous allusion of the alleged truth of the story². After this mysterious largo given as first part of the piece arose the legend of the zombies accounted with the child's song collected by the composer. The score of Elie's *Haytian Legend* was published by Carl Fisher, New York in 1922. This violin and piano piece, *Haytian Legend* by Élie, is with his *Five Meringues for piano* and his *Tropical Fantaisie* for piano and orchestra are the composer's most renowned pieces. The repertoire bequeathed by Justin Élie is vast and diverse. It includes chamber music, piano music, some lieder on French and Creole poems, but especially lot of symphonic poems, many of which were played in the silent movies and which were very successful in the United States in their time.

2 This representative feature of popular Haitian peasant thought is equivalent to the Hungarian peasant belief that sneezing is a sign of the falsity of a testimony. Hence the simulation of a loud sneeze by the chromatic strings rise followed by the explosion of the full orchestra at the beginning of the *Prelude of Hány János* by Zoltán Kodály.

Ludovic Lamothe (1882-1953)

Born in Port-au-Prince, Ludovic Lamothe grew up in a family where music and poetry reigned thanks to his mother Virginie Sampeur, poet and pianist. Known as « The Black Chopin and the Last one of the Romantics » as the Russian cellist Bogumil Zykora (1884-1953) surnamed him after a concert where they played together in 1939, Ludovic Lamothe, dedicated almost his entirely work to the piano inspired by a poetic spleen associated with Caribbean dances like habanera and other Cuban danzas as well as Haitian meringue a similarity with the mazurkas, polonaises and waltz in Chopin's works. This similarity is justified also by the richness of the harmony and the free arabesque style of Lamothe compositions. It is important also to mention the Lamothe interest for the carnival dances where the sexualized exhibition is in fact an expression of the anguish of the death. This dialectic of Eros and Thanatos behind the antics, jokes and funnies of carnival dances keeps Lamothe's music "far away of the opium of the dance" as would say the musical aesthetician Theodor Adorno³. I am thinking of *Nibo*, composed in 1936, a special piece, repetitive and minimalist evoking the eponym voodoo god in a carnival merengue as a typical example of the Lamothe's tragic conception of Haitian Carnival Dance.

Werner Jaegerhuber (1900-1953)

Werner Jaegerhuber whose name with a German consonance reveals the origin of his father married to a Haitian, was born in Port-au-Prince, capital of Haiti. He studied at the Conservatory of Music in Hamburg and taught in several musical institutions of the Hanseatic metropolis during the interwar period before returning to his native country in 1934. He is the one who developed a more systematic approach according to the ethnographic principles in force at his time. Each air collected in situ is noted and described on a field card. In the manner of Kodály and Bartók, he used these popular melodies, essentially that of voodoo, the ancestral religion brought by the Africans deported in slavery in the 17th and 18th century, to draw the profile of his

3 Theodor Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 27 sq.

works: symphonies, chamber music, oratorios, operas, accompanied melodies. By instance, this invocation of the Voodoo god Danmbala which he collected from the informant Voodoo-priest Libéra Bordereau before inserted it in a cycle of 24 creole lieder entitled *Voodoo Offerings*. In the same way, he used these same pagan tunes to compose a majestic Latin mass entitled *Mass on Voodoo the Airs* or more discreetly *Haitian folk mass*. This mass, one of major work by the composer, was composed in the precedent year for the 150th anniversary of Haitian independence happened on 1st of January 1954. This concert mass for soprano soloist, choir and organ was effectively first executed at this date under the direction of Maria Éthéart (1901-1989) the first women conducted a such important musical work in Haiti. The ecumenical significance of this mass has been recognized by several Catholic bishops who supported its execution from various churches around the world during the celebrations of the Bicentenary of Haiti's independence in 2004⁴.

Frantz Casséus (1915-1993)

Born in Port-au-Prince, Frantz Casséus is generally considered a self-taught musician. But, to saying this is not to taking account of the guidance given to him by Werner Jaegerhuber who introduced him to solfeggio and musical writing and made him discover and work on J. S. Bach's suites for solo cello transposed on guitar. Also places voodoo inspiration at the heart of his compositions but in a more idyllic, a more pastoral, a more rural mode. Of his works composed first for the classical guitar, his favorite instrument, there are also versions for piano or for various chamber formations, made by himself or by other composers. Let us consider the "Yanvalloux", and the "Coubite" respectively second movement and 4th movement of his *Haitian Suite*, published by Ricordi in 1956. "Yanvalloux" pictured a sacred dance of Voodoo dedicated to the snake god Danmbala where the dancer moves his shoulders for simulating and acting the snake. As result, the Casseus' musical piece is based on a fluid, undulating, sinuous and tortuous rhythm in a 6/8 metric which fits perfectly to the idea of flexibility that the Yanvalou

4 Cf: Robert Grenier and Claude Dauphin, « Werner Jaegerhuber's *Messe sur les airs vodouesques*: The Inculturation of Vodou in a Catholic Mass », dans *Black Music Research Journal*, Vol. 29 No 1, p. 51-82, Chicago College, 2009.

means. “Coumbite”, the last movement of the *Haitian Suite* evokes an assembly of companions for executing the peasant field labour. The predominant and syncopated accompaniment of this piece is a support for the alternative action of the hoe on the earth. This “Coumbite” melody has been later extracted from the instrumental suite to make a song on a creole poem by Casseus entitled “Merci Bon Dieu”, a true Thank Giving hymn which became a popular song, quasi a folksong, after the Afro-American pop-singer Harry Belafonte adopted it as the hit of his world musical tour with the composer’s participation in 1956. This world success happening confirms the Casseus talent to compose melodies in the true popular vein creating a sort of personal folklore. Casséus’ accompanied melodies also represent an interesting part of his works. His most decisive vocal cycle is certainly that entitled *Haitiennesques*, a collection of 4 melodies published in New York by Franco Colombo Publications in 1969.

Carmen Brouard (1909-2005)

The Haitian women composer Carmen Brouard was born in Port-au-Prince. As a child, she received her first piano lessons from Justin Élie and his wife Émilie Price. In her twenties, she travels in Paris where she studied under direction of Marguerite Long and of the French pianist of Hungarian origin Isidore Philipp at the Normal School of Music founded by Alfred Cortot. In 1955, at the age of 46, she completed her last study internship in France in composition with Georges Hugon, professor of harmony at the Conservatoire de Paris. Back in Haiti, she puts herself in the perspective of the Indigenous movement whose her brother Carl Brouard represents the prominent poet. Alongside her intimist and introspective lieder and her instrumental music for chamber ensemble or orchestra, she develops a contrasting dialogue of European musical structures with rhythms and scales idioms from Haitian traditional Voodoo music. Brouard’s vocal music draws its poetic inspiration from various cultures. Apart from her preference for French or Haitian poets writing in French (Carl Brouard, Gary Klang, Nadine Magloire), she has developed cycles of melodies with piano or orchestra based on the Persian poet Omar Khayyam, the Hindu spiritualist poets Sri Aurobindo and Rabindranth Tagore, the Quebec poet Émile Nelligan, the

Quebec drama Michel Garneau and the US poet Walt Whitman. Carmen Brouard bequeathed to the Haitian musical heritage a collection of works based on Voodoo spirituality: *Nights under the Haitian arbour*, a sonata for two pianos (1969-1970); *Baron La Croix*, a symphonic poem for piano and orchestra (1979); *Negro-Sonata* (1988) for piano solo; *Contra-Folk*, for violin, cello and piano (1988); *Haiti... Magic Island* (1992). Inside the generous repertoire of instrumental chamber musical by Carmen Brouard I retain her *Voodoo Sonata* for violin and piano (1966) as the most representative of her dialectic style opposing the diatonic, polytonal western musical languages to pentatonic, modal or polymodal scales of African provenance flourished in the voodoo music in Haiti. After the first performance of this *Voodoo Sonata* in Port-au-Prince in 1966 by the Haitian violinist Fritz Benjamin and pianist Micheline Laudun Denis, the writer Roger Gaillard published a famous article so well entitled “The Haitian soul in a sonata” which resume perfectly the musical aesthetic of Carmen Brouard.

Conclusion

Thus, this first era of the National School of Classical Composition of Haiti has truly innovated by raising the collective culture as the supreme identity emblem among Haitian creators. Its example has since spread to all artistic practices. In this way, it ensured a sustainability whose foundations were patiently built for an entire century: from the return to Haiti of Justin Élie in 1905 to the death of Carmen Brouard in 2005. Articulated in this first wave, two other generations of composers have worked and still work around the principle of Haitian ethnocultural roots and its inspiration ensuring the sustainability of this movement until today. A complete study on Haitian music and presentation of the composers belonging to the National School of Classical Composition of Haiti can be find in the book entitled *Histoire du style musical d’Haïti*⁵.

5 Claude Dauphin, *Histoire du style musical d’Haïti*, Montréal, Éditions Mémoire d’encrier, 2014.

EAST MORAVIAN FOLKSONGS – INSPIRATION FOR CZECH COMPOSERS

Introduction

Folk songs constitute a significant part of every nation's cultural heritage. Their legacy continues to be reflected in the notions, ideas, and practices of everyday life and to inspire artistic creation.

Folklore has long served as a source of inspiration for Czech composers across various musical periods and styles. These tendencies were already evident in the Classical period – and in some cases even earlier – but became particularly pronounced in the 19th century, in connection with the rise of Romanticism and the nationalist efforts within the Austro-Hungarian Empire. The influence of folk elements is also clearly reflected in the works of 20th and 21st century composers. Their compositional approaches range from direct quotations of folk melodies to more subtle treatments of distinctive melodic, rhythmic, or harmonic features, as well as inspiration drawn from the themes and content of songs, the meanings of traditional customs, related cultural practices, etc.

At previous conferences in Szeged, I have spoken about the works of Bedřich Smetana and Antonín Dvořák, both of whom were inspired by Czech folk melodies, dances, and customs. I have also presented on the folkloric aspects of Leoš Janáček's music. Today, however, I would like to focus on just two folk songs from southeastern Moravia, which served as a source of inspiration not only for Janáček, but also for Bohuslav Martinů, Vítězslav Novák, and other composers.

Examples of folkloric inspiration in the works of L. Janáček, B. Martinů and V. Novák

Leoš Janáček (1854–1928) was enchanted by Moravian –particularly East Moravian – songs, dances and instrumental music, and he sought out, wrote them down and explored them in their authentic milieu. He was drawn to the singular musical traits and character of folk poetics, fascinated by the philosophical essence of songs, the grave content of their lyrics, their chiming with the musical expression, as well as the human experience and emotions, finding in them a great source of inspiration, primarily for his musical-dramatic representation and psychological formation of the characters of the story.

Janáček also bore in mind the musical and poetic beauty, as well as the wisdom, contained in folk songs during his pedagogic, organizational, and cultural activities. In order to make the records in folk collections accessible for practical musical use, he and the ethnographer and philologist František Bartoš compiled a selective anthology of 174 songs, *A Bouquet of Moravian Folk Songs* (1890)⁶, which would later serve as the basis for Janáček's vocal cycle *Moravian Folk Poetry in Songs*, published around 1908. Janáček chose, among other things, songs from southeastern and East Moravia and furnished them with piano accompaniment. He stylized the songs on the basis of his own experience, gained by listening to folk musicians in their native environment.

Under number 52, the vocal cycle contains the ballad *Pohřeb zbojníkův* [Brigand's Burial]. This song can be found in collections of Moravian folk songs from the mid-19th century. It was listed under the incipit *Ked zme šli na hody* [When We Went to the Feast] as a ceremonial song, and later as a ballad because of its content.⁷ The song ends tragically with the death of one of the brigands.

6 The edition included a subtitle *The 53 most beautiful songs from A Bouquet by F. Bartoš and L. Janáček*.

7 It first appeared in a song collection *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* [Moravian National Songs with Melodies Incorporated into the Lyrics] from the years 1853–1859 by the Moravian priest František Sušil (1804–1868). It was listed under the incipit *Ked zme šli na hody* classified as a ceremonial/feast song, localized to the Hodonín area (southeastern Moravia). In František Bartoš's (1837–1906) collection *Národní písně moravské v nově nasbírané* [Newly Collected Moravian Folk Songs], published in 1889, the song is

Collections of Moravian folk songs published by Bartoš and Janáček contain four rhythmic-melodic variants of this song.⁸ They were recorded by the collector of folk songs Martin Zeman (1854–1918) in two locations in the White Carpathians region: Nová Lhota (B II, 18) and Velká nad Veličkou (B III, 29a, 29b, 29c), and were published at the end of the 19th century.

1. *Ked zme šli na hody* (Nová Lhota, 1888–1889, No. 18):

Zdlouha



2. *Ked zme šli na hody*, Velká nad Veličkou (B III, 29 a):

Velmi zdlouha a široce



3. *Ked zme šli na hody*, Velká nad Veličkou (B III, 29 b):

Velmi zdlouhavě a široce



4. *Ked zme šli na hody*, Velká nad Veličkou (B III, 29 c):

Velmi zdlouha a táhle



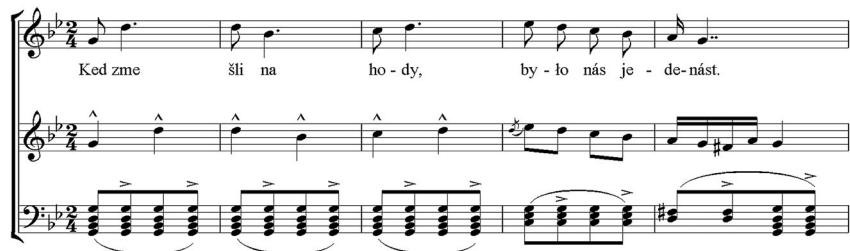
included in the ballad section due to its content, as is the case in the collection by František Bartoš and Leoš Janáček, *Národní písně moravské v nově nasbírané*, published in 1901. These collections are referred to by Czech ethnomusicologists as B II and B III.

- 8 Bartoš, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* [Moravian National Songs with Melodies Incorporated into the Lyrics]. Brno: Matice moravská, 1889; Bartoš, František; Janáček, Leoš. *Národní písně moravské v nově nasbírané* [Newly Collected Moravian Folk Songs]. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1901. These collections are referred by Czech ethnomusicologists as B II and B III.

For the selective anthology and Janáček's vocal cycle, the first variant of this song was chosen. In its authentic environment, the song was known in both a slow and a dance version. Janáček applied the dance version for his piano part. His stylisation is based on a chord accompaniment and a syncopated rhythm, typical of the so-called *duvaj* accompaniment.⁹

Janáček's piano accompaniment to the song *Ked zme šli na hody* [When We Went to the Feast] in the vocal cycle *Moravian Folk Poetry in Songs*, N. 52:

Allegro 



Ked zme šli na ho - dy, by - lo nás je - de - nást.

The composer was also inspired by a score with instrumental accompaniment to the song in its dance version, recorded by M. Zeman. Janáček was captivated by the rhythmic aspect of the notation. Zeman's manuscript was published in the Bartoš–Janáček song collection of 1901.

⁹ He used the melody almost in its original form (with a repetition of the second verse); only in the fifth bar there is a rhythmic difference.

The beginning of the instrumental score for singing, violin, viola and double bass, recorded by the collector Martin Zeman (Velká nad Veličkou, B III, 1733):

The musical score is written for four parts: Zpěv (Vocal), Hudec (Violin), Kontráš (Viola), and Basa (Double Bass). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the beginning of the piece, and the second system starts at measure 6 and includes a first and second ending. The lyrics are in Czech and describe a journey or a state of being.

System 1:

Zpěv
 Keď zme šli na ho - dy, by - lo nás je - de - nást,
 Keď zme i - šli z ho - dů, chy - bo - vař je - den z nás,

Hudec
 Kontráš
 Basa

System 2 (starting at measure 6):

1. 2.
 ej, by - lo nás je - de - nást.
 ej, chy - bo - vař je - - - den z nás.

This melody is different from previous recordings. But Janáček used it only in connection with the piano compositions within the framework of *National Dances in Moravia* (published 1891).

Ked zme šli na hody [When We Went to the Feast] L. Janáček: *National Dances in Moravia*, 1891:

Allegro ♩ = 116

Ked' zme šli na ho - dy, by-lo nás je - de-nást,

If we return to Janáček's vocal cycle *Moravian Folk Poetry in Songs*, the composer applied a more modest piano accompaniment and used the original minor character of the song. It is currently performed in this form.

Approximately 50 years later, this song with its brigand theme also caught the attention of Bohuslav Martinů (1890–1959). He was not personally familiar with the region of southeastern Moravia with its distinctive musical traditions, but he sought inspiration in Czech and Moravian song collections and songbooks. When composing one part of the cycle *Pět zbojnických písní* [Five Brigand Songs] for male choir, he used the content and lyrics of the song *Ked zme šli na hody* [When We Went to the Feast]. This is choir no. 2, entitled *Hody* (Feast). Martinů applied quarter-note triplets and a sharp dotted rhythm, familiar from dance melodies of the Moravian-Slovak border region, at the beginning of the melody.

The original project was created in 2004 by Czech singer, violinist, and actress Iva Bittová and the Škampa Quartet. They chose Janáček's cycle *Moravian Folk Poetry in Songs* and developed their own interpretation of the work. Vlado Godár arranged Janáček's piano part for the string quartet. The result is a new sound for the songs and a completely unconventional approach to Janáček's cycle. The members of the Škampa Quartet not only play, but also sing.

Another example of a Czech composition inspired by a Southeast Moravian song from the White Carpathians region is the spiritual song “Listen, Daughter, Full of Sorrow.”¹⁰ The Czech composer Vítězslav Novák (1870–1949) heard it during his wanderings through southeastern Moravia at the beginning of the 20th century, during an evangelical mass in the village of Javorník. In the church in Javorník, the song was sung at that time according to Elsner’s annotated hymnal from 1753, and the melody was known to the local people through oral tradition. The song is still part of the living repertoire of believers, who also keep Elsner’s hymnal at home.

The song comes from the same region as the previous one. The strong tradition of Protestant singing was maintained here. Vítězslav Novák, like Leoš Janáček, devoted himself to the systematic study of folk songs and music. While exploring the folklore of Southeastern Moravia, he became familiar with evangelical songs and was inspired by them. In the first part of the *Slovácká Suite* for string orchestra and organ, Op. 32, composed in 1903. Novák employed the melody of the Czech Brethren *Listen, Daughter, Full of Sorrow*, which he heard during a visit to the church in Javorník. It is a quotation of this song.

The evangelical song *Listen, Daughter, Full of Sorrow*¹¹



The organ quotation of the song appears in Novák’s composition after a short introduction by the string instruments. The melody occupies 14 measures of the work. What follows are musical variations of the cited motif, utilizing the sound of the string instruments and the organ.

10 This passion song was distributed in the mid-17th century and throughout the 18th century in many editions of the hymnal *Cithara sanctorum*. According to the hymnological database *Hymnorum Thesaurus Bohemicus*, the oldest record of the song comes from the so-called Šamotul hymnal (1561) by Jan Blahoslav.

11 The song was reprinted according to the notation in V. Ůlehla’s publication *Živá píseň* (*Living Song*). Ůlehla, Vladimír. Reprint by M. Múčková. Strážnice: Cimbalová muzika Danaj in cooperation with the National Institute of Folk Culture in Strážnice, 2008, p. 117.

V. Novák: Slováká Suita, 1. V kostele [In the Church], organ part:¹²

Andante

The musical score is for the organ part of V. Novák's 'Slováká Suita, 1. V kostele'. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into three systems. The first system features a melodic line in the right hand with a fermata and a bass line with a fermata. The second system continues the melodic line with a fermata and the bass line with a fermata. The third system shows a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata. The score includes dynamic markings: 'poco f' and 'ben tenuto' in the first system, 'espress.' in the second system, and 'più f', 'pesante', and 'ff' in the third system.

Conclusion

The power of the folk-song tradition rests in its true – albeit often symbolic – rendition of all aspects of human life, shaped and validated by many generations. People have always experienced happiness, joy, and love, as well as failure, injustice, betrayal, and sorrow, regardless of their historical period or geographical location. The counterparts of good and evil, beauty and ugliness, reward and punishment accompany us throughout our lives; it is therefore unsurprising that they have captivated creators across various artistic domains.

Czech composers have taken different approaches to folk music. Some have used direct quotations from folk melodies, while others have drawn inspiration only from certain musical elements of folk songs and stylized

¹² The part of the score reprinted from the publication: Schnierer, Miloš Svět orchestru. I. [The World of the 20th Century Orchestra. I.]. Brno: M a M – v. o. s., 1995, s. 190-191.

these features in their own work (e.g., rhythm, melodic contours, latent harmony). In some cases, composers combined both approaches. The content and symbolism of folk art also served as an important source of inspiration. These tendencies testify to the vitality and inspirational power of the musical-folkloric heritage, despite the limitations of space and time.

Sources and Literature:

Bartoš, František. *Národní písně moravské v nově nasbírané* [Newly Collected Moravian Folk Songs]. Brno: Matice moravská, 1889.

Bartoš, František & Janáček, Leoš. *Kytice z národních písní moravských* [A Bouquet by F. Bartoš and L. Janáček]. Telč: Emil Šolc, 1890.

Bartoš, František & Janáček, Leoš. *Národní písně moravské v nově nasbírané* [Newly Collected Moravian Folk Songs]. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1901.

Janáček, Leoš. *Moravská lidová poesie v písních. 53 nejkrásnějších písní z Kytice F. Bartoše a L. Janáčka*. [Moravian Folk Poetry in Songs. *The 53 Most Beautiful Songs from A Bouquet by F. Bartoš and L. Janáček*.]. Telč: Emil Šolc, [1908].

Manuscripts of folk songs by Martin Zeman. Collection of the Municipal Museum in Veselí nad Moravou. EVx 143, 116.

Schnierer, Miloš. *Svět orchestru. I.* [The World of the 20th Century Orchestra. I.]. Brno: M a M – v. o. s., 1995.

Úlehla, Vladimír. *Živá píseň*. [Living Song.] Reprint M. Můčková. Strážnice: Cimbalová muzika Danaj ve spolupráci s Národním ústavem lidové kultury ve Strážnici, 2008.

A COMPREHENSIVE GUIDE TO BOHUSLAV MATĚJ ČERNOHORSKÝ

Bohuslav Matěj Černohorský, a Czech Baroque composer, organist, improviser, priest, and teacher, is frequently mentioned in historical discussions about early Czech music. His exceptional skill in polyphony, unique approach to melody and rhythm, and influence on future composers make him a standout figure in Czech Baroque music. This article aims to provide a thorough and accurate account of Černohorský's life and work. Main aim of this article is to compile and include Černohorský's biography and his musical works. Material was gathered from all available internet sources, as well as various music materials. The most valuable source was the monograph by musicologist Milena Kateřina Šulcová.

Early life and education

Bohuslav Matěj Černohorský was born on February 16, 1684, in Nymburk, East Bohemia. He was the fourth child of Samuel Josef Černohorský, the local organist, and his second wife, Regina Sokolová. His father was originally from Mšeno and moved to Nymburk in 1677. (Plavec, 2005, pp. 13-21) Černohorský grew up in Nymburk, attending an elementary school and learning music from his father. The family lived near the Dominican church in what is now Tyršová Street. It is believed that the Dominicans in Nymburk helped him further his musical skills, although his father played a key role in teaching him. Černohorský lived in Nymburk until he was about fourteen. (Šulcová, 1980, pp. 17-18) He probably continued his studies at the Clementinum college in Prague, a Jesuit institution, which fits with his family's Catholic background and the Jesuit connections of his brothers. At the Clementinum, he might have studied subjects like theology, philosophy, and

music. (Šulcová, 1980, p. 22) Another possibility is that he attended a Jesuit grammar school in Kutná Hora, which was closer to Nymburk and focused more on music education. Both St. Barbara's and St. George's churches were known for supporting talented students. It is unclear whether Černohorský started his studies in Prague while still in secondary school or only after joining the university. (Šulcová, 1980, pp. 23-27)

Further education and career

In 1702, Černohorský graduated from Charles-Ferdinand University at the age of 18 with a bachelor's degree. He then joined the Order of Friars Minor Conventual (OFM Conv), giving up his personal life and embracing a strict religious routine. He might have left because his studies were expensive and he was unhappy with the Jesuit approach at the Clementinum, which limited personal and artistic freedom. The OFM Conv was known for its rich musical tradition, seeing music as a way to uplift the faithful. (Šulcová, 1980, pp. 42-46) On January 28, 1703, Černohorský joined the OFM Conv. After a year of novitiate, he took his vows on April 10, 1704, and continued his studies at the seminary. He was ordained a priest on June 2, 1708. During his time from November 1705 to August 1708, he worked closely with renowned composer Bernard Artophaeus and organist Ivo Anton, who greatly influenced his development as a composer and organist. Artophaeus guided Černohorský and gave him hope for further study in Italy. (Šulcová, 1980, pp. 55-57) Černohorský's years of study were marked by hard work and dedication, earning him a reputation as a talented student and organist. His time with Artophaeus was one of the most positive periods in his otherwise difficult life. It seems he thrived in an environment that allowed more artistic and intellectual freedom, which was supported by the relaxed counter-reformation policies of the time. (Šulcová, 1980, pp. 55-57) However, after a meeting in Kłodzko, where his former teachers were reassigned and a less favourable superior was appointed, Černohorský decided to pursue his dream of studying music in Italy. When his request to study in Italy was denied by his local OFM Conv leaders, he appealed directly to the superior general in Italy and received an invitation. Without informing his superiors in Prague, Černohorský left for Italy. This led to a ten-year exile, and he was only allowed

to return to Bohemia at the end of 1720. (Veselý, 2021) The exact reasons for his harsh punishment are unclear, but it likely involved more than his departure. It was supported by a letter from the superior general, which granted him permission to be outside his home province. Without this, he would have been considered a deserter. (Šulcová, 1980, pp. 60-61) There were practical reasons for his departure and punishment. The superior general had given Černohorský a scholarship to study in Assisi, as there was a need for skilled organists in Italy. However, Černohorský was also an important teacher at the St. James' convent, and his departure left the convent in a difficult position. Additionally, the Charles-Ferdinand University was closed due to the death of its archbishop, making it unlikely that Černohorský could extend his studies there. Some may have felt envy towards Černohorský's talents, which might have contributed to his punishment. (Šulcová, 1980, pp. 62-63)

Time in Assisi (1710-1715)

Černohorský arrived in Assisi on October 26, 1710. Because his bachelor's degree was still valid, he was able to teach music to young people at the Assisi convent. On his first day, he got familiar with the basilica of St. Francis and started working with the second organ. After four months, he moved to the first organ position. His main goal in Assisi was to complete his theological studies. (Šulcová, 1980, p. 77) He was a talented student, and the superior general awarded him a scholarship. He finished his studies in the summer of 1712, and during that year, he composed a piece called "Regina coeli a 8". This might have been part of his final exams to show his musical skill and ability to teach at a higher level. He waited until 1714 to ask his home province for a master's degree, but his teaching practice in Assisi was not recognized, partly due to his ongoing ten-year exile. (Šulcová, 1980, pp. 78-79) In Assisi, Černohorský met Giuseppe Tartini, who taught him about counterpoint and possibly the violin. Although there is no record of Černohorský playing the violin, his skills on the organ and trombone suggest he could have helped Tartini develop his interest and talent in music. (Šulcová, 1980, pp. 80-82) Černohorský's nearly five years in Assisi were crucial for his artistic and personal growth. He was inspired by the celebrations for St. Francis, where musicians from Rome and Venice introduced new musical ideas and

trends. This period exposed Černohorský to new music styles and religious practices, helping him develop his own views, which differed from the strict dogma of his home convent. (Šulcová, 1980, pp. 83-84) Černohorský left Assisi on March 12, 1715, and travelled to Padua. (Šulcová, 1980, p. 88)

Time in Padua (1715-1720)

When Černohorský arrived in Padua on April 1, 1715, the Basilica of St. Anthony (known as “Il Santo” or just “Santo”) was undergoing changes to become a modern musical centre. The budget for music was increased to attract experienced artists, and the organs needed repairs. Černohorský was assigned to work on the third organ, a task he was well-suited for his previous experience in Assisi. His arrival was not officially confirmed until April 15, but this delay was not due to doubts about his skills. It was related to the schedule of the Veneranda Arca di Sant’Antonio, the music council that had to approve new members. Černohorský was admitted without any issues and was unanimously accepted by the council. Although he had previously been a first organist, he started at the third organ in Padua, which was a common practice at the time and might have been due to necessity. (Šulcová, 1980, pp. 99-100) Černohorský’s position at the third organ was seen as a way to fulfil his exile, which was supposed to last until 1720. He spent his time in Padua not only performing his duties as an organist but also participating in artistic activities, celebrating masses, and playing the trombone in the basilica’s orchestra. In January 1717, Černohorský visited Venice, because of “his own religious interests”. He may have wanted to explore opportunities with Venetian orchestras or extend his stay in the city. Although he was in Venice for only about ten days, it was a significant experience for him. He was exposed to a variety of musical styles and opera productions, which influenced his work. (Šulcová, 1980, pp. 101-102) Černohorský’s Marian antiphon, “Regina Coeli for soprano, cello, and organ”, reflects the Venetian musical style with its lively and warm character. He was one of the first composers to feature the cello prominently, showing his innovative approach. His exposure to new musical ideas in Padua, especially from the theorist and composer Francesco Antonio Clegari, contributed to this development. As Černohorský’s return to Prague approached, he announced on October 5, 1719, that he would

resign from his position as the third organist by Easter of the following year. He was granted permission to leave, but the Veneranda Arca hoped he might stay. They knew replacing him would be difficult. When Černohorský left for Prague, he was sceptical about his home convent, where the same people who had denied him a master's degree were still in power. His departure created challenges for the Antonian band, which negotiated to keep his position open for him if he returned from Bohemia. This was part of a broader effort to restore the band to its former glory, with contributions from notable musicians like the violinist Tartini and cellist Vandini. (Šulcová, 1980, pp. 102-104)

Return home and new challenges

Černohorský came back to his home province on September 9, 1720. He immediately tried to join the college of professors, but he needed a master's degree that he had been denied in 1714. In that year, his name was listed with other candidates for a master's degree. While some were granted the degree, Černohorský and a few others were told they needed to prove themselves further. (Šulcová, 1980, p. 112) In 1721, Černohorský was allowed to teach music, and by the following year, he received the title "master of music". The title was awarded for rich results in the music profession. This recognition was given after the superior general approved it, showing that Černohorský's skills in both theology and music were valued. His composition "Litanie lauritanæ" was among his notable works during this period. In 1723, he was officially awarded the master's degree again at a chapter meeting in Wrocław. (Šulcová, 1980, p. 113) After his return, Černohorský continued his teaching and musical activities. In April 1724, he was elected temporary definitor for the Prague province, a position he had failed to secure in previous years. His stay in Italy had enhanced his reputation, and he became a prominent figure in his home province. (Šulcová, 1980, p. 116) Černohorský also participated in significant events, such as the 500th anniversary celebrations of the Viennese OFM Conv in Vienna in October 1724, where Johann Joseph Fux conducted the music. This event featured leading musicians and was an important occasion for Černohorský. By September 1724, there was visible tension between Černohorský's supporters and the old leadership. Efforts

were made to promote him to higher positions, including replacing the superior of the Prague convent. Though he did not succeed in these attempts, he was appointed as the vicar in the Prague convent. His commitment to fairness and artistic integrity made him a target for those in power. In September 1727, he was sent to Horažďovice, where he faced harsh conditions and fasting as punishment. (Šulcová, 1980, pp. 118-119) Despite these challenges, Černohorský found peaceful and productive environment in Horažďovice. He had access to a new organ and a supportive local audience, and he composed notable works like the motet "Laudetur Jesus Christus". This piece was published between 1727 and 1729, reflecting the support he still had from Prague's musical community, including composer Šimon Brixí. (Šulcová, 1980, p. 124) Černohorský's refusal to hand over his father's inheritance to the order led to further conflict. His indefinite sentence was reduced to three years, but he faced severe consequences if he did not comply. The Prague convent was also dealing with its own financial issues and corruption. Černohorský protested these conditions and sought to return to Padua. (Šulcová, 1980, p. 122) By the end of 1729, plans for his return to Padua were underway. In February 1730, he was offered the position of third organist in Padua. Although the Prague nobility initially refused to fund his journey, the Veneranda Arca ensured he received the necessary support. (Šulcová, 1980, pp. 123-126) At 47, Černohorský left for Italy again, forced to abandon his home and creative aspirations due to the difficult conditions in Prague. Despite his significant contributions, he had to leave and continue his work in Italy.

New hopes and disappointments

When Černohorský returned to Padua after almost 11 years, he found many changes there. The Antonian band had improved significantly thanks to the efforts of Calegari and his student Francesco Antonio Vallotti. The orchestra had been reorganized and filled with skilled new players, and all the organs had been repaired. Černohorský saw only one familiar face from his previous time there: Saratelli, who was still at the first organ. Černohorský was assigned to the third organ, which had become vacant when Vallotti was made the head of the Antonian band at the end of 1730. He also met an old

student, Giuseppe Tartini, who was now a leading figure in the orchestra. Tartini had established an international violin and composition school after returning from Prague in 1726, and he and Vallotti dominated the artistic circle at Santo. (Šulcová, 1980, pp. 149-150) Despite these changes, Černohorský felt like an outsider and was disappointed that he didn't receive the support he had hoped for. He resumed his work as the third organist on August 24, 1731, but as a well-regarded Prague composer and teacher, he felt demoted. He hoped for a better position when Saratelli left in 1732, but his request was ignored. It was not until he auditioned that he was promoted to the position of a first organist. (Šulcová, 1980, p. 151) Although this promotion seemed like a positive change, Černohorský soon found himself facing new challenges. As a foreigner, he was given only demanding, routine tasks that drained his energy. When he requested a salary increase in 1739, after three years of dedicated service, he received only a small one-time payment equal to a month's salary. This, combined with his declining health, led him to decide to return to his home province.

Last journey and death

Leaving Padua, where he had lived for 15 years, was undoubtedly difficult for Černohorský. On July 29, 1741, he celebrated his final mass at the basilica. The next day, he resigned as the first organist, and within a month, Francesco Maria Zuccari was hired as his replacement. Černohorský quickly received permission to return to his home province on August 18. His departure was sudden; he collected payment for just two months of work, suggesting he might have left quickly due to a serious illness. (Šulcová, 1980, pp. 152-153) Černohorský began his journey on August 31, 1741, but he did not reach Prague. There are no records of his travels or stops after that. The last ten months of his life, his whereabouts are unclear. (Šulcová, 1980, p. 153) By early October at the latest, he was in Graz, where he participated in spiritual life and celebrated masses regularly. It is possible he stayed there to rest and wait for spring, or perhaps he was deterred by the onset of war. The exact reasons remain unknown. (Niubó, 2005) A brief report from Graz later revealed that Černohorský died there in June 1742 at the age of 58. His grave was never found, and the exact date of his death is uncertain. The

province's obituary records list his death as June 1, 1742, (Šulcová, 1980, p. 153) though there were previous errors, with some sources incorrectly stating February 14 or 15, 1742. Today, the most accepted date is July 1, 1742. In the Czech lands, there was little recognition of Černohorský's contributions. Černohorský's life was marked more by challenges than by success. Despite his artistic talents and hopes, his work was often hindered by the limitations and expectations of his time and his order. However, his contributions to Czech music have had lasting significance both locally and across Europe. (Šulcová, 1980, p. 154)

Composer's legacy

Černohorský's surviving works are still appreciated for their musical beauty and emotional impact. His music stands out for its immediate appeal, fresh melodies, and unique spontaneity, making him an important precursor to many great Czech composers. Černohorský was also an innovator, moving away from old polyphonic styles and foreshadowing the Classical period with his music. Although his body of work is relatively small, this is partly because he was more known for his improvisation and performance rather than writing down his music. As a result, none of his original manuscripts have survived, and many of his works are only found in later copies. This has led to confusion about authorship, especially for his organ pieces. During the 20th century, some works once thought to be his were identified as the work of other composers like Johann Jakob Froberger and Johann Kuhnau. His frequent travels and the 1754 fire at the St. James Church in Prague, which destroyed many archives, also contributed to this. His vocal-instrumental works are more reliably attributed to him and showcase his skill in counterpoint and creative originality. Černohorský also wrote a collection of poems called "Orpheus Somnians", which remains unpublished.

Vocal-instrumental compositions:

Litany lauretanæ; motet Laudetur Jesus Christus; Regina Coeli for soprano, cello and organ; Regina Coeli a 8; Vesperæ minus solenne; Quare Domine irascaris; Precatus est Moyses; fugue Memento Abraham, Isac et Jacob; Et placatus factus est; Quem lapidaverunt.

Organ compositions:

fugues: c minor “andante”; D major “maestoso”; d minor “moderato”; d minor “andante”; F major “moderato”; g sharp minor “andante”; a minor (con sogetto cromatico) “andante”; a minor “adagio non tanto”; toccata C major “allegro”; exposition of the fugue in C major; g minor (fragment)

Sources:

PLAVEC, Michal. Bohuslav Matěj Černohorský: 1684-1742: the life of the Nymburk Baroque composer. Nymburk: Vega-L, 2005.

ŠULCOVÁ, Milena Kateřina. Bohuslav Matěj Černohorský: 1684-1742: biographical monography. 1980.

NIUBÓ, Marc. ARTA, 2005. <http://www.arta.cz/index.php?p=f10139cz>

VESELÝ, Josef. Český rozhlas Dvojka, 2021. www.dvojka.rozhlas.cz/591-schuzka-magister-musicae-aneb-padre-boemo-cili-cesky-bach-7940167?print=1

ORGANIZING EXPERIENCES IN THE 37TH NATIONAL STUDENT RESEARCH CONFERENCE (OTDK) ARTS AND ART THEORY SECTION¹

As the executive chair of this year's 37th National Student Research Conference (OTDK) Arts and Art Theory Section, Hungary, I would like to share a few organizational experiences. After the great success of the 2013 OTDK in Eger, it was a real challenge to organize a new OTDK art section at Eszterházy Károly Catholic University (EKCU) 12 years later, a section that would meet the profession's expectations in advance and achieve or even surpass the successes of that time. We succeeded in achieving all of these goals to the fullest extent possible. The art section entered the ranks of the "major sections" in terms of the number of works presented, and we significantly increased student participation at Hungarian institutions of higher education such as SZFE, BCKE, and MOME. The organization of the Section was the first major test for the Faculty of Arts, which was established at Eszterházy Károly Catholic University in February 2025. It can be said without modesty that the new faculty passed the test with flying colors. We hope that we have managed to pass on the momentum that characterizes the Section to the next administrations.

Due to the larger than ever number of participants, the organization of the Arts and Art Theory Section required particularly careful planning and sophisticated logistical solutions.

Number of papers presented: 411

Number of students presenting their paper: 494

Number of sections implemented: 50

Number of jury members: 205

¹ This article is based on the Professional Report of the 37th OTDK Arts and Art Theory Section, available on the OTDK website.

The section leaders were responsible for meeting and coordinating the needs of a wide range of artistic fields. This year, these fields were expanded to include stage performance and creation. The OTDK Artistic Committee and the Section Committee held daily consultations in the months leading up to the Section. The ongoing dialogue between the management and the committee ensured the smooth running of the Section and the consensual resolution of any issues that arose. The members of the Artistic Committee actively participated in the work of the section juries and in the judging process. The cooperation between the two plenary sessions was exemplary, and this joint professional work will also serve as a basis for the organization of future artist sections.

The record number of presented projects posed a serious challenge for the organizers of the theoretical sections. According to the rules of the Section, written reviews are prepared in the theoretical sections. This affected seven sections: Art Theory 1-5, Architecture Theory, and Music Theory. When preparing the reviews, it was important that they convey a constructive, edifying message to the students. It should be noted that a small number of entries that advanced to the OTDK were not considered appropriate based on the unanimous opinion of the reviewers, the Artistic Committee, and the management. This will need to be discussed at the next meetings of the Artistic Committee, with the involvement of the TDK representatives of the individual higher education institutions.

The 50 sections required a record number of jury members. The fundamental criteria were the exclusion of conflicts of interest, the representation of leading experts in each field, and the presence of representatives from all educational institutions in the country as well as institutions beyond its borders. These criteria were met in full, with artists who had won the Kossuth, Munkácsy, Liszt, and Béla Balázs awards agreeing to serve on the jury. The only withdrawals were for administrative reasons (jury members serving in other sections at the same time).

The logistics of the visual works (transportation, storage, installation) required particular attention, in which the student assistants played a significant role, as they did in the organizational tasks carried out during the three days of the Section. In the implementation of the music divisions, the most delicate tasks were on-site rehearsals, sound reinforcement, instrument transport, and tuning.

There was a decrease in the number of high school students participating in the 37th OTDK art section compared to the 36th OTDK, where there were 32 such participants. (36th OTDK beszámoló) Most high school students participated in the music and performing arts divisions. The sending institutions were:

ELTE Apáczai Csere János Gyakorló Gimnázium és Kollégium

Szentendrei Móricz Zsigmond Gimnázium

Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium Budapest

SZE Győri Tánc- és Képzőművészeti Szakgimnázium

The involvement of high school students is largely due to the work of ELTE's Art and Music Institute, so it would be worthwhile to motivate other universities to introduce TDK work among high school students and make it attractive.

Experiences from the Tamás Roska Scientific Lecture: The lecturer, Dóra Dávid, graduated as an architect from the Budapest University of Technology and Economics (BME) in 2018 and obtained her DLA degree in 2025 from the BME Doctoral School of Architecture. Since 2022, she has also been working as a teaching assistant in the Department of Explorative Architecture at the Faculty of Architecture at BME. The title of her scientific lecture was Relocated Communities, and its topic was relocation resettlement.

Sports and cultural programs: The programs were announced and promoted on the Section's website and social media platforms. The sports programs were popular among Section participants, and weather conditions were optimal for outdoor programs. Despite the busy Section schedule, participation in cultural programs was high, justifying the existence of such programs. The meals provided by the organizing institution (opening gala dinner, lunches during the sessions, refreshments, closing gala dinner) were excellent opportunities for professional exchange and networking. We strongly recommend that future section organizers hold such events.

Innovative aspects: We created a registration interface for section participants, where they could indicate their intention to participate in accommodation, meals, and additional programs. This interface allowed the system to manage applicants, jury members, accompanying persons, topic leaders, and other participants according to their position (accommodation, registration package, etc.). In addition to the promotional items provided by OTDT, 3D-printed prizes were made for the winners.

A popular gift from EKCÚ to the winners and jury members was a bottle of 2018 Egri Bikavér wine dedicated to OTDK by the university's Academia wine estate, which was produced especially for the occasion and featured a wine label displaying the Eger OTDK logo. Another popular gift was a dark blue T-shirt and canvas bag bearing the logo of the 37th OTDK artist section.

The Section's program booklet (2025) was available for download at www.37otdk.uni-eszterhazy.hu. We placed great emphasis on informing the media: press conferences, podcasts, and interviews characterized our activities, in which we reported on and announced events. Based on the number of participants, our communication activities can be considered successful.

Of the 50 sections, 31 were streamed. This represented nearly half of the projects presented, which was the second highest number of streams among the OTDK sections. During the preparations, it was not clear whether the recordings of the streamed sections would be kept, as they may be needed in the future due to the extraordinary interest. The section was actively present on Facebook, Instagram, and TikTok, reaching over 7,000 people. All of our programs were available on these platforms, and based on the feedback, many people used them to get information and participate in the section events. The publication of photos and videos from the event series was particularly popular and useful.

The number of entries determined the number of prizes that could be awarded. The general rule was that a maximum of 50% of the entries could be awarded a prize in each category. Placings could not be shared! A special prize could be awarded instead of any of the prizes. Participating high school students did not receive placings or special prizes, but the jury could give them verbal praise and they received a certificate of participation.

The results of the OTDK were announced publicly at the closing ceremony. The jury made substantive recommendations for the rankings and special prizes, which did not need to be announced during or after the sectional defenses. A recurring problem was that the winners did not accept their awards, and instead contacted the management weeks later. This is particularly thought-provoking in cases where no one from a university that achieved a number of placements attends the awards ceremony.

References:

- A 37. OTDK Művészeti és Művészettudományi Szekciójának Szakmai beszámolója. <https://otdk.hu> (a letöltés dátuma: 2025.12.22.)
- A 36. OTDK Művészeti és Művészettudományi Szekciójának Szakmai beszámolója. <https://otdk.hu> (a letöltés dátuma: 2025.12.22.)
- A 37. OTDK Művészeti és Művészettudományi Szekció programfüzete. <https://37otdk.uni-eszterhazy.hu> (a letöltés dátuma: 2025.12.22.)

MUZSIKUSOK A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA 200 ÉVES TÖRTÉNETÉBEN

A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia 200 éves évfordulója alkalmából azokat a zeneműveket foglalja össze, amelyek az akadémia alapítója, Széchenyi István emlékére születtek. Bemutatja azokat a muzsikusokat, akik a 200 év alatt az akadémia tiszteletbeli, levelező, rendes tagjai voltak vagy elnöki, alelnöki pozíciót töltöttek be.

A Magyar Tudományos Akadémia alapítása

Széchenyi István 1825. november 3-án Pozsonyban az alsótábla ülésén egyévi jövedelmét, 60 000 forintot ajánlott fel a magyar nyelv és tudományosság művelésére. A Magyar Tudós Társaság célja a nemzeti nyelv ápolása és a tudományok fejlesztése volt. A társaság 1830-ban fogadta el az alapszabályokat, és 1831. február 14-én tartotta meg első ülését. Az első elnök gróf Teleki József, aki történet kutatással foglalkozott, az alelnök gróf Széchenyi István volt. A Tudós Társaság hamarosan a szellemi élet fő szervezőjévé is vált. Hat osztálya működött: nyelvtudományi, bölcseleti, történeti, matematikai, törvénytudományi és természettudományi. Ezekben a tudományokban pályázatokat írt ki és könyveket adott ki. <https://mta200.hu/mta200/az-mta-tortenete106336>.

Széchenyi István emlékére írott zeneművek

Az első művet Széchenyi emlékére Mosonyi Mihály írta. A Gyász hangok Széchenyi halálára c. mű először zongorára készült. Mosonyi számos művet írt két változatban. Így ennek a műnek a zenekari változata 1860 augusztusában

jelent meg, a bemutatón Erkel Ferenc vezényelt. Formai szerkezete ABCBA és coda. A mű g-mollban íródott a középész hangneme B-dúr. (<https://www.filharmonikusok.hu/muvek/gyaszhangok-szechenyi-halalara>)

Liszt Ferenc a magyar történelmi arcképek sorozatban emlékezett. Személyesen is ismerte Széchenyit, aki naplójában a következőt jegyezte meg „*Liszt nagyon jó hozzám. Felette rokonszenvezem vele.*” (https://hu.wikipedia.org/wiki/Magyar_t%C3%B6rt%C3%A9nelmi_arck%C3%A9pek.)

A Magyar történelmi arcképek sorozat Széchenyi István, Eötvös József, Vörösmarty Mihály Teleki László, Deák Ferenc, Petőfi Sándor, Mosonyi Mihály portréit idézi. (Hamburger, 1986.) A zongoradarabok nem egy időben keletkeztek. Valamennyi Liszt késői stílusának jellemzőit hordozza.

Durkó Zsolt: Széchenyi oratórium 1982-ben keletkezett. A tenor, baszszusszólóra, kórusra és zenekarra írt mű Kodály 100. születésnapja alkalmából Debrecen város felkérésére készült. Az oratórium szövegét Széchenyi István Hitel, Világ, Stádium és a Kelet Népe című írásaiból vett mondatokból, mondat-törödékekből állította össze a szerző. Megfogalmazása szerint arra törekedett, „*hogy Széchenyi eredeti szavait, gondolatait pontosan és híven tükrözze, de arra is, hogy messze hangzó kétségbeesése, hite, reménye, áldozatvállalása – zenében, a zenei gondolatok rendjében fejeződjön ki.*” (https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Durko_Zsolt25.pdf)

Muzsikosok a Magyar Tudományos Akadémia történetében

Bogisich Mihály (1839-1919) zenetörténész. Levelező taggá 1880. május 20-án választották, 1881. február 21-től az Akadémia rendes tagja lett. 1876 és 1882 között a Nemzeti Zenede titkáráként működött. 1881-től a Budapesti Tudományegyetemen az általános és egyházi zenetörténet magántanára volt. Akadémiai székfoglaló beszéde is az egyházi zenéhez kötődött, melynek címe: A magyar egyházi énekek a 18. századból. (https://hu.wikipedia.org/wiki/Bogisich_Mih%C3%A1ly)

Mátray Gábor (1797-1875) zenetörténész 1833-tól az Akadémia levelező tagja. 1952-ben felolvasó ülésen ismertette Tinódi Sebestyén énekeit az általa megfejtett kottakép alapján. A művek kiadására az Akadémiától megbízást kapott. Nevéhez fűződött a Tudományos Gyűjteményben megjelentetett

első magyar nyelvű zenetörténet összeállítása, mely végén 206 magyar zeneművet tartalmazó bibliográfiát is közölt. (https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1tray_G%C3%A1bor)

Bartalus István (1821-1899) népdalgyűjtő, zeneszerző, pedagógus. 1875-ben választották az Akadémia levelező tagjává. Székfoglaló beszédét Művészet és nemzetiség címmel tartotta 1875. október 18-án. Bartalus megbízást kapott az Akadémiától, hogy tanulmányozza az Ausztriában levő zeneműtárakat, vannak-e közöttük magyar vonatkozású művek vagy szerzemények magyar szerzőtől. A Kisfaludy Társaság pedig magyar népdalok gyűjtésével bízta meg. Bartalust e munkájában a Tudományos Akadémia támogatta. Bartalus a „Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye”-nek bevezetésében a következőket írja: *„A Magyar Tudományos Akadémia már a harmincas évek elején nemcsak pártolólág nyilatkozott népdalaink érdekében, hanem szerkesztőket is nevezett ki azok gyűjtésére és kiadására.”*(Hubay,1927. 5.p.)

Zichy Géza (1849-1924) drámaíró, zeneszerző, félkarú zongoraművész. 1911. április 27-én választották az Akadémia tiszteletbeli tagjává. Székfoglaló előadását Liszt Ferencről tartotta. *”Ha végigolvasom hozzám írt számos levelet, meghatva gondolok arra az apostoli emberre, kit égig emeltek, porba sújtottak, judáscsókokkal illettek, megtapsoltak, kigúnyoltak, istenítettek és elárultak felváltva, ő pedig szelíden mosolyogva ment a maga útján, földetlen fejjel, alázatosan.”* (https://hu.wikipedia.org/wiki/Zichy_G%C3%A9za) Zichy Géza Liszt Ferenc tanítványa volt. Számos országban adott hangversenyt. A bevételt jótékony célokra ajánlotta fel. Az 1879-ben Liszt kezdeményezésére a szegedi árvízkárosultak részére rendezett hangversenyeken is a közreműködött (Dombi, 2012.69.p.). Zichy 43 éven keresztül a Nemzeti Zenede elnöke. 1891-1894 között az állami színházak (Nemzeti Színház, valamint a Magyar Királyi Operaház) intendánsa volt. Síkra szállt a magyar művek előadásáért. Számos regényt és zeneművet komponált. (https://hu.wikipedia.org/wiki/Zichy_G%C3%A9za)

Hubay Jenő (1858-1957) hegedűművész, zeneszerző és pedagógus. 1919-34-ig a Zeneakadémia igazgatója. 1921. május 8-án az Akadémia tiszteletbeli tagjává választották. A Magyar Tudományos Akadémia hatása zeneművészetünk fejlődésére címmel foglalta össze az Akadémia 100 éves időszakának

eredményeit, amelyet 1927. május 18-án tartott ünnepi ülésen mondott el. Összefoglalta az eddigi eredményeket további támogatást kért és ajánlotta egy zenei és képzőművészeti szakosztály létrehozását (Hubay, 1927. 28.p.) (https://realeod.mtak.hu/3574/1/MTA_Konyvek_220567_000816624.pdf)

Bartók Béla (1881-1945) 1934-től dolgozott a Magyar Tudományos Akadémián az úgynevezett „Patkós szobában”, amely a patkó alakú asztalról kapta a nevét. Tudományos munkájaként a magyar népzene rendszerezését végezte el. Újrahallgatta a gyűjtött anyagot, és előkészítette a kiadást. Bartókot 1935-ben választották az Akadémia tagjává. Székfoglaló beszéde 1936. február 3-án hangzott el Liszt Ferencről. Több megközelítésből elemezte Liszt életművét. *„Nem akarom ezzel azt mondani, hogy Liszt nagyobb zeneszerző volt, mint Wagner. Hiszen Wagner műveiben nagyobb formai tökéletességet, gazdagabb kifejezési skálát, stílusban nagyobb egységességet találunk. És mégis – Liszt művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékre, mint Wagneréi.”* (<https://mta200.hu/kepek-az-akademia-tortenetebol/bartok-bela-akademiai-szekfoglaloja-a-magyar-tudomanyos-akademian-106365>)

Kodály Zoltán (1882-196) zeneszerző, népzenekutató. 1940-től dolgozott az Akadémián, ahol Bartók munkáját folytatta. 1943. május 10-án választották az Akadémia levelező tagjává. 1945-től rendes tag lett. 1946. június 24-én az Akadémia elnökévé választották. Az elnöki beszédében hangsúlyozta: *„Nem kerestem ezt a tisztséget [...]. Egyetlen kvalifikációm e helyre, hogy bennem őszinte nagyrabecsülés él az Akadémia mind a két, egymással szembe került ágazata iránt. Ha sikerül bennük egymás kölcsönös megbecsülését annyira meggyökereztetnem, hogy beköszönt a tartós békesség: missziómat befejeztek tekintem.”* (https://mta.hu/tudomany_hirei/tudos-es-muvesz-kodaly-zoltan-az-akademian-107534) Kodály e pozíciót 1949-ig töltötte be. Ez idő alatt számos tanulmányt írt, és megerősödött a Népzenei Kutató Csoport.

Szabolcsi Bence zenetörténész (1899-1973) 1949-től az Akadémia levelező tagja, 1953-tól rendes tagja. Részt vett a tudományos testület Zenetudományi Bizottságának munkájában, előbb titkárként, majd 1951-től elnökként. 1955-1956-ban az I. Osztály elnöke volt, 1961-ben alapította meg az MTA Bartók Archívumot, amely 1969-től az MTA Zenetudományi Intézeteként működött (2023 óta HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi

Intézet). Szabolcsi alapításától 1973-ig igazgatóként irányította az intézetben folyó tudományos munkát. Kutatási területe a magyar zenetörténet a régi-zenétől a 19. századig, továbbá az egyetemes zenetörténet. Nevéhez fűződik a Zenei lexikon első kiadásának szerkesztése Tóth Aladárral együtt, emellett több zenei folyóirat szerkesztője is volt. (https://hu.wikipedia.org/wiki/Szabolcsi_Bence)

Ujfalussy József (1920–2010) Kossuth és Széchenyi -díjas zenetörténész, zeneesztéta. 1980–88 között a Zeneakadémia rektora. 1961-től az MTA Bartók Archívum, illetve Zenetudományi Intézet munkatársa, 1973 és 1980 között az intézet igazgatója. Fő kutatási területe a zenei közlő közeg jelentéstani szerkezetének és logikájának vizsgálata, emellett a 20. századi zenetörténet különösen Bartók Béla és Claude Debussy munkássága (https://hu.wikipedia.org/wiki/Ujfalussy_J%C3%B3zsef.1) 1973-ban választották az Akadémia levelező, 1985-ben rendes tagjává. 1985–93 között az MTA alelnöke volt. (A Magyar Tudományos Akadémia tagjai 1825–2002III. [R-ZS]. Főszerk. Glatz Ferenc. Budapest: MTA Társadalomkutató Központ. 2003.1339–1340. o.)

Bartha Dénes (1908–1993) zenetörténész, zeneesztéta A Liszt Ferenc Zene-művészeti Főiskolán az egyetemes zenetörténet (1945–1952), az esztétika rendes tanára (1945–1952), egyetemi tanára (1952–1979), 1952-től a Zenetudományi Tanszék vezetője. Számos amerikai egyetem vendégprofesszora. A Magyar Tudományos Akadémia 1990-ben választotta levelező taggá. Kutatási területe a középkori és újkori magyar és egyetemes zenetörténet, valamint Joseph Haydn művészete. Nagy szerepet vállalt a Haydn összkiadásban. Nevéhez fűződik Haydn: La Canterina c. operájának kritikai kiadása (Zenei lexikon, 157.p.). A Musicologica Hungarica című sorozat szerkesztője volt Isoz Kálmánnal 1934 és 1941 között. A Magyar Zenei Szemle (1941–1944), illetve a Zenei Szemle szerkesztője (Szabolcsi Bencével 1947–1948), főszerkesztője (1953–1962). A zenetörténet kézikönyvei szerkesztője (1947–1948). A Zenei lexikon második kiadásának főszerkesztője (I–III. Bp., 1965). Az MTA Zenetudományi Bizottság tagja (1949-től), a Nemzetközi Zenetudományi Társaság elnökségi tagja (1961–1977) ([https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartha_D%C3%A9nes_\(zenet%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartha_D%C3%A9nes_(zenet%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz)))

Somfai László (1934-) zenetörténész. 1963-tól a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívumának munkatársa, majd 1972-től vezetője lett. Tanított a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán és vendégprofesszorként számos amerikai egyetemen. Kutatási területe Bartók műveinek forráskutatása és Haydn művészete. Nevéhez fűződik a Bartók-kottaösszkiadás módszertani megalapozása, Bartók kompozíciós módszerének kutatása, Haydn zongoraszonátáinak elemzése (Somfai, 1979). 1997 és 2002 között a Nemzetközi Zenetudományi Társaság elnöke, a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság alapító első elnöke. A *Studia Musicologica* szerkesztőbizottságának tagja. 1995-től az Akadémia levelező, 2004-től rendes tagja. (https://hu.wikipedia.org/wiki/Somfai_L%C3%A1szl%C3%B3) Székfoglaló beszédét „Zenetörténeti kánon: konzervatív muzsikusképzés, progresszív zenetudomány?: A művészet kutatása a modern tudományok szorításában” címmel tartotta. (In: Székfoglaló előadások a Magyar Tudományos Akadémián)

Tallián Tibor (1945-) zenetörténész, az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára. Kutatási területe: Bartók Béla életműve, a 20. századi zene, illetve a magyar operatörténet. 2016-ban választották az Akadémia levelező, 2022-ben az Akadémia rendes tagjává. Székfoglaló beszéde rekonstruálja Kodály ismereteit, véleményeit, érzeteit az európai zenetörténet ezeréves folyamatáról, eseményeiről, személyiségeiről, stílusairól; (https://hu.wikipedia.org/wiki/Talli%C3%A1n_Tibor)

Összefoglalás

Az MTA 200 éves története során 3 zeneművet ismertettünk, amely Széchenyi István emlékére született vagy írásait használta fel. Mosonyi Mihály, Liszt Ferenc zongoradarabokkal, Durkó Zsolt oratóriummal tisztelt.

A Magyar Tudományos Akadémia 200 éves története során 12 muzsikust (zenetörténész, zeneesztéta, előadóművész) került a tagjai sorába, akik különféle pozíciókat töltöttek be. Szabolcsi Bence 1955-56-ban az I. Osztály elnöke volt. Kodály Zoltán az MTA elnöke volt 1946-49-ig. Ujfalussy József 1985-93-ig alelnöki pozíciót töltött be. Bartók és Kodály idejében központi helyet

foglalt el a népzene kutatás. Nagy jelentőségű a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archivumának megalapítása Szabolcsi Bence idejében 1961-ben. A xx. század második felében Bartók életművének kutatása mellett a xx. századi magyar és európai zenetörténeti kutatások is teret kaptak. Már 1927-ben Hubay Jenő javasolta egy zenei, képzőművészeti osztály létrehozását. A Magyar Tudományos Akadémia Kosári Domonkos elnöksége alatt 1992-ben megalapította a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiát, amely saját alapszabállyal rendelkezett. https://hu.wikipedia.org/wiki/Sz%C3%A9chenyi_Irodalmi_%C3%A9s_M%C5%B1v%C3%A9szeti_Akad%C3%A9mia

A Magyar Tudományos Akadémia történetében résztvevő muzsikusok nemzetközi értékű tudományos teljesítménnyel kerültek az Akadémiára, és munkásságuk során számos új eredménnyel gazdagították a kutatást.

Irodalomjegyzék

Dombi Józsefné (2012): Liszt szellemi öröksége Szegeden In: Liszt-Mahler Tanulmánykötet. Szerk.: Dombi, Maczelka SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Hamburger Klára (1986): Liszt kalauz. Zeneműkiadó, Budapest, pp.377-389.

Hubay Jenő (1927): A Magyar Tudományos Akadémia hatása zeneművészetünk fejlődésére. https://www.parlando.hu/2022/20222/Durko_Zsolt25.pdf

Somfai László (1979): Joseph Haydn zongoraszonátái. Zeneműkiadó, Budapest

<https://mta200.hu/mta200/az-mta-tortenete106336> letöltés 2025. november.22.

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartha_D%C3%A9nes_\(zenet%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartha_D%C3%A9nes_(zenet%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz))

https://hu.wikipedia.org/wiki/Bogisich_Mih%C3%A1ly

https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1tray_G%C3%A1bor letöltés 2026. jan.3.

https://realeod.mtak.hu/3574/1/MTA_Konyvek_220567_000816624.pdf letöltés 2025. dec. 31.

<https://mta200.hu/kepek-az-akademia-tortenetebol/bartok-bela-akademiai-szek-foglaloja-a-magyar-tudomanyos-akademi-106365> letöltés 2025. nov. 24.

https://mta.hu/tudomany_hirei/tudos-es-muvesz-kodaly-zoltan-az-akademi-107534 letöltés 2025. nov. 24.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Szabolcsi_Bence letöltés 2026. jan. 3.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Ujfalussy_J%C3%B3zsef letöltés 2026. jan..3.

https://bookline.hu/product/home.action?_v=Mihaly_Mosonyi_Gyasz_hangok_Szechenyi_I&type=20&id=516666

https://hu.wikipedia.org/wiki/Ujfalussy_J%C3%B3zsef

<https://mta200.hu/elnokek/a-magyar-tudomanyos-akademia-elnokei-kodaly-zoltan-19461949-106424>

<https://mta200.hu/kepek-az-akademia-tortenetebol/bartok-bela-akademiai-szek-foglaloja-a-magyar-tudomanyos-akademian-106365>

arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/sz-77C95/szabolcsi-bence-77D20/.letöltés 2025. november 23.

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartha_D%C3%A9nes_\(zenet%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Bartha_D%C3%A9nes_(zenet%C3%B6rt%C3%A9n%C3%A9sz))letöltés 2026. jan .3.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Somfai_L%C3%A1szl%C3%B3 letöltés 2026. jan. 5.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Talli%C3%A1n_Tiborletöltés 2026.jan.3. https://hu.wikipedia.org/wiki/Sz%C3%A9chenyi_Irodalmi_%C3%A9s_M%C5%B1v%C3%A9szeti_Akad%C3%A9mia letöltés 2026. jan.3.

FILM+ ZENE = FILMZENE

RICHARD ADDINSELL: VARSÓI KONCERT

RICHARD ADDINSELL (1904. január 13. – 1977. november 14.) angol zeneszerző, legjobban filmzenéiről ismert, azok közül is a *Varsói koncert* c. zeneműről.

Addinsell először 18 hónapig jogot tanult, majd zenei tanulmányokat kezdett a londoni Royal College of Music-ban. De ez is csak két szemeszterig tartott, mert hamar beszippantotta őt a zenés színház, majd a rádió és a film. Több, mint 40 film zenéjét szerezte:

His Lordship (1932)

The Amateur Gentleman (1936)

Fire Over England (1937)

Dark Journey (1937)

Farewell Again (1937)

South Riding (1938)

Vessel of Wrath (1938)

Goodbye Mr. Chips (1939)

The Lion Has Wings (1940)

Men of the Lightship (1940; dokumentumfilm)

Britain at Bay (1940; dokumentumfilm)

Contraband (1940)

Gaslight (1940)

W.R.N.S. (1941)

Old Bill and Son (1941)

Dangerous Moonlight (1941; a Varsói koncerttel)

This England (1941)

Love on the Dole (1941)

This Is Colour (1942; dokumentumfilm)

The Big Blockade (1942)

The Day Will Dawn (1942)
 The Siege of Tobruk (1942; dokumentumfilm)
 We Sail at Midnight (1943; dokumentumfilm)
 A Diary for Timothy (1945; dokumentumfilm)
 Blithe Spirit (1945)
 Soldier Sailor (1945; dokumentumfilm)
 The Passionate Friends (1949)
 Under Capricorn (1949)
 The Black Rose (1950)
 Highly Dangerous (1950)
 Scrooge (1951)
 Tom Brown's Schooldays (1951)
 Encore (1951)
 The Secret Cave (1953)
 Sea Devils (1953)
 Beau Brummell (1954)
 Out of the Clouds (1955)
 The Prince and the Showgirl (1957)
 The Admirable Crichton (1957)
 A Tale of Two Cities (1958)
 The Greengage Summer (1961)
 The Roman Spring of Mrs. Stone (1961)
 Waltz of the Toreadors (1962)
 The War Lover (1962)
 Life at the Top (1965)

A Varsói koncert, amely a *Dangerous Moonlight* (Amerikában *Suicide Squadron*), c. film zenéje, 1941-ben készült. Rendezte BRIAN DESMOND HURST, a főszereplő ANTON WALBROOK, aki elég jó amatőr zongorista volt, de a felvételen a híres magyar születésű angol zongoraművész, LOUIS KENTNER (1905-1987) zongorázik. A stáblistán viszont hiába keressük, mert úgy gondolta nem használna zongoraművészi karrierjének egy ilyen filmben való részvételt. Ám amikor látta, milyen népszerű lett a film zenéje, megváltoztatta a véleményét.

Maga a film mégsem lett olyan híres és ismert, mint a hozzá komponált zene. A szerelmi történetben a lengyelországi német invázió alatt (1939) a

fiktív lengyel zeneszerző és zongoraművész, egyébként pilóta, Stefan Radecki Varsóban találkozik az amerikai haditudósítóval, Carole Peters-szel, aki egy lebombázott házban hallja meg Radecki zongorajátékát. Egymásba szeretnek, majd egy hónap múlva New Yorkban ismét találkoznak, és összeházasodnak. A zeneszerző-pilóta önkéntesként visszatér a harcmezőre, megsérül, és elveszíti emlékezőtehetségét. Angliában egy kórházban lábadozik, lassan kezd visszaemlékezni a múltjára, a Varsói koncert írására, feleségére. A film végén a zongoránál ül, és feleségének azokat a szavakat mondja, amiket legelső találkozásukkor: „*Carole, it's not safe to go out with you when the moon is so bright*”.

Eredetileg RACHMANINOFF 2. zongoraversenyét szerették volna a filmhez felhasználni, de vagy a szerzői jogok tulajdonosai miatt nem tudták, vagy túlságosan drága lett volna. Ezért Addinsellt kérték arra a filmesek, hogy Rachmaninoff-stílusú zenét komponáljon. Kényszerű, de jó döntés volt az eredeti filmzene használata, mivel így a közönségnek nem voltak a már ismert zenéhez esetlegesen fűződő más asszociáció. Az újonnan komponált zene a rendező szándékainak megfelelő asszociációkat vált ki, azaz a *Veszélyes holdfény* esetében a kifejezetten ehhez a filmhez írt zeneművet a közönség Lengyelországgal, a varsói légítámadásokkal és bármivel társíthatja, amit a rendező sugallni kíván.

Bár a *Veszélyes holdfény* középpontjában áll, a koncert soha nem hangzik el teljes egészében, mindig csak részleteket hallunk belőle. A mű kezdő motívumai a két főszereplő találkozásánál hallhatók, a melléktéma Carole karakteréhez társul, majd nászútjukon mindez tovább fejlődik. Végül, az egyetlen hosszabb koncertrészletben hallhatjuk a záró részt. A témák aláfestésként és karakterábrázolásként is megjelennek a filmben, erős drámai hatással. A filmzenét zongorára és zenekarra ROY DOUGLAS hangszerelte.

Mivel hihetetlenül népszerű lett, ezért elkészült a 2. zongorás változat PERCY ALDRIDGE GRAINGER tollából 1946-ban (Copyright: 1942 Keith Prowse & Co.), szóló zongorára pedig HENRY GEEHL írta át „*To J.N.B.*”.

1966-ban a cseh állami zeneműkiadó megvette a jogot (?). Az én kottámat 1976-ban az Editio Supraphon adta ki, amit sokkal később egy antikvárium-ban, Barvič és Novotny-nál vettem meg Prágában vagy Brnoban.

Ahogy említettem, Rachmaninoff (1873-1943) Második zongoraversenyét szerették volna a filmhez felhasználni. Ezt a zongoraversenyt 1901-ben mutatták be, ALEXANDER SILOTI vezényelt, Rachmaninoff zongorázott.

Rachmaninoff 1899-ben Londonban óriási sikerrel játszotta az 1. zongoraversenyét, ezért a hangversenyszervezők visszahívták őt. Mivel nem volt elégedett az 1. zongoraversenyével, egy új versenyművel akart visszatérni Londonba. Igen ám, de az 1897-ben bemutatott 1. szimfónia sikertelensége után mély depresszióba esett, és három évig nem tudott komponálni. Végül NIKOLAI DAHL (1860-1939) pszichiáterhez fordult, aki hipnózis segítségével gyógyította. 1900. januárjától áprilisig naponta beszélgetett az ideggyógyással. Végül sikerült visszanyerni zeneszerzői aktivitását, és befejezte a második zongoraversenyét, amit hálából az ideggyógyásznak ajánlott. Ez a koncert egyike a legnépszerűbb zongoraversenyeknek.

Rachmaninoff zenéi nagyon kedveltek nem csak filmzeneként, hanem balettzeneként is. Jómagam is játszottam a budapesti operaházban a *Variációk egy Corelli-témára*, ill. a szegedi színházban a *Rapszódia egy Paganini témára* c. művét BARBAY FERENC ill. FREDERICK ASHTON koreográfiájával.

Mivel a holnapi koncerten eljátszom az Addinsell-művet, most egy rövid részletet zongorázom Rachmaninoff

2. zongoraversenyéből. Ezt követően FRANK SINATRA előadásában hallgatjuk meg ugyanezt a szöveggel ellátott zongoraverseny-részletet, azaz a *Fool Moon and Empty Arms* c. dalt (1945-ös felvétel) https://www.youtube.com/watch?v=dKsdCtsRczY&list=RDdKsdCtsRczY&start_radio=1), majd FRED ASTAIRE és GINGER ROGERS koreográfiáját láthatjuk szintén erre a zenére. (https://www.youtube.com/watch?v=YsKC5L5tpxE&list=RDYsKC5L5tpxE&start_radio=1)

Végül itt egy válogatás azokból a filmekből, amelyekben Rachmaninoff 2. zongoraversenyét használták fel:

- Tunisian Victory (1944, dokumentumfilm)
- Brief Encounter (1945, David Lean)
- I've Always Loved You (1946, Frank Borzage)
- The Seven Year Itch (1955, Billy Wilder, Marilyn Monroe-val)
- September Affair (1950, William Dieterle)
- Rhapsody (1954, Charles Vidor)
- Hereafter (2010, Clint Eastwood-dal)
- A Quiet Night In (2014, Steve Pemberton)

Felhasznált irodalom:

https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Addinsell

https://en.wikipedia.org/wiki/Dangerous_Moonlight

https://en.wikipedia.org/wiki/Warsaw_Concerto

[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._2_\(Rachmaninoff\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Concerto_No._2_(Rachmaninoff))

Rachmaninoff: Second Concerto op. 18. Edition Gutheil

FILM + ZENE = FILMZENE SOSZTAKOVICS FILMZENÉIBŐL

Dmitrij Dmitrijevsz Sosztakovics (Дмитрий Дмитриевич Шостакович 1906. szeptember 25 – 1975. augusztus 9.) halálának 50. évfordulója alkalmából sok művét tűzték műsorra egész Európában a zenekarok. Itthon talán valamivel visszafogottabb volt a megemlékezés, ami némiképp érthető, mivel az előző rendszerben túlságosan is sokszor „kellett” játszani. Példa erre az 1969-es országos szakközépiskolai zongoraverseny is, amit a mi korcsoportunkban SCHIFF András nyert meg, jómagam pedig mögötte lettem második. Itt kötelező mű Sosztakovics 2. prelűdje volt, amiből az egyiket most el is játszom (24 prelűd op. 34. no. 24.)

Dmitrij Sosztakovics összesen 36 film teljes zenei anyagát készítette el. Nem mindegyik maradt fenn, és van, ami csak töredékeiben.

Egy (nem teljes) lista:

Novűj Vavilon (Новый Вавилон, Új Babilon, The New Babylon;

Kozincev és Trauberg 1929)

Eszter (1932),

Zlatűje gori (Златые горы, Aranyhegyek, Golden Mountains; Jutkevics, 1931)

Bolshevidik (1934)

Maxim triológia (Kozincev és Trauberg 1934-1939)

Egy boldog élet (1940)

Sziclák dala (1953)

Berlin eleste (Sztálin 70. születésnapjára, 1948)

A magányos ember balladája (op. 96)

Pervűj Eselon (Первый эшелон, Első lépcső, The First Echelon;

Kalatozov 1955)

Vihar Itália felett (Fajncimmer, 1955)

Beszélő hangok (1959)

Hamlet (Kozincev 1964, Velencei filmfesztivál különdíj)

Lear király (Kozincev, 1970)

Rajzfilm: **Szkazka o glupom műsonke** (Сказка о глупом мышонке, Mese a buta kisegérről, The Tale about the Silly Mousy; 1940)

„Számunkra minden művészet közül legfontosabb a film” – mondotta egykoron Lenin; „A zeneszerzők a lélek hangmérnökei” – hangzott Sztálin apokrif kongresszusi beszédének sarkalatos tétele, s a szovjet zeneszerzők bizony jól tették, ha igazodtak e bölcs iránymutatásokhoz. Sosztakovics maga is hol a hatalom kegyeltje, hol megbélyegzett ellensége volt. Nem ritkán kellett attól félnie, hogy száműzik, megbüntetik, kivégzik, elsősorban Sztálin ideje alatt, de talán még Hruscsov és Brezsnyev alatt is...

Sosztakovics mozgalmas pályafutása során többségében oktató-nevelő célzatú filmekhez írt kísérőzenét, kezdve KOZINCEV és TRAUBERG 1929-es *Új Babilonján*, egészen az előbbi rendezőóriás 1970-es *Lear király*áig.

Jól ismerte a némafilm világát, mivel fiatal korában, hogy megélhetését biztosítsa, mozizongoristaként dolgozott. Így tehát nagy gyakorlatra tett szert a film jeleneteihez illő improvizálásban.

Az *Új Babilon* (op. 18) c. némafilm zenéje 1929-ben készült. 1871-ben játszódik, témája a francia-porosz háború és a párizsi kommün. Az *Új Babilon* egy nagyáruház, ahol mindenféle áru kapható. A poroszok ellen induló francia katonákat a gyors győzelmet biztosra vevő polgárság nagy ünnepléssel búcsúztatja, hogy aztán a film végén döbbenet fogadja a vereség, majd a kizsákmányoltak győzelmét jelentő párizsi kommün hírért. A film központi alakja egy parasztból lett katona, aki saját, halálra ítélt forradalmár szerelmének, az *Új Babilon* áruház egykori elárúsítónőjének a sírját kénytelen megásni.

A film zenéjét tartalmazó kotta rögtön a bemutató után (1929. március 18.) elveszett, és csak Sosztakovics halála után került elő. Az „előbemutatón” a 22 éves Sosztakovics maga zongorázta első, mintegy 90 perc terjedelmű filmes alkotását. Mivel a cenzorok a film 20 %-át kivágatták, a hozzá komponált és meghangszerelt zenét is át kellett alakítani, ami nem volt egyszerű. 2004-ben a moszkvai Glinka múzeumban őrzött eredeti kézirat alapján a partitúrát kiadták, és a FVG² Mitteleuropa Orchestra Mark FITZ-GERALD vezetésével újra felvette. A film eredeti változatához szerkesztették az újonnan felvett

2 FVG = Regione Friuli Venezia Giulia – a zenekar fenntartója.

hangot, ezért a youtube-on kiváló minőségben nézhető meg angol feliratozással.

The New Babylon (1929)

<https://www.youtube.com/watch?v=WyN6pLZGOQg>

Rendezte: Grigorij Mihajlovics **Kozincev** (1905-1973) és Leonyid Zaharovics **Trauberg** (1902-1990).

Sosztakovics egyik legváltozatosabb és legszingazdagabb kísérőzenéje az 1931-es *Aranyhegyek* című filmhez készült. Rendezője, Szergej Joszifovics JUTKEVICS 1982-ben a Velencei Filmfesztiválon Életműdíjat kapott. A film az elnyomott munkásosztály keserves életét, majd győzelmét mutatja be, a forgatókönyv a Putilov-gyárban 1912-1914-ben zajló harc valós eseményein alapul. A forgatást némafilmként kezdték, és hangosfilmként fejezték be. 1932-ben a National Board of Review ³ a 10 legjobb idegen nyelvű film közé választotta.

Golden Mountains (1931)

<https://www.youtube.com/watch?v=NwLC5QegK9E>

Rendezte: Szergej Joszifovics **Jutkevics** (1904-1985)

Sosztakovics *Második keringője* a világ egyik legismertebb zenéje, eredetileg a *Первый эшелон* (*Első lépcső, csoport, vonat*) c. 1955-ben készült film zenéje volt (rendezte: MIHAIL KALATOZOV), de Sosztakovics felhasználta a *Szvit esztrád zenekarra no.1.* c. művében is (Levon ATOVMYAN hangszerelése). Népszerűségét többek között Stanley KUBRICK: *Tágra zárt szemek* (*Eyes Wide Shut*) című filmjének is köszönheti. Mihail Konsztantyinovics **Kalatozov** szovjet-grúz rendező rendezte a *Szállnak a darvak* c. filmet is 1957-ben, amely az 1958-as cannes-i filmfesztiválon elnyerte az Arany pálma díjat. (Mojszej VAJNBERG a film zeneszerzője).

The First Echelon (1955)

<https://www.youtube.com/watch?v=tF3V0Uiof5s&t=2603s>

Rendezte: Mihail Konsztantyinovics Kalatozov (1903-1973)

Sosztakovics két rajzfilmhez is komponált zenét, ezek egyike a *Mese a buta kisegérről* című, 1940-ben készült.

³ Amerikai Filmkritikusok Szövetsége

The Tale about the Silly Mousy (1940)

<https://www.youtube.com/watch?v=tix5rNKLxcl>

Sosztakovics zenéje egy Disney-filmben is megtalálható, mégpedig a *Fantasia 2000* című film egyik epizódjában. A részlet Hans Christian ANDERSEN (1805-1875) meséjét, *A rendíthetetlen ólomkatona* címűt dolgozza fel, melyhez Sosztakovics 2. zongoraversenyének (Op. 102) első tétele szolgál kísérőzeneként. A mű 1957-ben született, Sosztakovics 19 éves Maxim fiának egyik vizsgájára komponálta.

Sosztakovics zenéje egy véletlennek köszönhetően került a filmbe. Roy DISNEY feleségével otthon a 2. zongoraversenyt hallgatta, amikor rápillantott az Andersen meséket tartalmazó könyvükre, amelyet a 40-es évek Disney-filmjeinek egyik rajzolója illusztrált, és belelapozott. Ekkor határozta el, hogy ez lesz az ólomkatona aláfestő zenéje. „A zene és a történet rendkívül jól illik egymáshoz” – olvassuk egy visszaemlékezésből. Nézzük meg, igaz-e?

Fantasia 2000 (1999)

<https://www.youtube.com/watch?v=rsJF3q6XvOk>

<https://videa.hu/videoek/film-animacio/fantasia-2000-2010-1080p-disney-gyerek-musical-1RmqC3CWRxtUPXSN>

Az epizódot rendezte: Hendel BUTOY. Zongora: Yefim BRONFMAN. A Chicago Symphony Orchestra-t James LEVINE vezényelte.

Sosztakovics már nem érthette meg a rajzfilm bemutatóját, hiszen 1975-ben meghalt, így sem tiltakozni, sem egyet érteni nem volt módja a versenymű filmbeli felhasználásáról.

A *Fantasia 2000* az 1940-ben készült *Fantasia* mintájára készült. Mindkét film jól felhasználható az egyes zeneművek megismertetésére is.

Az 1940-es *Fantasia* a következő zeneműveket alkalmazza:

- Bach: d-moll toccata és fuga Leopold STOKOWSKI zenekari átiratában;
- Csajkovszkij: A diótörő – A cukortündér tánca, Kínai tánc, Arab tánc, Orosz tánc, A mirlitonok tánca, Virágkeringő;
- Dukas: A bűvészinas (ez szerepel a 2000-es filmben is);
- Sztravinszkij: Tavaszi áldozat;
- Közjáték – jam session;
- Beethoven: 6. (Pastoral) szimfónia;
- Ponchielli: Gioconda – az órák tánca;

- Muszorgszkij: Egy éj a kopár hegyen;
- Schubert: Ave Maria.

A 2000-ben elkészült „félíg új” pedig a következőket:

- Beethoven: 5. szimfónia,
- Respighi: Róma fenyői,
- Gershwin: Rhapsody in Blue,
- **Sosztakovics: 2. (F-dúr) zongoraverseny op. 102,**
- Saint-Saëns: Az állatok farsangja – Finale,
- Dukas: A bűvészinas,
- Elgar: Pomp and Circumstance – 1-2-3-4 induló,
- Sztravinszkij: A tűzmadár – 1919-es változat

Felhasznált irodalom:

Schostakowitsch, D.: 24 Präludien op. 34. Edition Peters, Leipzig

Breuer János (szerk.): In memoriam Sosztakovics. Zeneműkiadó Budapest, 1976

https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Babylon

[https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Mountains_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Mountains_(film))

https://en.wikipedia.org/wiki/The_First_Echelon

https://hu.wikipedia.org/wiki/Mihail_Konsztantyinovics_Kalatozov

https://hu.wikipedia.org/wiki/Grigorij_Mihajlovics_Kozincev

https://hu.wikipedia.org/wiki/Leonyid_Zaharovics_Trauberg

https://hu.wikipedia.org/wiki/Szergej_Ioszifovics_Jutkevics

<https://nationalboardofreview.org/>

WALT DISNEY: FANTASIA (1940)

Walt Disney remek üzletember volt, de emellett kifogástalan történetmesélő. Szerencsés helyzetéből adódóan az anyagi háttér is biztosított volt számára az 1930-as évekre, hogy technikai fejlesztéseket hajtson végre stúdiójában. Bár nem volt képzett zenész, jó zenei érzékkel rendelkezett, s tudta, hogy mely történethez mely zene passzol megfelelően. Számára a zene egyenlően fontos eszköze volt a kommunikációnak a kép és szöveg mellett. A hang megjelenése volt az, ami igazán térképre helyezte a Disney stúdiót és az azóta világ-hírűvé vált Mickey egeret (Kurtti, 2000).

Walt Disney rövidebb animációi mellett túl volt két egész estés filmen, a Hófehérke és a hét törpe 1938-as premiere után 1940-ben a Pinokkió előzte meg a Concert Feature címmel tervezett művet, mely végül a megkapóbb Fantasia nevet kapta. Walt Disney ebben az időben közel ezer illusztrátort alkalmazott, akik a világ minden tájáról érkeztek, hogy a híres Disney stúdiónál dolgozhassanak. Disney elvárta tőlük, hogy tovább gondolkodjanak, mint egyszerű festőművészek vagy illusztrátorok, hiszen életre kellett kelteniük egy mesevilágot, a vászonra kerülő fantáziát, a zenében kellett megtalálniuk a történetet. Egy-egy kézzel készített rajz megalkotása három-négy órát vett igénybe, s ezekből a rajzokból másodpercenként 24-et használtak fel (Kurtti, 2000).

Új, 1937-es ötlete az animáció és a klasszikus zene összekapcsolása volt, kifejezetten Dukas: A bűvészinás című művét feldolgozva, a világhírnévnek örvendő Mickey egeret bemutatva a varázsló segítőjeként. A Disney animációk mindegyikében ugyanazon boldog, szerencsés karakter volt az egerke, a balszerencse és frusztráció inkább Donald kacsa jellemzői voltak, ám a tervezett műben a bűvészinás tudását túlbecsülve használja eddig elsajátított képességeit és minden balul sül el. Fontos pillanat ez Mickey eger mai alakjáig történő fejlődésében, hiszen a nagyobb kifejezőerő érdekében itt láthatjuk először nagy fekete pupillák helyett rendes szemekkel (Kurtti, 2000).

A Fantasia készítése

Walt Disney akkoriban igen kiváltságos helyzettel rendelkezett Hollywoodban, a legtöbb hírességet ismerte személyesen. Közöttük volt Leopold Stokowski karmester is, akinek egy közös vacsora során mesélt új ötletéről. Stokowski, mint a komolyzene népszerűsítésének elkötelezett pártfogója, támogatta a film ötletét. A beszélgetés és ötletcsere egy több művet feldolgozó, egész estés animációs koncert tervével ért véget. Stokowski elvállalta a Dukas műre készülő animáció vezénylését és 1938-ban el is készítették azt (Kurtti, 2000).

„A zene gyönyörűsége és inspiráló hatása nem szabad, hogy a kiváltságosok szűk körének legyen fenntartva, hanem elérhetővé kell tenni azt minden férfi, nő és gyermek számára.” (Stokowski, 1940) Így nyilatkozott 1940-ben Leopold Stokowski karmester a már elkészült művel kapcsolatban. Ugyan más módszerrel és más eszközön keresztül, de ugyanazt a célkitűzést igyekezett elérni, amit Kodály is, miszerint *„Legyen a zene mindenkié!”* (Kodály, 1954).

Stokowski kora népszerű, ismert és igen karakteres karmestere volt az Egyesült Államokban, nevét még azok is ismerték, akik nem kifejezetten hallgattak komolyzenét, így az 1938-ban rögzített Dukas műre készült animáció után a Concert Feature ötlete nem vesztett kárba. Bár a rövid animáció hatalmas költségekkel járt, mintegy 400.000 dollárt költöttek az elkészítésére, úgy érezték, ennél fontosabb, hogy az animáció által eljuttathatják a komolyzenét az egész világnak (Kurtti, 2000).

Stokowski ismeretségén keresztül került a készítők közé Deems Taylor zenekritikus és zeneszerző, aki szintén nagy népszerűségnek örvendett az 1930-40-es években. Olyan volt a komolyzenei térképen akkoriban, mint ma egy híres baseball kommentátor, így ő kapta a darabok elé tervezett narrációt és a moderátori szerepet. Disney Stokowskival és Tylorral közösen heteken át válogatta a repertoárba választandó darabokat és ötleteket. A tervezés egyik legfontosabb pontja volt a tökéletes, koncertszerű élmény létrehozása. Disney minden érzékszervet be szeretett volna vonni, egyszerre filmet és koncertet biztosítani a nézőknek, így a roadshow-szerű vetítésekre egész technikai személyzetet képzelt el fényekkel, színházszerűvé tett helyszínnel, nyomtatott programfüzetekkel és tökéletes hangzással. Természetesen a készítők a mozikba csempészett hangversenyélményt el sem tudták volna

képzelné a megszokott egy darab mono hangszórón keresztül, ilyen mester-műveket csak úgy közvetíthettek a nézőknek, mintha közvetlenül Stokowski mellett állnának a színpadon (Kurtti, 2000).

Stokowski a Philadelphia Orchestra karmestereként kezdte meg a munkát a Philadelphia Academy of Music remek adottságokkal rendelkező hangversenytermében. A tökéletes felvételekhez azonban az akusztikát is formálni kellett, így született meg a készítőik által „fantasound”-nak nevezett új technika, mely gyakorlatilag az első sztereó rögzítési módszer volt. A 42 napon át tartó felvétel során a zenekart 5 szekcióra választották szét félkörben elhelyezett farostlemezekkel, hogy csökkentsék a hangok visszaverődését. A helyszínen 33 mikrofonnal 8 gépre rögzítették a felvételeket, s mind-mind más szekciót vett fel. A csoportok így alakultak: 1. csellók és nagybőgők; 2. hegedűk; 3. rézfúvósok; 4. brácsák; 5. fafúvósok; 6. timpani; 7. 1-6-ig lévő csoportok együtt; 8. az egész zenekar játéka a terem egy távoli pontjáról rögzítve. A módszer kifejlesztésében David Sarnoff, a Radio Corporation of America munkatársa és a Disney mérnöke, William Garity feltaláló működtek közre. A végeredményt három sávon játszották le, egy háttérben szóló mono sávon, egy kevert sztereó sávon baloldali, közép és jobboldali irányban, illetve egy kontroll sávon (Kurtti, 2000).

A felvétel módszerének kifejlesztése igen költséges volt, mintegy a teljes költségvetés ötöd részét képezte. A filmet végül 124 és 81 perces verziókkal vetítették a darabok összetételétől függően, hiszen a koncepciót továbbgondolva Walt Disney variálhatóvá szerette volna tenni a repertoárt. A hatalmas költségvetés végül nem térült meg, a film nem lett akkora siker, amennyire nagyszerű céllal készült. A művet tizenkét helyszínen játszották, s ugyan New Yorkban egy éven keresztül teltházak vetítések zajlottak, sok rossz kritikát kapott. A legtöbb helyszínen az előadásokon kevesen jelentek meg és csak egy szűk réteghez juthatott el, Európába pedig a második világháború miatt sajnos el sem jutott a film. További négy darabot rögzítettek is, de a második világháború az Egyesült Államokat is elérte, így a film teljes bukásnak bizonyult. Walt Disney visszatért a rajzfilmekhez, de az ötletet kisebb filmekben és jelenetekben vissza-visszahozta élete hátralévő részében. Ilyen volt a Make Mine Music vagy a Melody Time egy-egy epizódja (Kurtti, 2000). Az 1950-es években jelent meg a Grand Canyon című természetfilm, mely Ferde Grofé: Grand Canyon szvitjét használta fel teljes egészében. A Fantasia idővel újra és újra előbukkant és a későbbi évtizedek alatt igen népszerű lett, a Walt Disney

stúdió pedig 1999-ben bemutatta a Fantasia 2000 című, azonos koncepciójú filmet.

A Fantasia összesen nyolc animációt tartalmaz, melyek közül hét dolgoz fel komolyzenét, egy pedig a hangsávot mutatja be egy-egy hangszer megszólaltatásával. A zenei animációkat három tematikus csoportba oszthatjuk: egyes animációk a zene meglévő, konkrét történetét mesélik el; mások olyan darabokat dolgoznak fel, melyeknek nincs konkrét programja, de valamilyen történet tartozik hozzájuk; a harmadik típus, melynél a zene önmaga, az animáció pedig teljesen kitalált koncepció vagy történet. A vizuális történet-mesélésen és zenei befogadóvá nevelésen túl is hasznos lehet a mű, mivel néhány animáció olyan dolgokat mutat be, mint az évszakok váltakozása és körforgása, a görög mitológia istenei és alakjai vagy az evolúció korai szakasza.

A film kezdete egészen olyan, mintha egy hangversenyre érkeznének: felgördül a függöny, lassan elhelyezkedünk a páholyunkban, a zenekar megérkezik a színpadra, a műsor néhány művének jellegzetes motívuma is felcsendül, ahogy hangolják hangszereiket. Érdekes ötlet, hogy a zenészek a film egésze alatt szinte csupán sziluettként látszanak, mellyel talán az volt a készítőik célja, hogy ne terelődjön el a nézők figyelme, csupán a lényeges információkat lássák, mint például a hangszercsoportok helye a zenekarban, egy-egy hangszer alakja, tartásának módja. Amikor a zenekar lassan elcsendesedik, megérkezik Deems Taylor, felkonferálja a művet és elmondja a készítés tematikáját és a három típust, mely szerint készültek a bemutatott darabok.

1. Bach: d-moll toccata és fuga

Az első mű Johann Sebastian Bach d-moll toccata és fúgája, melynek nincs konkrét története, így az alkotók képzeletére hagyatkoztak az animáció elkészítői. Taylor elmondása szerint ezek lehetnek akár egy hangverseny hallgatójának egy ilyen típusú mű hallgatása közben születő gondolatai, úgy absztrakt ábrák, mint geometriai formák, vonalak, színfoltok vagy felhők, tájak, gyakorlatilag bármi. A moderátori bevezető után megérkezik a karmester, Leopold Stokowski, aki az egész mű alatt csupán fekete sziluettként látszik, ám kora jól ismerte, karakteres vonásait így is mindenki felismerhette (Armstrong, 1940).

A mű első része során csupán a zenekar és a karmester látszik. Az ikonikussá vált első pár sor során láthatjuk a karmestert, mozgását, majd helyét a zenekarban, ahogy a perspektíva nagyobbá válik és szépen lassan a zenekari szekciók árnyékai láthatók színes fényekkel megvilágítva megszólalásuk és zenekarban való elhelyezkedésük szerint. Véleményem szerint a készítők célja az lehetett, hogy zenekari ülésrend és hangszerkezelés alapvető fogalmait és mibenlétét megismerje a laikus néző. A mű fuga szakasza határozottan elkülönül, ahogyan egy kék, gomolygó felhőbe érkezünk meg fel-felvillanó fényekkel. A fénypontok felvillanásai teljes összhangban vannak a vonós szólamok hangjaival, majd a pontokból stilizált, hegedűvonó alakú vonalak formálódnak, majd egy-egy láb is megjelenik a rajta feszülő húrokkal és a vonószerű vonalak keresztezik ezt, ahogyan az a hangszer megszólaltatásánál történik. Különböző színű pontok és vonalak cikáznak a kék ködben, majd a mélyebb regiszterek megszólalásakor egy dombság szerű felület fölé ereszkednek, s újra feljebb szállnak, ahogy magasabb hangokat hallunk. A hangszerek megszólalásai, regiszterei, dallamvonalai színekkel, vonalakkal, hullámzásokkal tökéletes módon vannak ábrázolva. A színes, tűzijáték-szerű pontok és felhők közül szűrődő fénysugarak között egy bordó, napkorong szerű forma jelenik meg, s az animáció végéhez közeledve ismét láthatjuk Stokowski vezényletét, majd azt is, ahogyan leinti a darabot. A Bach műre készült animáció egyik inspirációja a német Oskar Fischinger lehetett, aki az 1920-30-as években készült kísérleti filmjeiben alkalmazott színes formákat, vonalakat és geometriai alakzatokat (Kurti, 2000). Az absztrakt, álomszerű részlet bátor indítás egy Disney filmnek, szokatlan, új módszere ez a zene vizualizálásának akkoriban. Meglátásom szerint mindenképpen fejlesztheti a képzelőerőt a zenei mozgások, érzetek, irányok, fények, színek remek ábrázolásával, illetve a zenekar, hangszerartás és vezénylet alapvető látványát is elhozza a film a laikus nézőknek.

2. Csajkovszkij: Diótörő szvit

A mű második darabjának, a Diótörő szvitnek bár van története, az animáció alkotói megmaradva a balett fő vonalánál, más koncepció alapján alkották meg a képi világot. A természet meseszerűen bemutatott körforgását láthatjuk, ahogyan a tavaszi tündérkéktől a téli hópelyhek táncáig körbejárnak az

évszakok. Taylor narrációjában röviden mesél a darabról és annak keletkezéséről, valamint a szvit műfajának mibenlétéről, majd felcsendül az ismert mű első tétele, és apró fénytündérek kezdenek körözni az éjszaka leple alatt a tavaszi, virágos réten (Armstrong, 1940). Ahogyan a lefutó motívumok alá hullnak, úgy manővereznek a levegőben a kecses fény alakok, s szórnak be mindent csillámmal. Kis varázspálcáikkal a leveleket, virágokat, pókhálót káprázó tündérvilággá alakítják.

A második tétel egy táncos, keleti karakterekkel rendelkező gomba csoportot mutat be, s legkisebb tagjukat, aki ügyetlenkedve próbálja velük felvenni a ritmust. A harmadik tételben virágok hullnak egy tó vizének felszínére, ahol báli ruhás alakokká válva pörögnek-forognak, járnak táncot a víztükörön, majd lecsobbanunk a víz alá. A negyedik tétel a tó fenekén élő lényeket mutatja be. A zene hullámozása és a víz alatti „súlytalan”, lebegő világ tökéletes összhangban van. A színes növények közül bátortalanul előmerészkednek a kecses harcos halak, s táncot járnak, pompás uszonyaikat fátyolszerűen vonva maguk után, virágokat formázva körtáncukkal és a buborékokkal játszódva. A következő tételben néhány virág kel életre, s járják tipikus orosz táncukat népviseletet idéző szirmaikkal, majd egy bokrétává állnak össze. A virágok egy réten állnak, ahol levélkéiben ébrednek a nyár végét jelző őszi tündérek. A szitakötő szárnyú alakok mindent őszi színekbe burkolnak, majd a lehulló levelek és termések keringőt járva hullnak alá a szélben. A szél erősebbé és fagyosabbá válik, a színek is hűvösebbre váltanak, s ahogy a levelek leérkeznek a földre, megérkezik a tél. Az őszi tündérek helyét jég-szárnyakkal rendelkező meselények veszik át, és a tó vizét korcsolyapályává varázsolják. A zene motívumait és dallamvonalait követő piruettekkel az egész tájat csillogó kristályvilággá varázsolják, és hóhehely szoknyaikban, mint tüllszoknyás balerinák táncolnak és pörögnek a téli tájon. Úgy gondolom, a részlet a képzelőerőt és befogadást segítő csodálatos, mesészerű képi világon túl is kifejezetten hasznos, hiszen az évszakok körforgását folyamatosan mutatja be.

3. Dukas: A bűvészinas

A harmadik animáció, melynek ötlete az egész film megszületéséhez vezetett, az illusztrálási módok első típusához tartozik. A vizualizált történet és a zenemű története azonos, tehát a konkrét programot mutatja be. Taylor moderátori szövegéből minden hasznos információt megtudhatunk, többek között, hogy Dukas műve egy már kétezer éves történetre íródott. A történet egy bűvészről és inasáról szól, aki annyira ambiciózus, hogy a mestertől elvesztett tudományokat anélkül kezdi használni, hogy azokat megtanulta volna kontrollálni. Egy nap a tanítványnak vizet kell hordania, ám kikerülendő a feladat végrehajtását életre kelt egy seprűt, hogy az végezze el helyette a munkát. A terv ideig-óráig be is válik, ám a kitűzött vízmennyiség teljesítésekor eszmél rá az inas, hogy a varázslat, mellyel le tudná állítani a seprűt még nincs képességei között, így az csak hordja és hordja a vizet megállíthatatlanul (Algar, 1940).

Az animáció teljes történetet mesél el, így egyszerűbb a megértése, ám az alkotók itt is figyeltek a zene vizualizálására: egy-egy ásítás, szemöldökráncolás, lépés, gomolygó füst, a dolgoz seprűk menetelése vagy a hömpölygő víz képe összhangban van a zenével. Az animáció végén szinte teljesen összekapcsolódik az animált mesevilág és a hangverseny, ugyanis Stokowski sziluettként látott karmesteri pódiumára megérkezik Mickey is, akivel gratulálnak egymásnak, és a két híresség kezét is fog. A stílus véleményem szerint a német filmkészítő, Lotte Reiniger stílusát idézi.

4. Sztravinszkij: Tavaszi áldozat

A soron következő animációhoz választott mű talán kissé kockázatosnak tűnhet 1940-ben. A legenda számba menő botrányos premier és nem túl egyszerű befogadhatósága miatt nem várnánk egy befogadóvá nevelést célzó egész estés rajzfilmben, ám Disney vállalta a kockázatot, és több szempontból is zseniális az animáció. Ahogyan Taylor elkezdi moderátori szövegét, megglátásom szerint a zenekar is talán kicsit izgulhat a következő műsorszám miatt, hiszen a harangjátékos majdnem felborítja hangszerét. Taylor azonban folytatja bevezető szövegét, melyben elmondja, az eredeti balettben Sztravinszkij

egyik célja a primitív életforma bemutatása volt, így Walt Disney és alkotótársai is ehhez a gondolathoz ragaszkodtak. A balett eredeti formájának és primitív, törzsi táncainak animálása helyett a bolygónkon kialakult primitív élet bemutatására vállalkoztak, amely nem csupán a képzelet szüleménye, hanem maga a tudomány. Az evolúciós folyamatok első néhány milliárd évét mutatják be, az élet első Földön való megjelenésétől egészen a dinoszauruszok kipusztulásáig. Az animáció remekbe szabott példája, hogy lehet egyszerre a zenei befogadást és a vizuális fantáziát fejleszteni, ám mindeközben a tudományos témakörök alapvető megértését is játékosan eljuttatni a nézőkhöz. Az említett darabot egyaránt használhatná órái során egy rajz, ének-zene, biológia vagy akár földrajz tanár, minden tantárgy találna benne a maga területéhez hasznos és könnyebben közvetíthető tartalmat. Taylor röviden és érthetően leírja a folyamatot az egysejtűek megjelenésétől a dinoszauruszok megjelenéséig és azok fajtáit is bemutatja (Roberts, Satterfield, 1940).

Az animáció elkészítése technikai kihívásokkal is szembe állította a készítőket: a füst és a gázok szemléltetéséhez olajat égettek, és ennek füstjét rögzítették, a kitörő láva a rajzok mellett vízbe csorgatott sűrű folyadék felvételeinek 180 fokos elforgatásával lett kivitelezve (Kurtti, 2000).

Úgy vélem, a mű szóló fagott kezdete a Taylor által felvázolt szituációhoz tökéletesen passzol: sok-sok milliárd évvel ezelőtt az űrben lebegünk és a Földre tekintünk, mely csak egy picinyke bolygó, ami a semmi üres tengerén kering körbe-körbe, nincs rajta élet, csak fortyogó tengerek, gőz, gázok és kitörő vulkánok (Roberts, Satterfield, 1940). Ahogyan a klarinét is megjelenik, lassan közeledünk a tejútrendszer felé, egyre közelebb kerülünk Naprendszerünkhöz és a Földhöz. A hasonló zenei motívumokra hirtelen meteorok cikáznak a sötét világűrben, és elérkezünk a Föld felszíne fölé a híres, kezdeti fagott szóló visszatéréssel. A monoton akkordok felett megszólaló ritmikus sforzato hangzásokra egy-egy vulkán kráteréből felcsap az izzó láva, minden vörös, mérges gázokkal van tele, a bolygón életnek még semmi nyoma. Ahogyan a fafűvösök és a rézfűvösök staccato témáikat játsszák, úgy törnek fel a lávafolyam hatalmas buborékai és a zaklatott zenére lassan az egész domborzatot beborítja, hatalmas viharok jönnek létre.

A háborgó óceán mélyére ereszkedünk, a zene nyugodtabbá válik és ahol a zavaros vízben a sejtelmes zenére megjelennek az első apró életformák: egy zöld szemes ostoros és egy eukarióta sejt, majd papucsállatkákat is látunk, ahogyan osztódni kezdenek, és lassan benépesül az óceán különlegesebbnél

különlegesebb színes élőlényekkel. Megjelennek az apróbb halak, medúzák, korallak, rákok, polipok, majd az egyik hal kidugja a fejét a vízből, ezzel az evolúció következő lépcsőfokát jelezve, ahogyan megjelennek a szárazföldi élőlények. A víz felszíne fölé érkezve több dinoszaurusz fajt láthatunk. Az ismétlődő klarinét motívumok követik a levegőben szálló pteranodonok víz feletti röppályáját vadászat közben. A Földet már nem lávafolyamok, hanem az oxigéndús légkörben hatalmasra nőtt növények lepik el a brontoszaurosztok nagy örömeire. Több jól ismert dinoszaurusz fajtát is láthatunk, melyet a gyerekek is ismerősnek találhatnak, az említett fajtákon túl feltűnnek a sztegoszaurosztok, velociraptorok és egy triceratopsz csapat útját is keresszük, ahogy kicsinyeiket terelgetik. Úgy gondolom, az őslények ábrázolása bár gyermekbarát, de lehetőségeihez mérten valóságghú is, érezhető méretük, tömegük, mozgásuk. A békésen egymás mellett élő, többnyire növényevő csapatok rémülten kapják fel a fejüket, a zene is egyre nyugtalanabb lesz, a közeledő vihar rosszat jósol. Ahogyan megérkezünk a balett egyik legzaklatottabb részéhez, mely az eredeti koreográfia szerint is a törzs által választott áldozat haláltusájának kezdete, megérkezik az ősi világ legrettegettebb alakja, a félelmetes „zsarnokgyík”, a tirannoszaurusz rex. Piros szemei és hatalmas, éles fogai mindenkit menekülésre készítenek, hiszen a félelmetes ragadozó senkinek nem kegyelmez. A zene egyre zaklatottabbá válik és egy sztegoszaurusz rémült harcát láthatjuk, aki végül nem menekülhet sorsa elől, a kegyetlen t-rex végez vele. Ahogy a balett új egységét halljuk, melyre az eredeti balettben a törzs menetelve körbejárja az áldozatot, hasonló módon ugrik egyet az animáció is az időben, s ugyanúgy kezdenek menetelni a kiszáradt vidéken a még élő dinoszaurusztok, víz után kutatva. A faj párhuzamban az eredeti programmal, haláltusája végéhez közeledik, végzetük felé menetelnek, egyre kevesebben élnek túl a borzasztó körülményeket. Egyszerre a föld mozogni kezd, hatalmas szelek, tsunamik, a tájban óriási hasadékok keletkeznek, eljött a dinoszaurusztok korának vége, a Föld elcsendesedik.

Az animáció nem az egész művet dolgozza fel, így a balett utolsó timpanis, zaklatott szakasza és az ikonikus felfelé futó fuvola motívum is kimarad, ám úgy gondolom tökéletesen ábrázolja az evolúciós folyamatot. Az animáció utolsó néhány másodpercében használt részlet a mű kezdetére utal vissza, mely egy újabb életszakasz, egy máig tartó folyamat kezdetére igyekszik utalni.

A mű végén Taylor szünetet jelent be, melyet nagy valószínűséggel a mozik vetítéseik során is beiktattak. A zenekar kivonul, a függöny bezárul. A rövid szünet után széttárul a függöny és szép lassan ismét elfoglalja helyét a zenekar, hangolni kezdenek, éppen ahogyan egy hangversenyen, ám ahogyan a nagybőgőkhöz érkezik az operatőr, egyikük pengetni kezdi hangszerét. A muzsikáláshoz egy klarinétos és egy hegedűs is társul, majd szinte az egész zenekar csatlakozik az örömmzenéléshez, míg megjelenik Taylor és folytatódhat a koncert. Taylor a következő műsorszám előtt azonban be szeretne mutatni valakit a nézőknek, aki nélkül nem jöhetett volna létre a film, ő pedig nem más, mint a kissé szégyenlős hangsáv (Sharpsteen, 1940).

5. A hangsáv

A félénk, függőleges hangsáv Taylor bátorítására megérkezik, és vizualizálva bemutatja egy-egy hangszer hangját különböző színekkel és formákkal ezek hangszínétől, hangmagasságától függően. Színezetet, dinamikát, hangterjedelmet egyaránt demonstrál színekkel és absztrakt formákkal. Az első próbálkozás nem valami sikeres, így Taylor arra kéri, mutassa be a hárfa hangját, melynek képe leginkább egy vízbe dobott kő után gyűrűző körkörös vonalakra emlékeztet. A hegedű már sárgás, élesebb szélű vibráló vonalakkal van ábrázolva, majd a fuvola hangját is láthatjuk, mely zöldes ködszerű vizualizációt kap. A trombita, rezes, sárgás színnel vibrál, a fagott pedig pirosas, kerekded hullámzást mutat. Az ütős szekció igen sokszínű, egy egész dob-felszerelést hallunk, különböző színekkel, geometriai formákkal, néha szinte Rorschach-tesztre emlékeztető alakzatokkal, majd a triangulum következik egyértelmű háromszög alakú ábrázolásával. Taylor elbúcsúzik a kedves munkatárstól, és beharangozza a következő művet (Sharpsteen, 1940).

Az eredetileg tervezett mű, mely Pierné: Cydalise című darabja lett volna, végül nem bizonyult elég erősnek a repertoárhoz, így Beethoven VI. szimfóniája mellett döntöttek (Kurti, 2000).

6. Beethoven VI. (Pastorale) szimfónia

A bevezetőben megtudjuk, hogy a mű azon kevés Beethoven darabok közé tartozik, mely elmesél egy nagyjából történetet, mégpedig egy napot a vidéki életből. A Disney stúdió viszont úgy döntött, ennél konkrétabban ábrázolja a művet, és a természeti tájat az ókori mitológia karaktereivel tölti meg. Az Olümposz isteneit és más mitikus lények egy napját látjuk a történet során, mely szintén kibővített ismeretszerzésre ad lehetőséget, a szereplőket Taylor ismerteti is. Feltűnnek unikornisok, faunok, Pegazus és családja, kentaurok és istenek is, mint Bacchus, Vulcanus, Zeusz, Írisz, Apollo, Morpheusz és Diana (Beebe, Handley, Luske, 1940). Az ókori mitológia alapvető megismerésére és vizualizálására tökéletes az animáció, ám ha konkrétabb tudást szeretnénk eljuttatni a nézőknek, a görög és római istenségek egy történetben szerepeltetése nem biztos, hogy szerencsés. Az animáció készítőinek egyik nehézsége a karakterek elkészítése során az ókori ábrázolások és külső jegyek átvitele az 1940-es évekbe, egy minden korosztály számára vetíthető rajzfilmbe. A kentaurok női karakterei jelentették az egyik legnagyobb kihívást, hiszen míg férfi fajtársaik felsőteste problémamentesen lehet fedetlen, addig a női karakterek, bármennyire is természeti teremtmények, nem lehetnek ugyanilyen módon bemutatva. A második tétel során feltűnő félig ember, félig ló teremtmények végül levelekből, virágokból és termésekből készült nyakékeket kaptak, vagy csak a felsőtest alapvető formái láthatók részletek nélkül (Kurtti, 2000).

A mű első tételének programcíme: Vidám érzések ébredése a falura érkezéskor, ám itt a történet kezdetekor az Olümposz lábaira tekintünk, ahol a felkelő nap fényében unikornisok és kettős auloszon játszó faunok szökdecselnek, kergetőznek a dús, pasztell színű réteken. A mű első tételének csak egy részét használja fel, az azonos zenei motívumokat itt is ismétlődő mozgások és cselekvések teszik könnyen érthetővé és azonosíthatóvá, illetve az ókori hangszerek egyikét is rögtön a mű kezdeténél megismerhetjük. A legato motívumok jól ábrázolják az égen feltűnő és keccses ívben szárnyalva vágtató Pegazust és családját. A szárnyas lovak legkisebbje első tanulóköreit repüli, néhányszor le is pottyán, melyet szintén tökéletesen ábrázol a zene, érzékeltetve újabb és újabb próbálkozásait. Ahogyan a család egy tó vizére érkezik, megérkeznek fajtársaik is a fuvola dallamait pedig az auloszos kis faun játssza el nekünk.

A második tétel kezdetén, mely eredetileg egy pataknál játszódó jelenet, lassan betérünk a közeli, árnyékos erdőbe, ahol víz közelben, egy tóban színes, női kentaurok fürdőznek, puttók fésülgetik hajukat, púderezik orrukat és csinosítják, öltöztetik őket. A készülődő lányokhoz megérkeznek udvarlóiuk, mindenkire a színben hozzá illő. A párok hintáznak, piknikeznek a romantikus, pátoszos zenére, azonban egy pár még nem talált egymásra, nekik a kis angyalkák segítenek, fuvola trillával csalogatják őket közelebb egymáshoz, hogy kibontakozhasson szerelmük.

Ahogy az eddigi tételek, a harmadik tétel is valamelyest hű marad eredeti témájához, hiszen egy borral folyó bacchanáliát láthatunk és magával Bacchusszal is találkozhatunk, aki egyszarvú szamara hátán, ittasan mulatozik. A kis faunok kürtjeiken muzsikálva kísérik boroshordóból készült trónusára és kezdetét veszi a multság és tánc a zenével teljes összhangban. Láthatjuk a zene lendületét, mozgásait és mozgásainak irányát, ismétlődéseit.

A mulatozásnak az eredeti mű tematikáját követve, egy vihar vet véget és mindenki igyekszik fedezékbe vonulni, ahogy a megnyíló felhők között megjelenik Zeus, villámain pedig Vulcanus, Héphaisztosz római megfelelője éppen most kovácsolja. A mű erőteljes, forte akkordjaira kalapácsával nagyokat csap az izzó villámokra, majd timpanik kíséretében Zeusnak adja az elkészült fegyvert, aki sforzato lecsapásokkal szórja azokat a tájra. A mulatozók menekülnek, igyekeznek mindenkit biztonságba helyezni, ahogyan Aiolosz hatalmas szeleket kavár és a bor árvízként hömpölyög végig a tájon. Zeus szerencsére lassan megunja a dolgot és nyugovóra tér, az ég kitisztul.

Az attacca kapcsolódó ötödik tételben kitisztul az idő, a kezdő klarinét motívumot egy jelzőkürtös kentaur fújja, majd a kürt válasza a táj lakói lassan előmerészkednek rejtkehelyeikről. A legato, vonós dallamokhoz hasonló kecsességgel repül keresztül az égen Írisz és hatalmas szivárvánnyal keresztezi az eget, ahol a fénylő Napban Apollo jelenik meg fogatán. Az ókori táj lakói búcsút intenek neki, a Nap pedig a lefelé tartó motívumokra lassan a horizont alá ereszkedik. Morpheusz hatalmas palástjával betakarja a tájat, álmot hozva mindenki szemére, Diana pedig a Holdat keskeny íjként használva kilövi nyílveesszőjét, hegyén egy fényes csillaggal és apróbb csillagokkal tölti be az eget.

Az animáció sikeresen követi a mű alapvető tematikáját és történetét, ám konkrétabb vizualizációval, más korba és kontextusba helyezve azt. Taylor narrátori szövege az egyetlen, ami véleményem szerint zavart kelthet a

nézőben, hiszen egy szövegkörnyezetben használja az ókori görög és római istenségek neveit. A két mitológia alapvetően nem áll távol egymástól, egy-egy isten vagy istennő tulajdonságai a két kultúrában nagyjából azonosak, csak nevük eltérő. Éppen emiatt nem szerencsés, sőt felesleges őket összekeverni.

7. Ponchielli: Az órák tánca

A felhasznált zenei részlet Ponchielli *La Gioconda* című operájából származik, egy nap huszonnégy óráját hivatott bemutatni három részben. Az idő múlását táncoló vízilovak, struccok, krokodilok és elefántok szemléltetik. A jól ismert mű gyakorlatilag egy fricska, igyekeztek humorossá tenni az animációt, ám balettozó állatok mozgását az alaposság érdekében koreográfusokkal együtt dolgozva készítették el az alkotók. A reggelt, delet, napnyugtát és éjszakát a karakterek és színek, jelmezeik tökéletesen szemléltetik, majd a részlet fináléjában a hajnal fényei érkeznek meg a velencei palota udvarába (Ferguson, Hee, 1940).

A zenei részlet kezdőmotívumaira egy színpadra érkezünk, a felfelé futó hárfa futam dallamaira felgördül a függöny és egy ébredező balerinát láthatunk, egy struccot, aki társait is felébreszti. A szökdécselő fuvola dallamokra lassan mindenki táncolni kezd, és az ismerős vonós témára elindul a koreográfia, a struccok táncolnak és gyümölcsöt falatoznak, majd megjelenik egy szökökút mélyéről az első táncos víziló, aki szőlőt szemezget. A fő zenei motívum vonós dallama egy oktávval mélyebben szólal meg ezúttal, hiszen nagyobb testű állatokról van szó. Ahogy a zene legatobb és lassabb lesz, lassan sötétedni kezd, a szólótáncos víziló pedig álomra szenderül. Egy újabb zenei téma következik, és megjelenik az elefántokból álló tánccsoport, akik buborékokkal szórják tele a kertet. Szél kerekedik, ahogyan leszáll az éj, az elefántok elrepülnek, és a harangszerű ütések után sejtelmesebb, moll dallam következik, melyre csuklyás krokodilok veszik körbe az alvó vízilovat. A krokodilok vezetője felébreszti a vízilovat, akivel táncba kezdenek, majd a finálé felé közeledve hajszává alakul a kezdetben békés tánc. A krokodilok igyekeznek a struccokat, vízilovakat és elefántokat is le vadászni. A hajsza és a koreográfia egyre kaotikusabb lesz, ahogy a zene is egyre élénkebb. Beköszönt a hajnal, a záró akkordra pedig becsapódik a kert kapuja.

8. Muszorgszkij: Egy éj a kopár hegyen és Schubert: Ave Maria

A film utolsó animációja két zeneművet is felhasznál, melyek hangulata szöges ellentétben áll egymással, mégis tökéletesen kiegészítik egymást. A Muszorgszkij mű profán világából Schubert Ave Mariajának áhítatosságába vezet el bennünket az animáció. Az Egy éj a kopár hegyen programzene, konkrét története van, melyet a Disney animáció tökéletesen ábrázol és követ. A boszorkányok és más sötét teremtmények boszorkányszombaton összegyűlnek a hegyen és várják a Sátán eljövetelét. A gonosz Chernabog érkezését tánccal és varázslatokkal ünneplik, kísértetek szállnak ki sírjukból, megnyílik a pokol, ám a hajnal érkezését jelző harangozás után visszakúsznak sírjaikba, hiszen a reggel és Schubert híres műve nyugalmat és áhítatot hoz a környékre (Jackson, 1940). Chernabog karaktere egyértelműen azonos Csernoboggal, az apró névváltoztatás véleményem szerint talán egy saját Disney karakter létrehozása miatt alakult ki, a gonosz későbbi rajzfilmekben is feltűnik.

A mű kezdő motívumai közben a kopár hegyet láthatjuk, ahogyan a telihold vészjósló fényében körbeveszi az éjszakai köd. Ahogyan közeledünk, a hegy csúcsán álló szikla életre kel és Chernabog, avagy a Sátán alakja bontogatja hatalmas szárnyait a rézfúvósok démoni fanfárjára. Gonosz árnyéka lassan belengi a hegy lábánál fekvő kis települést, így a temetőt is. A sírok-ból szellemek és csontvázak repülnek fel vezérükhöz, néhányan közülük lovak csontvázain ülve indulnak harcba. A hatalmas Chernabog egy ütésre megnyitja a földet és óriási tűz kíséretében a pokol tekergőzve kúszó-mászó teremtményei is feljutnak az élők világába. Ahogyan egy nagyobb tűzcsóvát tenyerébe vesz, a táncoló fuvola dallamra a lángnyelvek női alakká válnak és körtáncot járnak a hatalmas kézben. Ekkor a zene erőteljesebbé válik, a gonosz pedig egy mozdulattal átváltoztatja a három lányt, s már egy farkas, egy kecske és egy disznó táncol tenyerében. Az állatok egy csapásra pokoli teremtményekké, majd az ököl szorításában kék lánggá válnak. Chernabog kénye-kedve szerint irányítja a furcsábbnál furcsább szerzeteket, a glissandoszerű díszítéssel ellátott forte akkordokra hegyes fogú, szárnyas női alakok, koponyák, szellemek repülnek arcunkba. A helyzet egyre kaotikusabbá válik, s az ismételt rézfúvós fanfár már talán a véget jelzi, ahogyan a gonosz vezér

lényei örvényszerűen kavarognak, a pokolból pedig egyszerre hatalmas láng csap fel az égig. A hajnal azonban a Rimszkij-Korszakov átiratnak megfelelő hat harangütéssel és pislákoló fénnel megérkezik, a sötét teremtmények pedig visszatérnek otthonaikba. A hárfa futam utáni klarinétszólóra Chernabog lassan visszaburkolózik szárnyaiba és eggyé válik a hegycsúccsal, mielőtt a Nap felkelne.

Ahogy a hajnal megérkezik, a fuvola megismétli a klarinét dallamát, de a Schubert mű is szépen lassan átkötésre kerül. A pirkadatban apró lámpások jelennek meg, a falubeliek indulnak reggel dolgukra az erdőn keresztül. A tömeg hosszú menetelés után megérkezik valahová, a sötét helyre beszűrődő fény alakja alapján, úgy gondolom, hogy egy gótikus templom formavilágát igyekeztek megragadni, ám mindvégig a természetben vagyunk csupán. Az út közben látott fák is egy kolostorra engednek következtetni magasba törő csúcsíves ablakokra és boltozatokra emlékeztető vonalaikkal. Ahogy kilépünk a szabadba, a felkelő Nap sugarai már bevilágítják a tájat és a nézőt is egyértelműen eltölti az a remény és áhítatosság, amit a készítőik szerettek volna átadni az animáció és a zene segítségével.

A Schubert műre készült animáció tökéletes befejezése a filmnek, ám technikai szempontból sem elhanyagolható. Az erdőn át lámpásokkal vonuló tömeget egyetlen felvétellel rögzítették vágás nélkül. A jelenetet kilenc ember vette fel folyamatosan hat napon keresztül, a munka során használt horizontális többsíkú kamera pedig közel negyvenhét méter hosszan mozgott végig a stúdióban (Kurtti, 2000).

A Fantasia utóélete

Bár a Fantasia nem lett elsőprő siker és Disney visszatért hagyományosabb rajzfilmjeihez, a nemes szándékú ötlet vissza-visszatért az említett Make Mine Music vagy a Melody Time sorozatokban, ahol népszerű slágerek mellett olyan ismert klasszikus műveket is felhasználtak, mint Prokofjev Péter és a farkasa vagy Rimszkij-Korszakov Dongója. Idővel a film visszatért a köztudatba és népszerűbb lett, mint valaha, hiszen felismerték az ötlet zsenialitását (Kurtti, 2000). Walt Disney, Leopold Stokowski és Deems Taylor ötlete korszakalkotó volt, éppen csak a körülmények nem voltak adottak a megérdemelt sikerhez. A mai technikai feltételek gyakorlatilag bármit meg

tudnak jeleníteni a mozivásznon, ám a Fantasia most is maximálisan megállja a helyét és pontosan annyira le tudja nyűgözni a nézőt, ahogyan azt 1940-ben tehette. A zene vizualizálásával könnyebb lehet a nézőt bevonni, lekötöni, talán jobban meg is ragadnak ezek a dallamok, ám a film emellett ténylegesen hangversenyszerű élményt nyújt, informatív, szórakoztató és rengeteg témakört érint. Sajnos úgy érzem, még mindig nem ismerik elegenden a művet és nincs a Disney által már nyolcvan évvel ezelőtt megfogalmazott ötlet kellően kihasználva.

A film, noha nem lett hatalmas siker, elkészítése mérföldkő volt a stúdió és az egész ipar fejlődésében, hiszen a hatalmas volumenű munka sok új technikai újítást hozott az animáció és hangrögzítés terén is. Elképzelhetetlen számomra, hogy ezekkel az újításokkal kicsoda élmény lehetett 1940-ben beülni egy ilyen jellegű film vetítésére. A második világháború miatt, sajnos nem tudjuk meg, hol tarthatna a befogadóvá nevelési módszer, melyet a Disney stúdió próbált elindítani, de egészen biztos vagyok benne, hogy érdemes lenne egész sorozatokat az ötletnek szentelni.

Walt Disney halála után jóval, 1999-ben jelent meg a film folytatása, mely újabb klasszikus műveket bemutatva pontosan követi az első film koncepcióját. Tisztelegve az első film ötletét elindító animáció, A bűvészinás előtt, a részlet teljes egészében bekerült az Fantasia 2000 című filmbe. Az 1999-es filmbe a Dukas mű mellett olyan műveket hallhatunk és láthatunk, mint Beethoven V. Sors szimfóniája, Respighi Róma fenyői című szimfónikus költeménye, Gershwin Kék rapszódiaja, Sosztakovics II. zongoraversenye, Saint-Saëns Állatok farsangja vagy Sztravinszkij Tűzmadara. A koncepció annyi apró változtatáson ment keresztül, hogy minden művet újabb személy mutat be. Színészek, zenészek egyaránt, olyan hírességekkel találkozhatunk, mint Itzhak Perlman, Angela Lansbury vagy Steve Martin.

A Fantasia öröksége szerencsére fennmaradni látszik. Az 1940-es film megjelenése után több stúdió is készített hasonló koncepciójú rajzfilmeket saját karaktereikkel.

Irodalom

- Algar, J. (rendező, 1940): The Sorcerers Apprentice In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7a-faq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Armstrong, S. (rendező, 1940): Toccata and Fugue in D Minor In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7afaq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Armstrong, S. (rendező, 1940): The Nutcracker Suite In: Fantasia(film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7a-faq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Beebe, F.; Handley, J.; Luske, H. (rendező, 1940): The Pastoral Symphony In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7afaq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Ferguson, N.; Hee, T. (rendező, 1940): Dance of the Hours In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7afaq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Hand, D.; Sharpsteen, B. (rendező, 1940): Meet the Soundtrack In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7afaq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Jackson, W. (rendező, 1940): Night on Bald Mountain/Ave Maria In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7afaq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Roberts, B.; Satterfield, P. (rendező, 1940): Rite of Spring In: Fantasia (film) (1940). Walt Disney Production. <https://tv.apple.com/hu/movie/fantasia/umc.cmc.36cr7afaq8tjqk2aumi75doba?action=play>
- Kurtti, J. (rendező, 2000): The Fantasia Legacy: The Concert Feature (film). Buena Vista Home Entertainment. <https://www.youtube.com/watch?v=oUIJcr1ajNw>
- Stokowski, L. (1940): Walt Disney Presents Fantasia, souvenirroadshow program. Walt Disney Productions. Simon & Schuster, New York
- Kodály Zoltán (1952): Legyen a zene mindenkié! In: Bónis, F. (szerk.) (2008): Vissza-tekintés I. Argumentum Kiadó, Budapest

A KÓRUSBAN VALÓ ÉNEKLÉS SZEREPE A TÁRSADALOMBAN

A közösségi éneklés

Az éneklés az emberi civilizáció fontos része minden történelmi időben, amely tükrözi az emberi társadalom gondolatait, érzelmeit és kulturális jellemzőit. Az ókortól napjainkig az éneklés művészete a különböző kultúrákban, régiókban és korokban különböző formákat és stílusokat mutatott. Az éneklés történelmi fejlődése megmutatja, hogy az emberi kultúrában betöltött szerepe sokrétű, és magába foglalja a kifejező kommunikációt, a társadalmi kohéziót és a nevelési hasznosságot. A történelmi elbeszélések rávilágítanak arra, hogy az éneklés különböző célokat szolgált, például a társadalmi kötődést, a vallási áhítatot és az érzelmek kifejezését, ami az éneklést különböző kultúrákban és korszakokban jelentős gyakorlattá tette. Az éneklés a különböző hagyományokon keresztül a kulturális örökség megőrzésének eszközeként működött, miközben alkalmazkodott a globalizáció és a kortárs társadalmi igények hatásaihoz. Potter és Sorrell az éneklés evolúcióját vizsgálva leírták, hogy ez az ősi kifejezési forma számtalan kultúrán és korszakon keresztül változott, jelezve, hogy az éneklés mindig is a kommunikáció, az ünneplés és az érzelmi felszabadítás médiumaként működött (Potter és Sorrell 2012).

A közösségi kórus fogalma és jellemzői

A közösségi, amatőr kórusok tagan definiálhatók olyan énekegyüttesekként, amelyek az egyének közös éneklési élménybe való bevonására összpontosítanak és a társadalmi interakciót, az érzelmi jólétet és a közösségi kohéziót helyezik előtérbe a professzionális teljesítménynormákkal szemben (Joseph

és Southcott 2018; Hopper és mtsai 2016). Különböző csoporttípusokat foglalnak magukban, gyakran speciális demográfiai jellemzőkhöz vagy igényekhez igazítva, mint például az idősebb felnőttek, marginalizált csoportok vagy mentális egészségügyi kihívásokkal küzdő egyének kórusai (Clift és mtsai 2017; Helitzer és mtsai 2022; Maury és mtsai 2022).

A közösségi kórusok egyik kiemelkedő jellemzője a befogadó és részvételi jelleg. A hivatásos kórusokkal ellentétben, amelyek bizonyos szintű zenei szakértelmet követelnek meg, a közösségi kórusok bármilyen képességű énekest szívesen látnak, támogató és a kölcsönös bátorító környezetet biztosítva (Daffern és mtsai 2021; Specker 2015). Ez a befogadó jelleg szorosan összefügg az e kórusokon belüli vezetési stílussal; a hatékony karnagyok gyakran erős szociális készségekkel rendelkeznek, amelyek a tagok között az összetartozás és kohézió érzését építik (Joseph és Southcott 2018; Hopper és mtsai 2016; Williamson és Bonshor 2019). Konkrétan, egy kompetens karmester jelenléte jelentősen javíthatja a kórusélmény élvezetét és életképességét, elősegítve a szociális interakciót és az érzelmi kifejezésmódot (Joseph és Southcott 2018).

A közösségi kórusok tehát a kollektív zenei szerepvállalás sokrétű formáját képviselik, amely a befogadást, az érzelmi támogatást és a társadalmi kapcsolatot helyezi előtérbe, ami nemcsak zenei csoportként, hanem a közösségi egészség és kohézió létfontosságú összetevőjeként is hasznosnak bizonyul.

A közösségi kórusok kialakulásának története és fejlődése

Az amatőr közösségi kórusok tükrözik a zenei gyakorlat, a társadalmi integráció és a közösségi szerepvállalás szélesebb körű társadalmi változásait. A közösségi kórusok informális összejövetelekből strukturált szervezetekké fejlődtek, amelyek elősegítik a befogadást, a társadalmi tőkét és a személyes fejlődést a különböző népességcsoportok körében. A közösségi kórusok az idők során kulturális, társadalmi és politikai tényezők hatására alakultak ki. Ebben az összefüggésben a közösségi éneklés a művészi kifejezés egyik formája, valamint a társadalmi kötődés és a közösségi szolidaritás eszköze.

Történelmileg a közösségi éneklés fogalma különböző zenei hagyományokra vezethető vissza, amelyek gyakran vallási kontextusból erednek. Idővel, különösen a 19. századtól kezdődően, jelentős elmozdulás történt a

formalizált amatőr kórusok létrehozása felé. Ezek a kórusok a közösségi szerepvállalás alapkövévé váltak, és nemcsak a zene szeretetét, hanem az összetartozás érzését is elősegítették a résztvevők között. A kutatások kiemelik, hogy a csoportos éneklés fontos szerepet játszik a társadalmi kapcsolódás erősítésében, különösen a marginalizált csoportok körében, ezáltal a kórus menedékhelyként és a kifejezés fórumaként jött létre (Davidson és mtsai 2024).

A közösségi kórusok Amerikában a közoktatás bevezetése után nyertek teret, lehetővé téve a felnőttek számára, hogy kórustevékenységet folytassanak. 2007-re az Amerikai Kórusvezetők Szövetsége közel 1400 közösségi kórusszervezetet tartott nyilván, ami jól példázza a nem hivatásos kóruscsoportok jelentős jelenlétét (Bell 2008).

A közösségi kórusok fejlődése a befogadás és a sokszínűség iránti fokozott tudatossággal is összefonódott. MacGregor és Pitts kutatása a brit kórusokban a demográfiai homogenitással és a befogadással szembeni ellenállással kapcsolatos kihívásokat tárgyalja, ami a közösségi kórusgyakorlatok növekedésének egyik kulcsfontosságú területét jelzi (MacGregor és Pitts 2025). Mivel a kórusok arra töreksenek, hogy tükrözzék közösségeik sokszínűségét, egyszerre jelentenek lehetőségeket a befogadásra és kihívásokat, amelyek felismerést és szemléletváltást igényelnek a résztvevők körében.

Az elmúlt években a digitális technológia átalakította a kórusélményt, különösen a COVID-19 járvány idején, amely megzavarta a hagyományos, személyes próbákat (Theorell és mtsai 2023). Számos közösségi kórus alkalmazkodott a virtuális platformokhoz, kiemelve ezzel rugalmasságukat. Bár a virtuális formátumok az élő énekléshez képest nélkülözhetnek némi érzelmi közvetlenséget, a közösségi kórusok bizonyították, hogy képesek olyan módon alkalmazkodni, amely tükrözi a kapcsolat és a közös élmény alapértékeit (Fancourt és Steptoe 2019; Ang és mtsai 2022).

A közösségi kórusok ráadásul megmutatták, hogy képesek alkalmazkodni a speciális igényekhez, például a hospice-okban, ahol a kóruséneklés támogató hálózatot hoz létre a kiszolgáltatott népességben belül (Thomas 2015). Ez az alkalmazkodás kiemeli a közösségi kórusok rugalmas jellegét a társadalmi igényekre való reagálásban, és rávilágít a gyógyítás és a társadalmi kapcsolatok helyszíneként való potenciáljukra, különösen terápiás kontextusokban. A speciális demográfiai csoportok számára létrehozott közösségi kórusok, például a demenciában szenvedő egyének és gondozóik számára létrehozott

generációk közötti kórusok azt mutatják, hogy ezek az együttesek hogyan hidalják át a generációs szakadékokat, miközben egyúttal a társadalmi elszigeteltség problémáival is foglalkoznak (Sheets és Allison 2019).

A felnőtt közösségi kórusok sokak számára elérhető és népszerű lehetőséget jelentenek, akiket érdekel a kórusban való részvétel. A helyi közösségből érkező egyének rendszeres próbákon és közösségi fellépéseken énekelnek együtt. Sok közösségi kórus zenei készségtől vagy tapasztalattól függetlenül bárkit szívesen lát, gyakran meghallgatás nélkül. A közösségi kórusok néha egy-egy meghatározott csoportot céloznak meg, például a közös élményekkel, kultúrával vagy egészségügyi szükségletekkel rendelkezőket. A kóruséneklés egyre népszerűbb szabadidős tevékenység. A Chorus America (2019) becslése szerint például az USA lakosságának 17%-a vesz részt kórusban, szemben a 2008-as 14%-kal. Európában 2017-ben a becslések szerint a lakosság 4,5%-a vett részt kórusban, az országos arányok 2,4% és 11% között mozogtak. Magyarország lakosságának mindössze 3%-a énekel kórusban (Bartel és Cooper 2017).

Ugyanakkor a kóruséneklés elismert előnyei és növekvő népszerűsége ellenére aggályok merülnek fel a sokszínűséggel, a méltányos hozzáféréssel és a részvétel akadályaival kapcsolatban. Boswell (2022) szakirodalmi áttekintése szerint a tipikus felnőtt közösségi zenei együttesek tagjai általában jómódúak, idősebbek, fehérek és felsőfokú végzettségűek, és a közösségi kórusokban kifejezetten egyenlőtlen a nemek aránya, több a női résztvevő, és általában idősebbek a tagok. Ezenkívül a kórusban való részvétel során felmerülő kihívások, például a teljesítménystressz és a személyközi konfliktusok (Clift és mtsai 2015) alááshatják a potenciális előnyöket, és elriaszthatják a további részvételt.

A kórusban való éneklés pozitív pszichológiai és szociális hatásai

Egyre több kutatás utal arra, hogy a kóruséneklés jelentősen befolyásolhatja a pszichológiai jólétet (Clift és Hanco, 2001; Clift és mtsai 2008; Clift és mtsai 2010; Clift 2012; Daykin és mtsai 2017; Stewart és Lonsdale 2016). A kóruséneklés pozitív hatással van az egyén hangulatára, csökkenti a stresszt és a szorongást, fokozza a szubjektív jóllétet és növeli a boldogságot. Ez az érzelmi

felszabadulás különösen előnyös az amatőr énekesek számára, akikre nem nehezedik olyan nyomás, mint a hivatásos zenészekre, így az éneklés örömeire összpontosíthatnak, nem pedig a teljesítmény tökéletesítésére (Caetano és mtsai 2017). A kórusban való éneklés a mentális egészség és az érzelmi stabilitás javulásához vezet. A kóruséneklés segít a tagoknak jól érezni magukat és enyhíti a negatív érzelmi állapotokat, ami összhangban van a zene terápiás hatásával. A kórusvezetők pozitív megerősítése, a kortársak közötti interakciók, a kórusban szerzett pozitív tapasztalatok növelheti a résztvevők önbizalmát és motivációját.

A kórus támogató környezete lehetővé teszi az énekesek számára, hogy kísérletezzenek és fejlődjenek anélkül, hogy félnének a kemény kritikától, amely gyakran jelen van a versenyszerű zenei környezetben. Ez a gondoskodó környezet nemcsak az egyéni teljesítményt fokozza, hanem a csoportkohéziót is erősíti, mivel a tagok egymást bátorítják (Bonshor 2017; Bonshor 2016). A kóruson belüli visszajelzési mechanizmusok, beleértve a dicséretet és a konstruktív kritikát, létfontosságúak az énekesek pozitív önképének kialakulásához (Bonshor 2017).

A kórus támogató környezete lehetővé teszi az énekesek számára, hogy fejlesszék képességeiket és kifejezzék magukat, ami tovább növeli önbecsülésüket és előadói képességeiket, továbbá kísérletezzenek és fejlődjenek anélkül, hogy félnének a kemény kritikától, amely gyakran jelen van a versenyszerű zenei környezetben. A kórusban való éneklés pozitívan hat az egyén önértékelésére.

A kóruséneklés szociális aspektusai is döntő szerepet játszanak az amatőr énekesek jól-létének fokozásában. A kóruséneklés elősegíti a résztvevőkben a közösség és az összetartozás érzését. A kórusénekesek gyakran számolnak be a kóruson belüli erős társadalmi kapcsolat és kohézió érzéséről, ami erősítheti a céltudatosság és az összetartozás érzését. A kóruséneklés egyik elsődleges társadalmi haszna a résztvevők közötti tartalmas kapcsolatok kialakulása.

Emellett a próbák strukturált jellege elősegíti az elkötelezettséget és a csapatmunkát, megerősítve a kórustagok közötti szociális kötelekeket és kölcsönös támogatást. A kórusok hatékony közösségekként szolgálnak, ahol az egyének szociális tevékenységekben vehetnek részt, elősegítve a befogadás és az összetartozás érzését.

Helitzer és munkatársai (2022) tanulmánya bemutatja, hogy a csoportos éneklésben való részvétel hogyan segíti elő a pozitív érzelmek kialakulását,

erősíti az identitást, családi kapcsolatot épít a tagok között, és elősegíti a társadalmi befogadást. Ez összhangban van azzal a felfogással, hogy a kóruséneklés az érzelmi és szociális jóllét erőforrásaként szolgál, különösen a hátrányos helyzetű közösségekben.

Johnson és munkatársai kiemelték, hogy az idősebb felnőtt közösségi kórusénekesek a társadalmi szerepvállalás és a kreatív tevékenységekben való részvétel révén jobb életminőséget tapasztalnak (Johnson és munkatársai, 2013). Ezt az érzést Barrett és Zhukov is megerősíti, akik megjegyezték, hogy a felnőtt kórusénekesek a kórusban való részvételük eredményeként megnövekedett barátságokról és személyes önbizalomról számolnak be (Barrett és Zhukov 2022). A kóruséneklés közösségi aspektusa nemcsak a társas kötődést segíti elő, hanem a zenei részvétel általános élményét is fokozza, ahogyan azt Bonshor amatőr kórusban való közösségi tanulással kapcsolatos kutatásai is jelzik (Bonshor 2016). A kóruséneklés közösségi jellege ösztönzi a tagok közötti együttműködést és támogatást, ami javíthatja az egyéni önbizalmat és csökkentheti az elszigeteltség érzését (Bonshor 2020; Bonshor 2016).

Az éneklés közösségi élménye lehetővé teszi, hogy az emberek az összetartozás és a közös teljesítmény érzését érezzék, ami megerősíti az éneklési képességekbe vetett önbizalmukat, elősegítve az érzelmi ellenálló képességet és a motivációt (Stewart és Lonsdale 2016). Ez összhangban van azokkal az eredményekkel, amelyek szerint az énekléssel kapcsolatos közösségi élmények növelhetik az önbizalmat és csökkenthetik a teljesítménnyel kapcsolatos szorongás érzését (Stewart és Lonsdale 2016; Lagacé és mtsai 2015).

Irodalom

- Ang, M. F., Chang, L. Y., & Tan, A. G. (2022). Singing in an odd time: choir members' perspectives on virtual choir experience and live choir experience. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 12(10). <https://doi.org/10.6007/ijarbss/v12-i10/15210>
- Barrett, M. & Zhukov, K. (2022). Choral flourishing: Parent and child perspectives on the benefits of participation in an excellent youth choir. *Research Studies in Music Education*, 45(3), 525-538. <https://doi.org/10.1177/1321103x221115080>
- Bartel, R. & Cooper, C. F. (2017). Singing Europe. European Choral Association. <https://europeanchoralassociation.org/cooperation-projects/singing-europe/>.

- Bell, C. L. (2008). Toward a definition of a community choir. *International Journal of Community Music*, 1(2), 229-241. https://doi.org/10.1386/ijcm.1.2.229_1
- Bonshor, M. (2016). Confidence and choral configuration: the affective impact of situational and acoustic factors in amateur choirs. *Psychology of Music*, 45(5), 628-644. <https://doi.org/10.1177/0305735616669996>
- Bonshor, M. (2017). Conductor feedback and the amateur singer: the role of criticism and praise in building choral confidence. *Research Studies in Music Education*, 39(2), 139-160. <https://doi.org/10.1177/1321103x17709630>
- Caetano, K., Ferreira, I., Mariotto, L., Vidal, C., Neufeld, C., & Reis, A. (2017). Choir singing as an activity to manage anxiety and temporomandibular disorders: reports from a Brazilian sample. *Psychology of Music*, 47(1), 96-108. <https://doi.org/10.1177/0305735617739967>
- Clift, S., & Hancox, G. (2001). The perceived benefits of singing: Findings from preliminary surveys of a university college choral society. *Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 121 (4), 248-256.
- Clift, S. M., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Stewart, D. & Kreutz, G. (2008): Choral Singing, Wellbeing and Health: Findings from a Cross-national Survey, Canterbury: Canterbury Christ Church University, 1-82.
- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G., & Stewart, D. (2010). Choral singing and psychological well-being: quantitative and qualitative findings from English choirs in a cross-national survey. *Journal of Applied Arts and Health*, 1(1), 19-34. <https://doi.org/10.1386/jaah.1.1.19/1>
- Clift, S. (2012). Singing, wellbeing, and health. In R. A. R. MacDonald, G. Kreutz, & L. Mitchell (Eds.), *Music, health, and wellbeing*. 113-124. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199586974.003.0009>
- Clift, S. Page, S., Daykin, N. & Peasgood, E. (2015). The Work of the Military Wives Choirs Foundation: An Evaluation.” Canterbury Christ Church University. https://www.researchgate.net/publication/271543011_The_Work_of_the_Military_Wives_Choirs_Foundation_An_Evaluation?channel=doi&linkId=54cc89440cf-24601c08a9224&showFulltext=true(open in a new windowClift és mtsai 2017
- Daffern, H., Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing together, yet apart: the experience of UK choir members and facilitators during the COVID-19 pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>
- Davidson, J. W., Leske, B., & Krause, A. E. (2024). Music, emotion, and asylum. The *Oxford Handbook of Community Singing*, 686-705. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197612460.013.35>

- Daykin, N., Mansfield, L., Meads, C., Julier, G., Tomlinson, A., Payne, A., Grigsby Duffy, L., Lane, J., D’Innocenzo, G., Burnett, A., Kay, T., Dolan, P., Testoni, S., & Victor, C. (2017). What works for wellbeing? A systematic review of wellbeing outcomes for music and singing in adults. *Perspectives in public health*, 138(1), 39–46. <https://doi.org/10.1177/1757913917740391>
- Fancourt, D. & Steptoe, A. (2019). Present in body or just in mind: differences in social presence and emotion regulation in live vs. virtual singing experiences. *Frontiers in Psychology*, 10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>
- Helitzer, E, Moss, H., O’Donoghue, J. (2022). Lifting spirits and building community: The social, emotional and practical benefits of all-female group singing. *Health Promotion International*, 37(6), <https://doi.org/10.1093/heapro/daac112>
- Hopper, M., Curtis, S., Hodge, S., & Simm, R. (2016). A qualitative study exploring the effects of attending a community pain service choir on well-being in people who experience chronic pain. *British Journal of Pain*, 10(3), 124-134. <https://doi.org/10.1177/2049463716638368>
- Johnson, J., Louhivuori, J., Stewart, A., Tolvanen, A., Ross, L., & Era, P. (2013). Quality of life (QoL) of older adult community choral singers in Finland. *International Psychogeriatrics*, 25(7), 1055-1064. <https://doi.org/10.1017/s1041610213000422>
- Joseph, D. & Southcott, J. (2018). Music participation for older people: five choirs in Victoria, Australia. *Research Studies in Music Education*, 40(2), 176-190. <https://doi.org/10.1177/1321103x18773096>
- Lagacé, M., Briand, C., Desrosiers, J., & Larivière, N. (2015). A qualitative exploration of a community-based singing activity on the recovery process of people living with mental illness. *British Journal of Occupational Therapy*, 79(3), 178-187. <https://doi.org/10.1177/0308022615599171>
- MacGregor, E. H. & Pitts, S. (2025). ‘I don’t care who joins my choir’: investigating attitudes to diversity and inclusivity in lower- and upper-voice choirs in the United Kingdom. *International Journal of Community Music*, 18(1), 69-91. https://doi.org/10.1386/ijcm_00119_1
- Maury, S., Vella-Brodrick, D., Davidson, J. W., & Rickard, N. S. (2022). Socio-emotional benefits associated with choir participation for older adults related to both activity characteristics and motivation factors. *Music & Science*, 5. <https://doi.org/10.1177/20592043221137759>
- Potter, J., & Sorrell, N. (2012). *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sheets, D. & Allison, T. A. (2019). Raising our voices: the benefits of an intergenerational choir for people with dementia and their care partners. *Innovation in Aging*, 3(Supplement_1), S751-S752. <https://doi.org/10.1093/geroni/igz038.2758>

- Specker, S. K. (2015). Communities of song: collective musical participation and group singing experiences in Victoria, bc. *The Arbutus Review*, 5(1), 62-90. <https://doi.org/10.18357/ar.speckersk.512014>
- Stewart, N. A. J. & Lonsdale, A. J. (2016). It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*, 44, 6, 1240–1254.
- Theorell, T., Kowalski, J., Theorell, A. M. L., & Horwitz, E. B. (2023). Choir singers without rehearsals and concerts? a questionnaire study on perceived losses from restricting choral singing during the COVID-19 pandemic. *Journal of Voice*, 37(1), 146.e19-146.e27. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2020.11.006>
- Thomas, G. (2015). P-3 enhancing a sense of community: a hospice-based choir. *The Art and Science of Hospice Care – Poster Presentations*. <https://doi.org/10.1136/bmjspcare-2015-001026.3>
- Williamson, V. J. & Bonshor, M. (2019). Wellbeing in brass bands: the benefits and challenges of group music making. *Frontiers in Psychology*, 10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01176>

AZ AMATŐR KÓRUSBAN ÉNEKLŐK MOTIVÁCIÓI ÉS ÉNHATÉKONYSÁGA

1. A motiváció fogalma

Geen (1995) szerint a motiváció valamilyen emberi viselkedés elindítását, intenzitását és fenntartását jelenti. Davis és Lomax (2008) szerint a motivációt felfoghatjuk egyfajta erőként is, amely segít az egyénnek a kíváncsatos viselkedés bizonyos szintű intenzitásának fenntartásában a hosszú távú célok elérésében. Kanfer és Chen (2016) úgy látja, hogy a motiváció olyan hajtóerőt jelent, amely meghatározza a cselekedet kezdetét, intenzitását, irányát és időtartamát. Franken (1994) három dimenziót javasol a motiváció fogalmának meghatározásához, amely az ébredés, az irány és a kitartás.

2. Motivációelméletek

2.1 Tartalomelméletek

A tartalomelméleteket néha szükségletelméleteknek is nevezik. A motivációt a szükségleteink és törekvéseink szempontjából vizsgálják. Az elméletek ezután a motivációt e szükségletek kielégítése szempontjából tárgyalják. A motiváció tartalmi elméleteire úgy is gondolhatunk, mint amelyek arra összpontosítanak, hogy mi motivál bennünket.

A motiváció főbb tartalmi elméletei a következők: Maslow szükségletek hierarchiája, Alderfer ERG elmélete, McClelland három szükséglet elmélete, Herzberg kétfaktoros elmélete, valamint McGregor X és Y elmélete.

A Maslow-piramis 7 szintje (1943) (alulról felfelé):

1. Biológiai és fiziológiai szükségletek: Az élethez elengedhetetlen alapvető biológiai szükségletek, mint az étel, víz, alvás, levegővétel és a test belső egyensúlyának fenntartása.
2. Biztonsági szükségletek (biztonság iránti igény): Az élet kiszámíthatóságának, rendjének és biztonságának igénye, beleértve a fizikai és anyagi biztonságot, a stabil munkát és a fájdalom elkerülését.
3. Szeretet és valahová tartozás szükséglete, igénye: A társas kapcsolatok, barátságok, család és a közösséghez való tartozás igénye, az elfogadás vágya.
4. Elismerés szükséglete: Az önbecsülés, a tisztelet, a siker és az eredményesség iránti igény, valamint mások elismerésének vágya.
5. Kognitív szükségletek: A tudásvágy, a megismerés, az érvelés, a tanulás és a problémamegoldás igénye.
6. Esztétikai szükségletek: A rend, a harmónia, a szépség, a szimmetria és a formák iránti igény.
7. Önmegvalósítás szükséglete: A bennünk rejlő lehetőségek kibontakoztatása, a kreativitás, a saját célok elérése és a maximális potenciál kiaknázása. Transzcendencia szükségletet is tartalmazhat, amely a létezés értelmének felismerését és megélését, valamint a spirituális célok megvalósítását jelenti.

A Maslow-piramis 7. szintje klasszikusan az önmegvalósítás, ahogy az 5 szintes modellben is. Azonban Abraham Maslow életének utolsó éveiben aktívan foglalkozott az önmeghaladás szintjével is, ami már spirituális és transzcendenciával kapcsolatos kérdéseket feszeget, ezért ezt nem szeretik alkalmazni a modell ábrázolásában. Maslow (1962) szerint az önmegvalósítás az egyén által elért sikerélményekkel mérhető, azaz ha az egyén sikeres egy adott szakterületen, akkor az önmegvalósítás szintjére lépett, valamint (Maslow 1970) az emberek többsége nem tesz meg mindent azért, hogy önmegvalósítóvá váljon, ezzel csupán az egyének néhány százaléka él.

2.2 Folyamatelméletek

A folyamatelméletek azt vizsgálják, hogyan motiválódnak az emberek. Azzal a folyamattal foglalkoznak, amelynek során a motiváció létrejön, és azzal, hogyan állíthatjuk be folyamatainkat a motivációs szintek megváltoztatása érdekében. A motiváció folyamatelméleteire úgy is gondolhatunk, mint amelyek arra összpontosítanak, hogyan történik a motiváció.

A motiváció főbb folyamatelméletei a következők: Skinner megerősítésmélete, Vroom elvárásmélete, Adam méltányosság elmélete, Locke célmeghatározásmélete, Deci-Ryan önmeghatározás elmélete.

Deci – Ryan önmeghatározás elmélete (Self Determination Theory, SDT) (1985)

Az önmeghatározás elmélet (SDT) nemcsak a célirányos viselkedés teljes megértését segíti, hanem figyelembe veszi azt, hogy a pszichológiai fejlődést és jólétet nem lehet elérni anélkül, hogy ne vizsgálánánk meg az egyén szükségleteit (Deci és Ryan 2000). A szükségletek ugyanis, amelyek hozzásegítenek a célok kialakításához, befolyásolják az egyén pszichológiai potenciálját és a belső szabályozó folyamatokat, amelyek a célélérést is irányítják. Az SDT szem előtt tartja az egyén alapvető igényeit, három alapszükségletet határoz meg:

- önállóság (autonómia),
- kompetencia (hozzáértés)
- társas kapcsolatok (kötődés)

Az SDT esetében a hangsúly a motivációs folyamaton van, amely az egyénben lezajló kognitív szociális fejlődési folyamatot írja le. Tehát a hangsúly nem a cél tartalmán, hanem az annak eléréséhez szükséges folyamaton van (Deci és Ryan 2000). A három alapszükségletnek fontos szerepe van a belső motiváció kialakításában, a legnagyobb hatást az autonómia és kompetencia érzése adja.

Az SDT az egyént olyan szereplőnek tekinti, aki aktív, növekedésorientált és saját maga pszichés sajátosságait, önbecsülését, önértékét integrálja egy nagyobb társadalmi struktúrába. Az emberi szervezet adaptív részét képezi

az, hogy érdekes tevékenységeket folytathat, mozgósíthatja kapacitásait, társadalmi csoportokhoz tartozhat, a belső szellemi és külső társas kapcsolatok során szerzett tapasztalatait egybevetheti. Az egyén a három alapszükséglet segítségével és a külső belső szabályozottság változtatásával próbálja megteremteni a saját jóllétét (Deci és Ryan 2000).

A központi kérdés a motiváció minőségének meghatározásánál, hogy az illető motivációja autonóm (belső), vagy kívülről kontrollált (külső). Autonóm, vagy belső motivációról, akkor beszélünk, ha az egyén elkötelezett a feladat iránt, annak értékeit magáénak tudja, és egyfajta internalizációs folyamat indul el az egyénben. A belső motivációnak számos pozitív eredménye van, többek között a kitartás, az egészségesebb viselkedés és a hatékonyabb teljesítmény (Deci és Ryan 2008). Az SDT szerint az embereket általában munkájuk, vagy más tevékenységek elvégzése közben általánosan kétféleképpen lehet motiválni, egyrészt külső tényezőkkel, másrészt belső tényezőkkel.

A belső tényezők olyan tényezők, amelyek nem feltétlenül kívülről jutalmaznak, vagy támogatják az egyént, ugyanakkor mégis képesek fenntartani az egyén érdeklődését, kreativitását tartós erőfeszítést a cél elérése érdekében. A belső motiváció azt jelenti, hogy az egyén aktív részvételt vállal a feladat megoldásában, mert azt érdekesnek találja, és úgy gondolja, hogy segíti a fejlődésben (Deci és Ryan 2000). Ha egy olyan viselkedést, amelyet az egyén belső indíttatásból kezd el, utólag jutalmazni kezdenek, az alááshatja az egyén lelkesedését (Deci 1971). A pozitív visszajelzés nemcsak a belső motivációt erősíti, hanem kielégíti az egyén kompetenciaigényét is.

Bandura énhatékonyság elmélete (Self Efficacy Theory) (1977)

Albert Bandura énhatékonyság elmélete szerint az énhatékonyság az egyén azon nézete, hite, hogy képes sikeresen teljesíteni egy adott feladatot vagy célt, így befolyásolva életének eseményeit és saját érzéseit. Ez a hit a személyiségfejlődésben, a motivációban és a viselkedésben is fontos szerepet játszik, és négy fő forrásból alakul. Az elmélet szerint fontos, hogy vannak olyan tényezők, amelyek az egyén viselkedését befolyásolják:

- mások viselkedése
- környezet
- egyéni kognitív képességek

A felsorolt tényezők közül mindhárom kiemelkedően fontos és hatnak egymásra, ugyanakkor a legfontosabbnak az egyén kognitív képességei tekinthetők. Bandura (1977) szerint a környezetünkben tanulunk, megfigyeljük a minket körül vevők mintáit és ezekből merítünk. Fontos a mások viselkedésének, érzelmi reakcióinak, attitűdjének megfigyelése, utánozása, hiszen ebből fejleszthetjük tovább a sajátunkat (Oláh 2006).

Az énhatékonyság lényege, hogy ha az egyén hisz abban, hogy képes elvégezni, megoldani az előtte álló feladatokat, akkor sikert fog elérni. A folyamatban fontos szerepe van a jutalomnak és a külső környezetből érkező impulzusoknak (Kispál-Vitai 2013).

Az énhatékonyság négy forrása (Bandura szerint):

1. Mesterélmények: Sikeres korábbi teljesítmények növelik a bizalmat a hasonló feladatok iránt.
2. Helyettesítő élmények: Mások (hasonmásaink) sikere inspirálhatja és növelheti saját énhatékonyságunkat.
3. Verbális meggyőzés: Mások bátorítása és biztatása (bár kevésbé hatékony, mint a saját tapasztalat) javíthatja az énhatékonyságot.
4. Fiziológiai és érzelmi állapotok: stressz, szorongás vagy fáradtság negatívan befolyásolhatja az énhatékonyságot, míg a pozitív érzelmek növelhetik.

3. A kórusban való éneklés és az önmeghatározás elmélete (SDT)

A Deci és Ryan által kidolgozott önmeghatározás-elmélet (SDT) szerint a motivációt nagymértékben befolyásolja három veleszületett pszichológiai szükséglet: az önállóság (autonómia), a kompetencia (hozzáértés) és a társas kapcsolatok (kötődés). Ez a keretrendszer szolgál alapelveként a kórusénekesek motivációinak megértéséhez.

Az egyik legfontosabb motiváció a közösség, a társas kapcsolatok és a társadalmi kötődés érzése, amelyet a kórusok elősegítenek. A kórusban való részvétel eredendően támogatja a kapcsolatteremtés igényét. Az egyének gyakran csatlakoznak kórusokhoz, mert kapcsolatot keresnek másokkal, és a valahová tartozás érzését keresik. A kóruséneklés fokozza a jólétet azért, hogy támogató szociális környezetet teremtsen, ahol a résztvevők értelmes

kapcsolatokat alakíthatnak ki (Johnson és mtsai. 2016; Petrovsky és mtsai. 2019; Rong és mtsai 2025) Ez a közösségi aspektus különösen nagy hatással lehet a marginalizált csoportok és a magányossággal küzdő egyének számára, mivel a részvétel elősegíti a szociális készségeket, és csökkenti az elszigeteltség érzését (Dingle és mtsai. 2012; Rong és mtsai. 2025). A kórusénekesek olyan kollektív élményekben vesznek részt, amelyek elősegítik a társas kapcsolatokat és az összetartozás érzését, kielégítve a társas interakció iránti belső vágyukat. A fokozott társadalmi kohézió és a közös zenélés a kórustagok körében fokozott pozitív affektushoz és mentális jóléthez vezet, ami hangsúlyozza a társas kötődések fontosságát a motiváció biztosításában (Dingle és mtsai. 2012; Maury és mtsai. 2022; Stewart és Lonsdale 2016). Az éneklés közös élményei nemcsak érzelmi kapcsolatokat építenek, hanem az énekesek között a közösség pszichológiai érzését is erősítik, ami összhangban van az SDT azon tantétével, hogy a társas kapcsolatok döntő fontosságúak az intrinzik motiváció szempontjából. A csoportos éneklés együttműködő jellege nemcsak a barátságok kialakulását segíti elő, hanem a kórustagok között az összetartozás érzését is táplálja (Barrett és Zhukov 2022; Fernández-Herranz és mtsai 2021).

Ezen túlmenően a kompetencia fogalma jelentősen kötődik a kórusban való éneklés élményéhez. Az olyan művészeti tevékenységben való részvétel, mint a kórusban való éneklés, lehetővé teszi az egyének számára, hogy fejlesszék éneklési képességeiket és művészi kifejezőkészségüket. A kutatások azt mutatják, hogy a kompetencia érzése közvetlenül hozzájárul a résztvevők jólétéhez, a jobb önhatékonyság pedig a kórusban való nagyobb megmaradási arányhoz kapcsolódik (Ardahan 2018; Livesey és mtsai 2012; Redman és Bugos 2018). Az énekesi jártasság feltárása és elérése erősítheti az önazonosságot és az önbizalmat, lehetővé téve az énekesek számára, hogy képesnek és ügyesnek érezzék magukat, ami viszont megerősíti a kórus iránti elkötelezettségüket.

Az autonómia a motiváció másik kritikus aspektusa, amellyel az önmeghatározás elmélete (SDT) foglalkozik. Egy kórusban a résztvevőknek gyakran lehetőségük van arra, hogy bizonyos fokú választási lehetőséget gyakoroljanak a részvételükkel kapcsolatban, legyen szó akár a repertoár kiválasztásáról vagy a részvétel szintjéről (Pendergast 2022; Sanguinetti 2023). Ez az autonómia elősegíti a zenélés folyamatába való pozitív bekapcsolódást, mivel azok az egyének, akik részvételüket önirányítottnak érzékelik, jellemzően

magasabb szintű elégedettséget és motivációt mutatnak. A felnőtt énekesek például olyan motivációkat fejeznek ki, amelyek a személyes élvezethez, a tanulási lehetőségekhez és a kreatív kifejezéshez igazodnak, ami aláhúzza az autonómia fontosságát a kórusban való részvétel iránti elkötelezettség fenntartásában (Livesey és mtsai 2012; Redman és Bugos 2018).

Az önmeghatározás elmélete (SDT) által biztosított motivációs keret nemcsak a kórusénekesek pszichológiai ösztönzőit világítja meg, hanem az ilyen elkötelezettségből származó szélesebb körű társadalmi és mentális egészségügyi előnyökre is rávilágít. A kutatások következetesen kiemelik, hogy a kórusban való részvétel növeli az életelégedettséget és elősegíti a mentális jólétet, köszönhetően a közösségi éneklésben rejlő autonómia, kompetencia és társas kapcsolatok közötti kölcsönhatásnak (Johnson és mtsai 2013; Livesey és mtsai 2012; Parker 2017). Következésképpen a kórusban való részvétel olyan gazdag kontextust példáz, amelyben az SDT alapelvei mélyen megvalósulhatnak, ami az egyes énekesek és a kórusközösség egészének javára válik.

4. A kórusban való éneklés és az énhatékonyság elmélet

A kórusénekléssel összefüggésben a mesterélmények döntő szerepet játszanak. Az egyének önbizalmat nyernek azáltal, hogy sikeresen vesznek részt az énekgyakorlatokban, a kórusművek éneklésében és az előadásokon, ami elősegíti a képességek és a kompetencia érzését (McPherson és McCormick 2006). Fisher hangsúlyozza, hogy akik pozitívan érzékelik a fejlődésüket, nagyobb valószínűséggel maradnak elkötelezettek a kórustevékenységekben (Fisher 2014). Ez a dinamika jól szemlélteti a mesteri tapasztalatok és az énhatékonyság közötti kölcsönös kapcsolatot.

Az éneklés kollektív élménye elősegíti a közösségi érzést, és a társaktól kapott szociális támogatás és szóbeli bátorítás révén megerősíti az egyéni énhatékonyságot (McConnel és Beach 2021). Ez a közös élmény olyan támogató légkört ápol, amelyben az énekesek internalizálják sikereiket és tanulnak egymástól, ezáltal erősítve énhatékonysági meggyőződésüket (Huang és Mayer 2018).

Továbbá a kórusban való csoportos éneklés bizonyítottan fokozza az érzelmi állapotokat, ami összhangban van Bandura koncepciójával, amely

szerint a fiziológiai és érzelmi állapot az önhatékonyság forrása (Dingle és mtsai 2012). A kóruséneklésben való részvétel összefüggésbe hozható a hangulat javulásával és a stressz csökkenésével (Reagon és mtsai 2016; Stone és mtsai 2018). A közös zenélés közös élménye fokozza a résztvevők érzelmi kifejezését, és hozzájárul a kollektív örömehez, ami megerősíti a pozitív pszichológiai állapotokat (Dingle és mtsai 2012; Redman és Bugos 2018). A kórusban való részvétel a magányosság csökkenésével és az összetartozás fokozott érzésével jár együtt, ami jelentősen hozzájárul a mentális egészségi állapot javulásához (Rong és mtsai 2025). Dingle és munkatársai kiemelik, hogy a kóruséneklés segít az érzelmek szabályozásában és pozitív hangulatot teremt, elősegítve a támogató környezetet, amely elősegíti a tagok önhatékonyságát (Dingle és mtsai 2012). Hasonlóképpen, McPherson és McCormick is tárgyalja az önhatékonyság jelentőségét a zenei teljesítményben, jelezve, hogy a magasabb önhatékonysággal rendelkező egyének rugalmasabbak és hatékonyabban épülnek fel a kudarcokból (McPherson és McCormick 2006).

5. Konklúzió

Összefoglalva, az önmeghatározás elméletének alkalmazása a kóruséneklés kontextusában átfogó megértést mutat arról, hogyan segítik elő az intrinzik motivációkat. Az autonómia, a kompetencia és a társas kapcsolati szükségletek kielégítésével a kórusénekesek fokozott pszichológiai jólétet, fokozott társas kötődést és a zenei gyakorlatuk iránti elmélyült elkötelezettséget tapasztalnak.

Irodalom

- Ardahan, F. (2018). Comparison of the Life Satisfaction Level of Recreational Choir Singers and Non-choir Singers. *Mediterranean Journal of Humanities*, 8(1), 41-50. <https://doi.org/10.13114/mjh.2018.381>
- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a Unifying Theory of Behavioural Change. *Psychological Review*, 84(2), 191–215. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.2.191>

- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The Exercise of Control*. W H Freeman/Times Books/ Henry Holt & Co.
- Barrett, M. and Zhukov, K. (2022). Choral Flourishing: Parent and Child Perspectives on the Benefits of Participation in an Excellent Youth Choir. *Research Studies in Music Education*, 45(3), 525-538. <https://doi.org/10.1177/1321103x221115080>
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2008). Self-determination Theory: A Macrotheory of Human Motivation, Development, and Health. *Canadian Psychology / Psychologie canadienne*, 49(3), 182–185. <https://doi.org/10.1037/a0012801>
- Deci, E. L. (1971). Effects of Externally Mediated Rewards on Intrinsic Motivation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 18(1), 105–115. <https://doi.org/10.1037/h0030644>
- Dingle, G., Brander, C., Ballantyne, J., & Baker, F. (2012). To Be Heard: the Social and Mental Health Benefits of Choir Singing for Disadvantaged Adults. *Psychology of Music*, 41(4), 405-421. <https://doi.org/10.1177/0305735611430081>
- Fernández-Herranz, N., Ferreras-Mencía, S., Marín, J., & Corraliza, J. (2021). Choral Singing and Personal Well-being: a Choral Activity Perceived Benefits Scale (capbes). *Psychology of Music*, 50(3), 895-910. <https://doi.org/10.1177/03057356211026377>
- Fisher, C. D. (2014). Conceptualizing and Measuring Wellbeing at Work. In P. Y. Chen & C. L. Cooper (Eds.), *Work and wellbeing* (pp. 9–33). Wiley Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781118539415.wbwell018>
- Franken, R. (1994). *Human Motivation* (3rd ed.). Pacific Grove, CA: Brooks/Cole Publishing Co.
- Geen, R. G. (1995). *Human motivation: A Social Psychological Approach*. Thomson Brooks/Cole Publishing Co.
- Huang, X., & Mayer, R. E. (2018). Adding Self-Efficacy Features to an Online Statistics Lesson. *Journal of Educational Computing Research*, 57(4), 1003-1037. <https://doi.org/10.1177/0735633118771085>
- Johnson, J., Louhivuori, J., Stewart, A., Tolvanen, A., Ross, L., & Era, P. (2013). Quality of Life of Older Adult Community choral Singers in Finland. *International Psychogeriatrics*, 25(7), 1055-1064. <https://doi.org/10.1017/s1041610213000422>
- Johnson, J., Louhivuori, J., & Siljander, E. (2016). Comparison of Well-being of Older Adult Choir Singers and the General Population in Finland: a Case-control Study. *Musicae Scientiae*, 21(2), 178-194. <https://doi.org/10.1177/1029864916644486>
- Kanfer, R., & Chen, G. (2016). Motivation in Organizational Behavior: History, Advances and Prospects. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 136, 6–19. <https://doi.org/10.1016/j.obhdp.2016.06.002>

- Kispál-Vitai, Zs. (2013): Szervezeti viselkedés, Pearson, Harlow.
- Livesey, L., Morrison, I., Clift, S., & Camic, P. (2012). Benefits of Choral Singing for Social and Mental Wellbeing: Qualitative Findings from a Cross-national Survey of Choir Members. *Journal of Public Mental Health*, 11(1), 10-26. <https://doi.org/10.1108/17465721211207275>
- Luthans, F.-Stajkovic, A.D. (2002): Social Cognitive Theory and Self-efficacy: Implications for Motivation Theory and Practice. In R. M. Steers, L. W. Porter, & G. A. Bigley (Eds.), *Motivation and Work Behavior* (7th ed.), 126-140. NY, McGraw-Hill.
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370–396. <https://doi.org/10.1037/h0054346>
- Maslow, A. (1962). *Toward a Psychology of Being*. Princeton, D. Van Nostrand. <https://doi.org/10.1037/10793-000>
- Maslow, A. H. (1970). *Motivation and Personality* (2nd ed.). New York: Harper & Row.
- Maury, S., Vella-Brodrick, D., Davidson, J., & Rickard, N. (2022). Socio-emotional Benefits Associated with Choir Participation for Older Adults Related to Both Activity Characteristics and Motivation Factors. *Music & Science*, 5. <https://doi.org/10.1177/20592043221137759>
- McPherson, G. E., & McCormick, J. (2006). Self-efficacy and Music Performance. *Psychology of Music*, 34(3), 322-336. <https://doi.org/10.1177/0305735606064841>
- Oláh, A. (2006): Pszichológiai alapismeretek. Bölcsész Konzorcium, Budapest
- Parker, E. (2017). A Grounded Theory of Adolescent High School Women's Choir Singers' Process of Social Identity Development. *Journal of Research in Music Education*, 65(4), 439-460. <https://doi.org/10.1177/0022429417743478>
- Pendergast, S. (2022). Research-to-resource: Two Motivation Frameworks for Encouraging School Choral Participation. *Update Applications of Research in Music Education*, 41(2), 5-14. <https://doi.org/10.1177/87551233221082507>
- Petrovsky, D., Sefcik, J., & Cacchione, P. (2019). A Qualitative Exploration of Choral Singing in Community-dwelling Older Adults. *Western Journal of Nursing Research*, 42(5), 340-347. <https://doi.org/10.1177/0193945919861380>
- Reagon, C., Gale, N., Dow, R., Lewis, I., & Deursen, R. (2016). Choir Singing and Health Status in People Affected by Cancer. *European Journal of Cancer Care*, 26(5), e12568. <https://doi.org/10.1111/ecc.12568>
- Redman, D. and Bugos, J. (2018). Motivational Factors in Adult, Auditioned Community Choirs: the Power of Aesthetic Experiences. *Psychology of Music*, 47(5), 694-705. <https://doi.org/10.1177/0305735618774900>

- Rong, H., Bos, V., Wiebusch, F., Broughton, M., & Dingle, G. (2025). The Impact of Choir Singing on International Students' Sense of Belonging, Loneliness, and Wellbeing: a Controlled Evaluation of UQ Voices. *Behavioral Sciences*, 15(5), 575. <https://doi.org/10.3390/bs15050575>
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination Theory and the Facilitation of Intrinsic Motivation, social Development, and Well-being. *American Psychologist*, 55(1), 68–78. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.1.68>
- Sanguinetti, R. (2023). Applications of Self-determination Theory in the General Music Classroom. *Journal of General Music Education*, 37(2), 11-15. <https://doi.org/10.1177/27527646231188083>
- Stewart, N. and Lonsdale, A. (2016). It's Better Together: the Psychological Benefits of Singing in a Choir. *Psychology of Music*, 44(6), 1240-1254. <https://doi.org/10.1177/0305735615624976>
- Stone, N., Millar, S., Herrod, P., Barrett, D., Otori, C., Mellon, V., & O'Sullivan, S. (2018). An Analysis of Endocannabinoid Concentrations and Mood Following Singing and Exercise in Healthy Volunteers. *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 12. <https://doi.org/10.3389/fnbeh.2018.00269>

„SIESS, KERESZTYÉN, LELKI JÓT VALLANI” – ÖTSZÁZ ÉVES TINÓDI DALLA A PROTESTÁNS KÓRUSIRODALOMBAN

A protestáns énekeskönyvek őriznek néhány olyan dallamot a Reformáció első évtizedeiből, a XVI. századból, amelyek ma is időszerű üzenettel bírnak. Ilyen Tinódi Lantos Sebestyén két éneke: a *Siess, keresztyén, lelki jót hallani*, valamint az *Imádkozzatok és buzgón kérjete*k szövegkezdetű. Első mondatomban az *őriznek* kifejezést használtam, mert valóban féltve óvott kincsnek számítanak ma, abban a korban, amelyben minden régi elvetendőnek ítéltetik, sokak elgondolása szerint. Kodály Zoltán írta le 1935-ben: „*Akadtak, akik a régi dal ápolásába holmi reakciós, hátratekintő, visszafelé haladó szándékot szeretnének belemagyarázni. Elfelejtik, hogy minden nagy művészetnek kettős arca van: mennél régibb századokba nyúlnak vissza a gyökerei, annál messzibb jövőbe sugárzik ki. A fa koronája oly magasra nő, amilyen mélyen fúródik gyökere a talajba. A magyar zene is: minél mélyebben bocsátja gyökereit a magyar lélek talajába, annál magasabbra nő a koronája, annál tovább él...*”¹

Az iskolai tankönyvek Tinódit a magyar epikus költészet jelentős alakjaként, a 16. század legkiválóbb énekmondójaként mutatják be. 1505 körül született, a Baranya megyei Tinód községben. Pécssett járt iskolába, ahol latin nyelvtudásra tett szert és a kottaolvasást is megtanulta. Szigetváron vitézként és íródeákként szolgált Török Bálint udvarában, majd annak fogságba kerülését követően, vándorénekes módjára bejárta az egész országot. Végül Kassán telepedett le. 1556-ban halt meg, Sárváron.² Több helyszínen emléktábla, szobor és festmény emlékeztet a magyar kultúrtörténet eme fontos személyére.

1 Kodály Zoltán: *Visszatekintés I.* Zeneműkiadó, Budapest, 1954, 45-49.

2 Emléktábla őrzi nevét Kassán, szobor Budapesten, Egerben, Dombóváron és a szigetvári várban. Orlai Petrich Soma olajfestményen örökítette meg alakját, Nádasdy Tamás nádor társaságában. Farkas Ferenc zeneszerző kantátát komponált *Tinódi históriája Eger vár viadaljáról*

Tinódi szemtanúi hitelességgel, saját tapasztalat alapján, vagy szavahihető hírvivők elbeszéléseire támaszkodva írta le a török táborban, végvárakban történeteket. Ez tükröződik az 1554-ben, Kolozsváron kiadott *Cronica* című gyűjteményben, mely művei közül 23 éneket tartalmaz: 16 magyar történelmi tárgyú, 2 világtörténelmi eseményt rögzítő, 2 bibliai témát feldolgozó és 3 erkölcsi példázatot leíró éneket. Legismertebb a *Summáját írom Eger várának* kezdetű. A gyűjteménybe foglalt dallamok sokáig a szájhagyomány, személyes továbbadás útján terjedtek és maradtak fenn annak ellenére, hogy kottával adta ki azokat a kolozsvári Hoffgreff nyomda. Azonban a török hódoltság és a háborús viszonyok között a magyar zenei élet, zenei műveltség, erősen visszaesett állapotot tükrözött. Kevesen voltak kottaolvasók, nem is volt igazi igény erre a készségre.

A protestáns énekeskönyvekben Tinódi két énekét a históriás és egyházi énekstílus darabjai között tartjuk számon. A históriás ének sajátosan magyar epikai, illetve műzenei műfaj, amely a 16. században, a török hódoltság korában alakult ki. A *Siess keresztyén* szövegkezdetű ének szaffikus strófájú, tartalmát tekintve Dávid és Góliát történetének megverselése. Célja: tanító példát hozni a harcra, a török elleni, a Gonosz elleni harcra. Közvetlenül keletkezésekor nem használták gyülekezeti énekként, de később bekerült az énekeskönyvekbe. Az eredeti mű 100 strófájából a református énekeskönyv csupán 6 versszakot őriz, melyek az ének fő tanulságát közlik. Az első versszak szinte teljesen eredeti formában szerepel az új, XX. századi énekeskönyvekben, csupán második sorában látható kis módosítás,³ mely énekelhetőség szempontjából jó csere. A második versszak átköltésnek tekinthető, a harmadik versszak az eredeti költemény 79-80. versszakának összeollózása. A 4. versszakban egy szócsere látható,⁴ az 5. versszakban csupán kis módosítás észlelhető.⁵ A 6. versszakban már jelentős a változás. Utolsó strófa lévén, az énekszövegekre jellemző záró szövegformula jelenik meg, mely nem felel meg teljesen az eredeti költeményben szereplő szövegnek.⁶

címmel. Hangfelvételeken szerepelnek énekei, többek között Kobzos Kiss Tamás, Gregor József és a Kaláka együttes előadásában.

3 *Ó törvényből hadakozni tanulni helyett: Régi törvényből harcolni tanulni*

4 *Fejedelemség csak vagyon Istenben helyett: Fejedelemség vagyon csak Istenben*

5 *Ne essél kétségben nagy jóvoltában helyett: Ne ess kétségbe ő nagy jóvoltában*

6 *Dicsérjük Istent nagy hálaadásban, Énekmondásban.*

Dallamvonal tekintetében nem történt változás a közel öt évszázad alatt, a ritmusban helyenként módosultak hangértékek. Jól ismert, kedvelt ének lehetett, mert a XVII. században felbukkant egy változata, később pedig Pécseli Király Imre (1590-1641) írt új verset hozzá, mely Jézus keresztfán elhangzott 7 szavára épül. Az 1744-es kottás kolozsvári énekeskönyvben közölték ezt a változatot, *Paradicsomnak te szép élő fája* kezdetű szöveggel. Csomasz Tóth Kálmán egyházzenész-lelkipásztor annyira fontos éneknek tartotta Tinódi szaffikus dallamát, hogy német nyelvre lefordította szövegét és közölte abban a kötetben, melyet a reformáció korában keletkezett magyar dallamok külföldi egyházakban történő megismertetésére szerkesztett.⁷ Mind az eredeti szöveggel, mind a mellékalak szövegével ismertté vált az ének, megihletve az egyházi kórusművek alkotóit.

Gárdonyi Zoltán (1906-1986) zeneszerző egyeneműkari művet komponált a dallam feldolgozásaként. Az első dallamív unisono indítása után a *cantus firmus* a szopránba helyezte. A második és harmadik szólam, e homofon feldolgozású részben harmóniai kíséretet biztosít. Az első rész záró ütemében a zeneszerző fokozatosan lépteti ki a szólamokat, áthajlást biztosítva a második versszak zenei anyagához. A mű második egységében a középső szólam veszi át Tinódi dallamát, a hosszú hangértékekben haladó harmadik szólam “A” hangzón intonált harmóniai pillérhangokkal támasztja alá azt. A felső szólam szabadon ívelő dallamrajzot ír le, körbe ölelve a fő dallamot, de minden dallamsor kezdetét szünettel indítva előtérbe helyezi az egyházi ének dallamát. Megjegyzendő, hogy e kompozícióban a második versszak szövege nem azonos a gyülekezeti énekeskönyvben olvashatóval.

Birtalan József (1927-2017) erdélyi zeneszerző feldolgozása strófikus. Az egyházi ének első, második, hatodik versszakának szövegét alkalmazva háromszólamú homofon feldolgozású vegyeskari művet alkotott, mely amatőr egyházi énekkarok repertoárjába is besimulhat. A fő dallam mindvégig a szoprán szólamban hangzik fel; a két kísérő szólam dallamába beékelte hajlítások átfutó és elugró hangokat szólaltatnak meg, dinamikusabbá varázsolva a zenei anyagot.

7 Csomasz-Tóth Kálmán (közr.): O wahres Wort – Kirchenlieder aus der Reformationszeit in Ungarn. Budapest, 2005.

A legkomplexebb Osváth Viktor (1921-1985) lelkész-karnagy feldolgozása.⁸ Kiemelve az ének 1, 3, 5 és 6 strófájának szövegét, végigkomponált művet alkot, melyben a zenei anyagot strófáról-strófára haladva változatos módon építi fel. Orgonaszólamot is beépít a műbe, mely a kompozíció kezdetén úgynevezett *intonációt* szólaltat meg, ahogy a gyülekezeti éneklés bevezetésekor is szokás; a strófák között átvezető zenei anyagot biztosít; a kórus felhangzásakor pedig, időnként duplázva egy-egy szólam belépési dallamát, harmóniai alátámasztásként szolgál. A mű első nyolc ütemében figyelmünket egy öt hangból álló zenei motívum ismételtetése köti le. Az orgona zenei szövetében a gyülekezeti ének dallamának első, lehajló ívű dallammotívuma jelenik meg, négyszer ismétlődve, a *g-moll* hangnem tonikai akkordjának alap, terc és kvint hangján, majd a hangnem hatodik fokán. Ezt követően egy forgó motívumot ábrázoló *mixtúra*, párhuzamos mozgású, szext megfordításokból álló akkordmenet jelenik meg, mely lefelé haladó dallamívvel, a domináns funkciójú, koronával meghosszabbított akkordra vezet, előkészítve az egyházi ének *unisono* bemutatását. Az egyházi ének dallamát nem fedi el az orgona hangzása, a hangszer csupán harmóniai alátámasztást biztosít, rövid ideig megszólaltatott, alaphelyzetű, vagy megfordításban megjelenő akkordokkal.

A következő versszakhoz átvezető, 12 ütemnyi orgonaszólo zenei anyagában az egyházi ének második dallamsora és annak enyhén módosult íve fedezhető fel. A két ütemnyi dallamív felfele haladó tiszta kvintenként egyre magasabban hangzik fel, szekvenciaszerű ismételtetéssel, fokozatosan eltávolodva az eredeti hangnemtől, de végül visszakanyarodva a *g-moll* tonálisba. A kórus belépésekor csak a női szólamok énekelnek: a szoprán szólamban megjelenő *cantus firmus* az alt szólam ellenpontozza. Ezt az orgonakíséret is duplázza. A kórus harmadik belépését 9 ütemnyi orgonaszólo előzi meg, melyben előtérbe kerül az egyházi ének harmadik dallamsora. A különböző hangmagasságokon történő dallamismétlés ez alkalommal is fokozatosan eltávolít a kiinduló hangnemtől, de a szóló rész végére (43. ütem) visszatér az eredeti hangnem és így beléphet a vegyeskar. A *cantus firmus* a férfi szólamban hangzik fel, a női szólamok pedig egymással terc-, szext párhuzamban, vagy ellenmozgásban haladva válaszolgatnak (két mérőütésnyi távolságra hátra maradva), ismételve a szöveg fő mondanivalóját. A strófa végén

8 Hargita Péter (szerk.) *Meghódol lelkem tenéked, nagy felség – Osváth Viktor egyházi énekdolgozásai*. II. kötet. Két- és háromszólamú vegyeskarok. Kecskeméti Református Egyházközség, Emmaus kiadó, 2011, 24. old.

a szólamok *picardiai terces* akkordban kapcsolódnak össze, mely hangzás a szöveg pozitív üzenetét nyomatékosítja. Az orgona utolsó önálló belépése a módosított terc hangjával indít, majd négy ütemnyi ereszkedő szekvenciával előkészíti a háromszólamú vegyeskar megszólalását. A 16 századi dallam homofon letétjének hanganyagát az orgona duplázza. A mű végén 4 ütemnyi külső bővülés látható, mely *allargando* tempójelzéssel, fokozatosan lassulva, ünnepélyes lezárást biztosít.

Tinódi énekét a kortárs zeneszerző, Vajda János (1949-), az *Istenes ének* című, nagyméretű kompozícióba foglalta be. A Tiszántúli Református Egyházkerület felkérésére írt mű 2017. október 31-én, a Reformáció 500. évfordulójának emléknapján tartott ünnepi istentisztelet keretében hangzott fel először, a debreceni református Nagytemplomban. A mű hét, ismert, protestáns egyházzenei szempontból igen fontos egyházi énekre épül. Első maga a Tinódi ének: *Siess, keresztyén*.⁹ A monumentális mű legelső részében hangzik fel, előbb orgonán bemutatva, majd fiatal gyermekhangon, később női hangokon és végül gyülekezetszerű *unisono* hangzásban. A szólamok énekét fokozatosan gazdagodó orgonakíséret támasztja alá, majd az orgona telt hangzású, improvizatív szólórészét követően, homofon, négy szólamú feldolgozásban hangzik fel az ének.

Gárdonyi Zoltán Tinódi dallamának mellékalakját is feldolgozta. A négy szólamú vegyeskarra írt *Paradicsomnak te szép élő fája* című kompozíció *é-mollban*, szoprán szólam megszólaltatása nélkül indul. A *cf* az alt szólamban hallható, csak a harmadik, magasra ívelő dallamsortól kezdve kerül át a szopránba. A második versszakban a dallam domináns hangnemben, kvinttel fentebb, *h-mollban*, basszus szólamban kerül bemutatásra, majd a záró, harmadik strófa, újra *é-mollban* jár. A mű harmadik strófájának záró részében rövid, az egyházi ének dallamfordulatait felhasználó, szabad imitációs rész található. A szaffikus strófa utolsó, rövid sora, *Idvességünknek* szövegrészről,

9 Második az 57. zsoltár *Irgalmazz, uram, irgalmazz nekem* szövegkezdettel, Szenci Molnár Albert szövegfordításával. Harmadik ének *Áldott az a férfi...* kezdettel a Bibliából származó szöveget, Jeremiás könyve 17,7 részét, Károli Gáspár fordításában tárja a hallgatóság elé. A negyedik rész a Várad énekeskönyvből átvett, ismeretlen fordítótól származó magyar szövegben az 1. zsoltár tartalmát tárja elénk, *Boldog az olyan ember az Istenben...* szövegkezdettel. Ötödikként Balassi Bálint éneke következik: *Adj már csendességet*, majd a *Mi Atyánk* Szenci Molnár Albert fordításában, az Oppenheimeri Zsoltárfüggelékből. A művet Krisztus jövetelén ujjongó szövegtartalom zárja: *Új világosság jelenék*, melyet a Batthyány-kódex szerinti változatban használ a szerző.

augmentált hangértékekkel a szoprán szólamban található. Az egész mű során a kísérő szólamok rövid, ismétlődő motívumokkal, dallamtöredékek hangoztatásával ellenpontozzák a *cantus firmus*. A szerző lassú tempót és többnyire halk dinamikát használ. Az egyetlen *poco forte* rész a harmadik strófa harmadik sorában jelenik meg: „És megszerzője szent békességünknek”. Ez a záró strófa csúcspontja, mely után a hangerő újra *pianissimo*-ig csökken.

Az ismertetett zeneművek rámutatnak arra, hogy Tinódi Lantos Sebestyén 16. századi énekei nem csupán történeti emlékek, hanem a zeneszerzők kompozícióinak köszönhetően élő zenei értékek. A protestáns énekeskönyvekben fennmaradt dallamok évszázadokon átívelve ihlették meg a későbbi zeneszerzőket, akik különböző stílusokban és apparátusokra értelmezték újra azokat. A feldolgozások azt bizonyítják, hogy a hagyomány nem gátja, hanem forrása az alkotó megújulásnak. Tinódi öröksége így a magyar egyházzene folytonosságának és jövőbe mutató erejének egyik legszebb példája.

Irodalom

Birtalan Judit (szerk.): *Ha folyóvíz volnék – válogatás Birtalan József kórusműveiből*. GraFol Print Kft., Tiszaújváros, 2018.

Boros-Konrád Erzsébet (szerk.): *Birtalan József pedagógiai és zeneszerzői munkássága*. Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 2011.

Csomasz-Tóth Kálmán (közr.): *O wahres Wort– Kirchenlieder aus der Reformation-szeit in Ungarn*. Budapest, 2005.

Hargita Péter (szerk.) *Meghódol lelkem tenéked, nagy felség – Osváth Viktor egyházi énekfeldolgozásai*. II. kötet. Két- és háromszólamú vegyeskarok. Kecskeméti Református Egyházközség, Emmaus kiadó, 2011.

Kodály Zoltán: *Visszatekintés I*. Zeneműkiadó, Budapest, 1954.

KIRÁLY-KÖNIG PÉTER MISEKOMPOZÍCIÓI

A Magyar Tudományos Akadémia 200. születésnapja és a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából olyan alkotóról szeretnék szólni, aki életművével kiérdemelte városunk elismerését. Király–König Péter neve szorosan összefonódott Szeged városával és a magyar egyházzene történetével. Ezért volt szerencsés a szegedi zeneiskola tanárának, Marosvári Attilának a javaslata, hogy a szegedi zeneiskola vegye fel egykori igazgatója nevét.

Az ő misekompozíciói nem csupán zeneművek, hanem a szegedi templomi közösség számára a zeneszerző zenei hangban megfogalmazott valóságai.



A szegedi Szent Gellért templom bejárati ajtaján lévő érem

Király-König Péter (1870-1940) a 20. század elején fejtette ki tevékenységét, abban a korszakban, amikor a magyar zene Bartók, Kodály és Bárdos hatására új, nemzeti karaktert keresett. Király-König azonban más úton jár: ő az egyházi zene hagyományait, a gregoriánt, a reneszánsz polifóniát és a klasszikus harmóniavilágot igyekezett egyensúlyba hozni saját kora érzékenysé- gével. Zenéjében a méltóság és a hitbéli bensőség egyaránt jelen van.

Király-König Péter a 19–20. század fordulójának egyik legjelentősebb magyar zeneszerzője és pedagógusa, a Szegedi Városi Zeneiskola több mint három évtizeden át szolgáló igazgatója, az egyházi és világi zeneművészet kiemelkedő alakja volt. 1870. május 29-én született az ausztriai Stájerországban, Rosegg nevű kis faluban. Gyermekkorát nevelőszüleinél, az angeri tanító, Höge Rudolf családjában töltötte, itt ismerkedett meg a zenével. Már hatévesen templomi énekkarban énekelt, majd 11 évesen az admonti bencések zenei iskolájába került, ahol mély vallásos lelki és zenei élmények formáltak. Későbbi tanulmányait Grazban végezte, ahol Karl Prager, a filharmonia koncertmestere tanította, itt születtek első kompozíciói is – köztük a Leo-kantáta és az ifjúkori operája, *A praenestei fuvalás*.

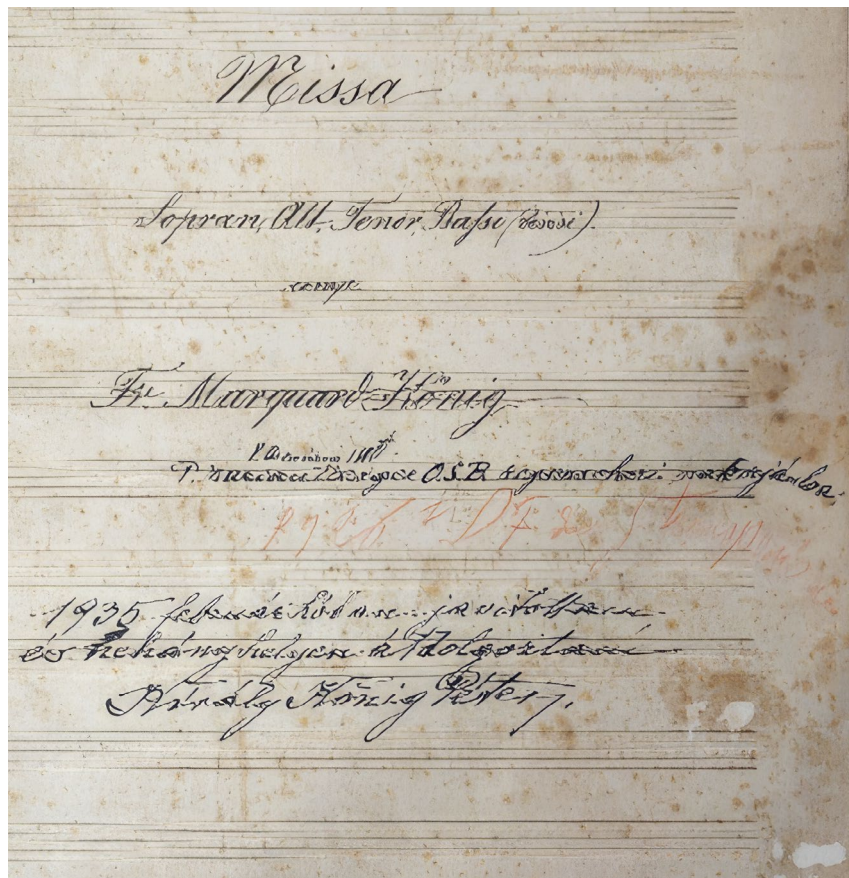
Teológiai tanulmányokat is folytatott az admonti bencés rendben Frater Marquard néven, de a zene iránti elkötelezettsége erősebbnek bizonyult. 1893-ban a rendből kilépve Emil Sauer ajánlásával iratkozott be a budapesti Zeneakadémiára. Itt Koessler János növendékeként zeneszerzést és orgonát, Szabados Béla és Erkel Gyula irányításával zongorát, Szabó Xavér Ferencnél hangszerelést, Harrach Józsefnél zenetörténetet tanult. Osztálytársai között találjuk Dohnányi Ernőt is.

1897-ben művészi oklevelet kapott, majd színházi karmesterként dolgozott Troppauban, Győrött, Aradon, Kassán és Erdély városaiban. 1904-ben Michalovich Ödön javaslatára elnyerte a Szegedi Városi Zeneiskola igazgatói posztját, amelyet 1935-ös nyugdíjazásáig töltött be. Működése alatt Szeged pezsgő zenei központtá vált: kórusmozgalmak, hangversenyek, oratórium-estek formáltak a helyi kulturális életet. Tanárként precíz, következetes és lelkesítő művészpédagógus volt, aki a legválságosabb időkben – háború, forradalmak, Trianon utáni évek – is hű maradt hivatásához. Király-König nem csupán tanító, hanem rendkívül termékeny zeneszerző is volt.

Egyházi művei közül több zenekari miséjét is előadták, melyek közül kiemelkedik az a-moll Fogadalmi mise. Érdemes megjegyezni, hogy misekompozícióin kívül a Szent István oratóriumot 1939-ben a Kultuszminisztérium pályadíjjal jutalmazta. Egyházzenei örökségének legjellemzőbb vonásai a gazdag harmóniavilág, a klasszikus formaérzék és a mély, hitből fakadó ihletettség. Miséi a magyar katolikus egyházi zene maradandó értékei közé tartoznak.

A Szegedi Dóm kottatárában az alábbi misék kottái találhatók:

G-dúr mise (Missa prima) 1891, javított változat 1935, SATB:



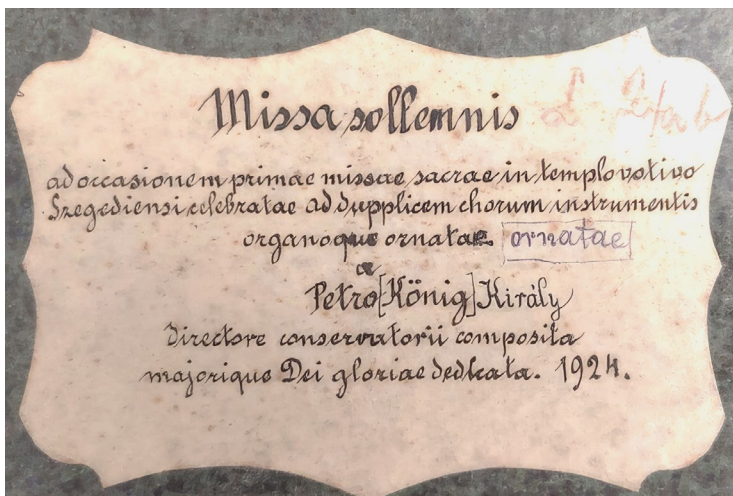
Missa Calasantii (C-dúr, 1906, zenekar+SATB)

B-dúr mise 1913 (zenekar+SATB):

[illegible]

a-moll mise 1922 (négyszólamú férfikarra)

Missa sollemnis (Fogadalmi mise) C-dúr (zenekar+SATB) 1924 június 2:



Szegedi mise 1930 (zenekar+SATB) C-dúr:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Szegedi mise". The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "Szegedi mise" is written at the top left, and "SZEGEDI" is written at the top right. The score is for a SATB choir and orchestra, as indicated by the instrument parts listed on the left: Flauto, Clarinetto, Fagotto, Tromba, Trombone, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

D-dúr mise (Két szólamú női karra orgonával, 1831):

Missa in C *Allegretto* **Kyrie.** *1831.* **König Péter 1.**

Soprano
Alt.
Organo

inf
inf
inf

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-

-e-e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

esetleg Solo *esetleg Solo* *mf Tutti.*

stacc. *legato* *stacc.* *legato*

p *mf* *mf*

Christe-lei-son Christe-lei-son Chri-ste-e-le-i-

son Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e-e-

A kottatár katalógusa még említ ezeken kívül is misekompozíciókat, amiket eddig nem találtam meg a kották között. Ezek:

- Esz-dúr férfikari mise 1936,
- E-moll mise (*Esz*)Sz E G E D témával

Nincsenek meg a Szegedi Fogadalmi Templom kottatárában az alábbi miséi:

- Missa „Sanctae Elisabeth”, amelyet a szegedi Szent Erzsébet templom számára komponált. Hangvétele ünnepélyes, mégis bensőséges; a kórus minden szólamát érzékenyen vezeti.
- A Missa brevis in honorem Sancti Stephani rövidebb, de ugyanilyen szellemiségű mű: a liturgikus szolgálatban is elhangozhatott, így nemcsak koncertmű, hanem valóban a szertartás része kívánt lenni.
- A Requiem című gyászmise már a zeneszerző érett korszakából való: mély érzelmeket, drámai kontrasztokat rejt, ugyanakkor sosem veszti el imádságos jellegét. Ebben mintha a szerző saját korának háborús és lelki fájdalmaira is választ keresne.

Király–König Pétert rendkívüli munkabírárs, igényesség és szelíd humor jellemezte. Híres volt anekdotáiról és derűs természetéről – legendás „bűvös tizennyolcas” története máig él a zenészkörökben:

A bűvös tizennyolc

1914 májusában az Európa Kávéház zenei asztalánál született a következő anekdota: Király–König szivarra pukkantott, kortyolt egyet a korsó sörből, majd fennhangon magyarázni kezdett:

- Mozart 1791-ben halt meg, és a számok összeadva tizennyolcat tesznek ki. Tizennyolc év elteltével, 1809-ben elhunyt Haydn. E számok összege ugyancsak tizennyolc. Haydn halálát követő tizennyolcadik évben, azaz 1827-ben Beethoven távozott az élők sorából. Halála dátumának összege megint csak tizennyolc. Hát nem különös, uraim?
- Valóban az! – szólt közbe lelkesen az egyik pincér. – Kérem, én meg 1863-ban születtem, ami ugyancsak kiadja a tizennyolcat.
- Na, hallja! – förmedt rá Király–König. – Ne tolakodjon maga Beethovénék közé! Előbb haljon meg, és utána magára is érvényes lesz a tizennyolc.

Bár osztrák születésű volt, önmagát mindig magyarnak vallotta: „Idegenből jöttem, de rajongón magyarrá lettem” – vallotta Szent István oratóriuma kapcsán.

Életműve a magyar zeneirodalom értékes része: klasszikus formaművészet, mély hit és fegyelmezettség jellemzi. Harminc éven át élt és alkotott Szegeden, ahol igazgatóként, tanárként, karnagyként, zeneszerzőként és közszereplőként egyaránt a város kulturális életét gazdagította. 1940 pünkösdhétfőjén, hetvenedik születésnapja előtt két héttel hunyt el Szegeden.

Király–König zenéjének egyik legkülönlegesebb vonása, hogy soha nem a technikai bravúrra épít. Kompozíciói letisztultak, minden hang a szöveg szolgálatában áll. A polifón szerkesztés ugyan a régi mestereket idézi – talán Palestrinát, talán Lassust –, de a harmóniákban ott rejlik a 20. századi ember reménye is.

Egy-egy akkord nála nem pusztán zenei feszültséget jelent, hanem az emberi lélek rezdülését: a könnyörgés pillanatát, az öröm ujjongását, vagy éppen a megbékélés csendjét. Művészetében mindig jelen van az a mély meggyőződés, hogy a harmónia nemcsak hangok összessége, hanem az ember és a világ közötti béke kifejeződése.

Irodalom

https://www.parlando.hu/2020/2020-5/Kerek_Ferenc.pdf

<https://www.delmagyar.hu/helyi-kozelet/2020/02/szeged-legendas-zenepedagoga-sara-kiraly-konig-peterre-emlekeztek-a-dugonics-tarsasagban>

https://www.parlando.hu/2025/2025-3/Kiraly-Konig_Peter-155.htm

EGY SZEGEDI KOTTÁRÓL

Szerencsés helyzetben van a zenei antikvárius, amikor tanulmány írására kéri föl, ugyanis csak az emlékeiben kell kutatni, vajon melyik, a nagyközönség számára ismeretlen ritkaságot vegye elő valamelyik kottakupacból. Mivel erős szegedi kötődést érez magában, boldogan választja Menner János egy számára, és a keze ügyében lévő kottabibliográfiák írói számára ismeretlen kiadványt. Előbb lássuk a dedikált dokumentum szakeírását, majd a hozzá fűzött kommentárt.

Menner János (1852-1923): Szeged-országos-kiállítási polka. Zongorára szerzé és Lévai Ignácné úrnőnek mély tisztelettel ajánlja Menner János. Op. 1 – Szeged, [1876], szerzői kiadás. VN 1. 5, [1] p. 325 mm – Kiadói papírboríték nélkül, kissé körbevágva. A szerző saját kezű dedikációjával (sajnos a körbevágás érinti a kézírásos ajánlást): „A Krisztus b[a]/juszú / iff. Erdélyi Ignác[z] / barátomnak emlé[kül] / Dr. Menner Jan[os].” Alatta minden bizonynyal tulajdonosi bejegyzés: „Anyosom engedelméből”. Ritka kotta, amelynek litografált címlapján a mai *Szegedi Tudományegyetem* főépülete látható.

Az 1965-ös, Szabolcsi Bence és Tóth Aladár által jegyzett háromkötetes zenei lexikon (a piros) csupán hat sort szentelt Menner János zongoraművész-zeneszerzőnek, kompozíciói közül is csupán egyet, a szegedi új híd avatására írt indulót találta fontosnak megemlíteni. Lehet, hogy Menner zene-művei pusztán a helyi közösség számára voltak fontosak, de tanári pályája, zenei szervezőmunkája minden bizonnyal messze a város határán túl érezte hatását. Az 1879-es szegedi árvíz utáni korszakban Szögedi Endrével ő kísérletezett azzal, hogy olyan zenepártoló egyesületet alapítson, amely képes arra, hogy intézményes keretek között biztosítsa a helyi közönségnek a szimfonikus művek méltó előadását. Azért is érdemes ezen elmélázni, mert ma, amikor a vidéki zeneélet jövője a kormány néhány fővárosi, vagy pszeudo-vidéki korifeusának tulajdonképpen semmit nem mond, azzal foglalkozni, azt támogatni hiábavalónak gondolja, addig a történelem – például

Menner János példáján keresztül – arra figyelmeztet, hogy igenis, nemhogy létjogosultsága, sokkal inkább előnye kellene legyen minden nem budapesti kezdeményezésnek a fővárosiakéval szemben. Hogy jönnek ők ahhoz, honnan veszik a bátorságot, hogy szimfonikus zenekarok megszüntetésén, vagy azok támogatásának csökkentésén gondolkozzanak?! „*Honnan jött az ötlet*” – ahogyan azt a *Bartók Rádió* riporterei oly gyakran megkérdezték a muzsikusoktól – a nem budapesti zeneélet sorvasztására, ahelyett, hogy azon a kérdésen töprengenének, nem sok-e kilenc fővárosi szimfonikus zenekar, vagy támogatás tekintetében szimfonikus zenekar-szintű kamarazenekar bőkezű finanszírozása? (A kérdést szívesen megválaszolom: de igen, sok, túl sok!) De hagyom a jelen temetését, visszatérek Mennerhez, akinek zenei szervezői munkájáról keveset írtak, annál többet a Dankó Pistával ápolt barátságáról. Egyszer állítólag egy szegedi kávéházban csendben mélázva cigarettázott az országos hírű cigányprímás. Két slukk között füttyörészett, viszont mint Bartók és Kodály egy parasztháznál, a márványasztalnál ott figyelt Szommer Bandi és Menner, és azonmód lekottázták a füttyszót. Igaz, nem papirosra, sokkal inkább a márványasztalra.

Menner János tanári pályájának negyvenedik évfordulójára, 1916 júniusában a *Szeged és Vidéke* újságírója, „egy bizonyos” Juhász Gyula a következőket tartotta fontosnak megjegyezni: „*Egész nemzedékek nőttek föl Menner János keze alatt, akik tőle az igazi muzsika megbecsülését, a valódi tudás szeretetét tanulták. Menner János, bár nem Szeged szülötte, mégis egyik leghűbb és leghasznosabb fia lett ennek a városnak.*” Ünneplő cikkében rövid életrajzot is közölt: „*Menner János Budapesten született 1852-ben. Igazi muzsikusi család gyermeke, akinek a zene adományát már a bölcsőjébe tették a jótékony tündérek. Apja, Menner Károly a régi Nemzeti Színház első hegedűse volt, korában kitűnő zenész, atyai nagybátyja pedig, régens chori Budapesten. Iskoláit és a muzsikát Egerben tanulta ki Menner János, akit Zsaszkovszky Endre, a híres egyházi karnagy és orgonista vett a szárnyai alá. Húszéves korában került föl Budapestre, majd Blaskovits István földbirtokosnál volt zenei nevelő Menner. Szegedre Unger Antal zenedei igazgató idejében jött 1874-ben, amikor a régi zeneiskola a városi bérház épületében volt. A szegedi színházban is működött egy esztendeig, mint brácsás, Makó Lajos igazgatósága alatt. A szegedi polgári dalárdának tizenhat esztendőn át volt lelkes karnagya és több vidéki dalversenyen tüntette ki magát és dalárdáját. A polgári lányiskolában 18 éven keresztül tanította az éneket. [...] Kezei alól kerültek ki többek között Prelogg*

József, a városi főgimnázium igazgatója, maga is kitűnő zenei pedagógus, Járossy Dezső, temesvári egyházi karnagy, jeles zeneesztétikus, Fleischer Antal operaházi karnagy, akit Szegeden is jól ismernek kivételes tehetsége révén és számosan mások. [...] Menner János mint zeneíró is igen érdemes munkát végzett. Dankó Pistának harmincnál több dalát ő írta át zongorára, a szegedi új közúti híd avatására is szerzett egy indulót, nemkülönben Enyedi Lukács esküvője alkalmából. Hivatását mindig és mindenben rajongó szeretettel igyekezett betölteni, jó és hasznos polgára tudott lenni mindig ennek a városnak, amely ma gyöngéd szeretettel ünnepli őt, egy hosszú, érdemes pálya fordulóján.”

Menner János egy sivár környezetben aligha tudta volna ezt a szép pályát befutni. Kompozíciói, zeneélet-szervezői munkája csak megfelelő igény mentén fejthették ki hatásukat. Tükre ő a szegedi polgárság zeneszeretetének, annak a vágynak, hogy ők maguk és gyermekeik megfelelő polgári, vagy nagypolgári zenei környezetben éljenek és nevelkedjenek. Pontosan ennek az igénynek és a felkészült pedagógusnak köszönheti pályájának kedvező alakulását Fleischer Antal karmester, aki tanárától nem csupán a kötelező órákon kapott segítséget, hanem otthonában tartott magánórákon is képezte, sőt állítólag külön neki megfogalmazott ujjgyakorlatokat is írt számára. Menner mindeközben folytatója volt a divatos szórakozáskultúrának, komponistája a pesti és bécsi mintára szerveződő báloknak, amelyeken a résztvevők nem csupán az importált tánczenére, hanem a helyi eseményekre reflektáló táncokra mulatnak. Ki emlékszik már Gebler Józsefre, Jámbori Jakabra, Hánki Mihály Edére, akik korábban bőven szolgáltattak minőségi táncmuzsikát? Menner nyilván tudta, kiknek az útját követi, amikor az 1876. évi *Magyar Országos Ipar-, Termény- és Állatkiállítás* emlékére szentelt egy lengyelkét.

Érdemes kitérni a dedikáció címzettjére. Ifj. Erdélyi Ignác nagymúltú cigányzenész család sarja, testvéreivel együtt nem pusztán fogadóknak, vagy bálokon játszott, hanem részt vett a szegedi zenekar előadásain is. Sőt, a kor szokásainak megfelelően, a komoly színházi darabok előadása közben tartott szünetekben is fölkérték, hogy bandájával játsszon „édesbús magyar dalokat”. Sokat köszönhetett nekik Dankó Pista, hiszen Erdélyiék játszották először nagy és rangos nyilvánosság előtt a dalait. Lugosi Döme így írt: „A zenét akkor csak a cigányzenekarok és katonazenekar szolgáltatta. Nagy hatással volt a szegediekre az 1883. évi rekonstrukciós ünnepség és ezzel kapcsolatban a királyi pár szegedi tartózkodása. Ekkor lép ki az ismeretlenség homályából Dankó Pista, akinek magyar dalait játszotta ifj. Erdélyi Ignác cigányzenekara

a király előtt. *Dankó fejlődésére az első nyilvános bemutatkozás sikere óriási hatással volt; tevékenységére hatott az is, hogy a közönség minden újonnan megjelent Dankó-hangjegyet megvásárolt.* Erdélyi érdemeihez tartozik még, hogy 1876 és 1879 között tanított a szegedi zenedében.

1923-ban ugyancsak a Szeged és Vidéke tette közzé Menner halálának hírért: *„Menner János meghalt. A halálnak dús aratása van mostanában a városban. Egymásután dőlnek ki a régiek, akik számottevő egyéniségei voltak a város közéletének. Ma a reggeli órákban eltávozott az élők sorából Menner János is, a város zenei kultúrájának egyik alapvető munkása, aki negyvenkét éven keresztül szolgálta a várost és tanította zenére az ifjú nemzedéket. Ez a negyvenkét esztendő kétszeresen számíthat, mint a háborús évek, mert több mint a fele, tele volt a kezdés idejének küzdelmes részvétlenségével. Menner János is küzdött és dolgozott hivatásának színhelyén kívül is, hogy híveket szerezzen a zenének és zenei kultúránk elérje azt a színvonalat, amelyen már most áll. Hasznos és lelkes munkája volt a Városi Zeneiskolának, ahol szűkösi honoráriumért fáradhatatlanul dolgozott és az igazi pedagógus lelkesedésével tanított hosszú évtizedeken keresztül. Évekkel ezelőtt nyugalomba vonult és azóta nem is volt élet az élete. A betegség is ágyhoz szögezte és érdekes alakja már esztendőök óta nem volt látható az utcákon, ahol csak akkor jelent meg, ha dolgai után igyekezett. Az érdemes tanárt, a hasznos zenészembert szombaton délután fél 4 órakor temetik a Zárda utca 20. szám alatt levő gyászszobából.”*

Irodalom

- Juhász Gyula (1916. június 20). Menner János Jubilál. Szeged és Vidéke, pp. 3-4.
- Lugosi Döme (1929): A szegedi zenekultúra története. Muzsika, pp. 10-51.
- Belle Ferenc Dr. (1973): Örömmel jött Szegedre. Könyv Fleischer Antalról. Délmagyarország, 1973. február (63. évfolyam, 26-49. szám). p. 4.
- Szabolcsi Bence, Tóth Aladár (1965): Zenei lexikon. 2. kötet, p. 583.
- Ismeretlen szerző (1923): „Menner János meghalt.” Szeged, 1923. április 13. p. 4.

Szegedi országos kiállítás
POLKA
zongorára szerzés
és



Lévai Ignáczné úrnőnek
mély tisztelettel
ajánlja

MENNER JÁNOS.

1^{sz} mű ára: 60. kr.

KAPHATÓ SZEGEDEN A SZERZŐNÉL
ÉS MINDEN HAZAI MŰÁRUSNÁL.

*A Krizostomus
muzszi
iffj. Erdélyi Igna
barátomnak
Menner J.
Angoston engedelmébe*

Köb. Anst. v. G. Neider, Leipzig

HUSZKA JENŐ, AZ OPERETT HÍRNÖKE

Huszka Jenő születésének 150. évfordulójára emlékeztek szerte az országban. Szülővárosában, Szegeden 2025-ben több alkalommal, számos helyen történt megemlékezés a tiszteletére pl. a Tisza Lajos krt. 45. számú épületnél, amelyben a szüleivel lakott. Az épület előtt koszorúzással emlékezett a város több kulturális intézménye és Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata. Huszka művei csendültek fel többek között a Szent-Györgyi Albert Agora közművelődési intézményben, az Ifjúsági Házban, ill. a Somogyi Könyvtárban is.

Az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszéken a 26. Nemzetközi Zenei Konferencia keretében a jelenlévők is megismerkedhettek Huszka Jenő zeneszerző és jogász életével.

Huszka Jenő 1875. április 24-én született Szegeden, zeneszerető családban. Édesapja, Huszka Ödön törvényszéki bíró, kiváló muzsikusként, aki fuvalán játszott, és a helyi dalárda tagja volt. Édesanyja, Burger Etelka, aki szintén támogatta fia zenei érdeklődését. Huszka alig volt ötéves, amikor fellépett a szegedi árvízkarosultak megsegítésére rendezett jótékonysági koncerten. A szegedi zenede első növendékei között volt, aki 1886-ban bravúrosan játszotta el Bériot 7. koncertjét, még a helyi sajtó is elismerően írt róla.

„Huszka Jenő Szommer Endre legügyesebb tanítványa, kétségtelül az intézetnek egyik legkiválóbb tehetségű növendéke. A jeles kisfiú Bériot 7. hangversenyét adta elő, s korához mért készültsége és értelmes játéka úgy az intézetnek, mint különösen tanárának valóban becsületére válik. Kívánjuk, hogy a közönség elismerése szolgáljon a kis Huszkának ösztönzésül a további fokozott szorgalomra, s akkor eljön az idő, amikor majd díszére válik az intézetnek, amelynek így hálálhatja meg legjobban, amit érte tett.” Szegedi Híradó, 1886.

Már gimnazistaként kísérletezett a színpadi zeneszerzéssel: a Párbajhősök című darabot csak családi körben mutatták be. A Levél című vígjátékát elküldte a Nemzeti Színház akkori igazgatójának, Paulay Edének. Bár a művet elutasították, Paulay segítő észrevételei nyomán Huszka alaposan elemezte saját munkáját. (Paulay nem sejtette, hogy egy ifjú küldte el a

művét.) A gimnázium után sikeres felvételt nyert Pestre a jogi egyetemre és a Zeneakadémiára. Tanulmányait párhuzamosan végezte kiváló minősítéssel. A Zeneakadémián tanárai voltak többek között Hubay Jenő, Koessler János és Herzfeld Viktor.

Huszka így emlékszik vissza a felvételire: *„Erkel Gyula külön is megdicsért, és a zeneszerzést is felvehettem Herzfeld Viktornál, melléktanszakon pedig a zongorát választottam”* – ez olvasható a sürgönyben, amit családjának küldött a felvételi után.

Legtöbb idejét a zene kötötte le, több hangversenyt is szervezett, pl. az egyik koncertjén mutatkozott be az alig 18 éves Dohnányi Ernő. Huszka Jenő szervezte a Budapestre érkező Siegfried Wagner tiszteletére rendezett koncertet is. A jogi egyetemre együtt járt gyerekkori barátjával, Bakonyi Károllyal, akivel közös albérletben laktak, és közösen is alkottak. Bakonyi ekkor már publikálta verseit néhány kiadványban, amelyeket Huszka kedvtelésből megzenésített. A szintén joghallgató Martos Ferenc és Mérei Adolf is a baráti körhöz tartozott. Huszka a Jogászegylet felkérésére egy díszcsárdást komponált, amely nagy sikert aratott. Ennek a bemutatására 1894-ben került sor. A Pesti Napló 1895 januári számában nagy sikert jósoltak Huszkának a jogászvilágban és a muzsika érzelmes világában is. Az egyetemi évek alatt megalakították az Egyetemi Kört, majd az Egyetemi matinét. Ezen többek között Huszka Jenő is fellépett. Játékáról a Fővárosi lapok 1893-ban megjelenő számában, így írnak: *„A műsor legfényesebben sikerült pontja Huber III. rapszódiája volt, melyet Huszka Jenő adott elő valóban művészi technikával, ízléses színezéssel...”*

1896-ban friss jogi és zeneakadémiai diplomával a Kultuszminisztérium művészeti osztályán kapott fogalmazó-gyakornoki munkát. Huszka az állásnak örült, azonban mégsem ez került az első helyre az egyetem után. Fizetés nélküli szabadságot kért, s Párizsba utazott. Itt próbajátékra jelentkezett az éppen londoni vendégszereplésre induló Lamoureux zenekarnál, ahol elnyerte a helyettes koncertmesteri kinevezést is.

Hazatérése után a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti osztályán helyezkedett el. Ő volt az első magyarországi tisztviselő, aki a művészeti jogok kérdésével is komolyan foglalkozott.

Első színpadai művét, a Tilos a bemenet című énekes bohózatot 1899. szeptember 2-án játszották először. Az igazi nagy áttörést az 1902-ben bemutatott *Bob herceg* hozta meg. Ezt minisztériumi kollégájával, Martos Ferencsel írta.

Párosuk a Földművelésügyi Minisztériumban hozzájuk hasonló munkakört betöltő Bakonyi Károllyal egészült ki.

1905-ben már Bécsben, a Theater an der Wien-ben is bemutatták 15 alkalommal. A darab sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Huszka Jenő „Londonban, hej, van számos utca” kezdetű dal kottáját rikkancsok árulták az utcán. A fülbemászó dallamok kottái iránt is igen nagy volt az érdeklődés, a híres „Londonban, hej...” rövid idő alatt ötvenkét kiadást ért meg.

A Népszínház igazgatója nem volt elragadtatva a darabtól, de 1902. december 20-án bemutatta. A premieren kétezren tapsoltak. A Fedák Sári főszereplésével debütáló operett hatalmas sikert aratott, a következő 11 hónapban szinte mindennap játszották. A primadonna és a zeneszerző között rövid ideig tartó szerelem is szövődött. Huszka azonban nem tudta elfogadni, hogy választottját esténként más ölelgeti a színpadon, a művésznő pedig inkább civil és tehetős férjre vágyott. A darab hatalmas siker volt, de a századik előadás után személyi okok miatt az igazgató kénytelen volt levenni a másorról.

A Bob herceg híres dala a „Londonban, hej...” sikere Franciaországba is eljutott. Sőt plágiumbotrányba is keveredett – olvasható a Színházi Élet 1925. év egyik lapszámában. Léon Rogée egyik zongoradarabja saját előadásában hatalmas siker lett Párizsban. A kotta címe Schnorrer. A kotta teljes egészében másolata a Bob hercegben felcsendülő keringőnek. Huszka természetesen nem hagyta annyiban, ügyvédeknek továbbította az ügyet.

Martos Ferenc és Huszka Jenő következő közös szerzeménye az Aranyvirág. Ezzel nyílt meg a Király Színház Beöthy László igazgatása alatt 1903. november 6-án.

Az ismert szerzőpáros alkotása 1905-ből a *Gül Baba*, amelynek „Darumadár fenn az égen...” kezdetű dalát sokáig népdalnak hitték. A mű a magyarországi török világot és a rózsák szerelmesét, Gül Babát hozza a közönség elé. A bemutatón háromezer rózsa, eredeti török szövevből készített jelmezek és persze kiváló színészek biztosították a sikert.

1906 fontos évnek ígérkezett Huszka számára, megnősült. A minisztériumi főnöke lányát vette el, Lippich Leónát. E házasságból két gyermeke született Éva és Lilly. A házasság 1921-ben válással ért véget.

Huszkára nagy hatással voltak Jókai írásai. Hiszen az ő meséje nyomán született meg a Tündérszerelem című műve 1907-ben. **A Szabadság, szerelem** című **operettje** pedig a **Politikai divatok** című **regényének** felhasználásával készült. Mindezek mellett a **Mária főhadnagy** sem születhetett volna

meg Jókai nélkül, hiszen **Lebstück Mária** az ő kérésére mondta el halálos ágyán élettörténetét németül, melyet az író feljegyzett, majd **A női honvédhadnagy című novellájában** is megidézt.

Számos operett zenéjét készítette el, közülük kiemelendő még a *Lili bárónő*. A mű Huszka Jenő egyik legnépszerűbb operettje 1919-ből. Népszerű slágerei az Egy kis cigaretta, a Tündérr királynő légy a párom, Egy férfi képe... és a Gyere, csókolj meg tubicám című dallamok.

A következőkben Huszka Jenő másik oldalát ismerhetjük meg, amikor nem a kottalapok felett dolgozott, hanem a közügyek mellett állt ki. Nemcsak zeneszerzőként, hanem jogászként is maradandót alkotott. A Vallás- és Oktatásügyi Minisztériumban végzett munkája során korán felismerte a szerzői jogvédelem fontosságát. 1907-ben alapító tagja és alelnöke lett a Magyar Szövegírók, Zeneszerzők és Zeneműkiadók Szövetkezetének (MARS), majd 1919-től 25 évig vezette a szervezetet, a mai Artisjus elődjét. Emellett az 1931-ben megalakult Szerzők Mechanikai Jogait Védő Részvénytársaság vezetőjeként is tevékenykedett, és 18 évig alelnöke volt a Nemzetközi Szerzői Jogi Szövetségnek (CISAC). Munkássága során korszerű kereteket dolgozott ki a művészek jogainak védelmére.

Közeleti szerepvállalása is jelentős volt: a Magyar Zeneszerzők Szövetségének elnökeként és a Zeneszerzők Világszövetségének alelnökeként a magyar zenei kultúrát képviselte itthon és külföldön egyaránt. Erről olvashatunk a Magyar Zenészek Lapja 1927. május 1. számában.

Huszka a magyar zeneszerzők között jelentős ismertségnek örvendett. Bartók így vall Huszkaról egy interjúban, amelyben egy zenei díj odaítéléséről van szó: „....megkérdeztük Bartókot, hogy mi a véleménye a tizenötmillió nagy Rakovszky-díj nyerteséről. A zsűriben tudniillik Bartók neve is szerepelt. – Nem szívesen nyilatkozom erről a témáról: a díj kiosztásánál úgy jómagam, mint tanártársam, Kodály Zoltán, nem osztottuk a zsűri többi tagjainak véleményét. Mi bírálatusunkban megszívleltük a bizottság kitűnő elnökének, Huszka Jenőnek szavait, melyek szerint a díjat a legtehetségesebb és legmagyarabb pályaműnek kell kiosztani...” Pesti napló, 1926.

Minisztériumi feladatai számos területre elvitték, ahol róla és az elvégzett munkáiról csak pozitív gondolatok jelentek meg. Pl. dolgozott a gyógytárgyok pedagógiai ügyosztály vezetésében is. Az ügyosztály vezetése alatt a siketnéma intézettel is szoros kapcsolatban volt. Érkezése tiszteletére köszöntötték is a Magyar siketnéma oktatás című lap 1922. 8-9-10. számában.

Ezen az osztályon 7 évig dolgozott, mivel 1929. január 1-től a filmügyek vezetését bízták rá.

A Magyar gyógypedagógia 1929-ben megjelenő írásban búcsúzás helyett megerősítés olvasható, hogy dr. Huszka Jenő a szaktanács elnöki tisztét megtartotta.

1928-ban ismerte meg második feleségét, Arányi Mária írónőt, aki a Képzőművészeti Akadémián is tanult, majd többek között a Magyar Rádióban dolgozott. Házasságukból egy fiú, ifjabb Huszka Jenő született 1930-ban. Arányi Mária 1977-ben Szellők szárnyán címmel életrajzi regényt írt férje életéről.

Huszka derűs, társaságkedvelő személyisége miatt a művészársadalom megbecsült tagja volt. Fonyódon is szívesen időzött, ahol a bétatelepi villasor művészeket vonzó közösségében olyan hírességekkel töltötte idejét, mint Fedák Sári, Kacsóh Pongrác és mások.

Huszka Jenő nemcsak operettzeneszerző volt, hanem számos hazai költő műveit is megzenésítette pl. Petőfi Sándor: Reszket a bokor..., Száll a felhő, Szeptember végén, és a Szabadság, szerelem című verset.

Az első világháború nagy változást hozott életében. Szerzőtársa és barátja, Martos Ferenc Svájcba költözött, ő maga pedig szüneteltette az operettek komponálását. Igaz, hazafias versek megzenésítésével próbálkozott. 1939-ben keletkezett az Erzsébet című operett. Ebből az egyik leghíresebb dal a Délibábos Hortobágyon...

1942-ben mutatták be nagy sikerrel a Mária főhadnagy című alkotást. Huszka Jenő ezt a darabot a klasszikus bécsi operetre jellemző formulák mellett csupa magyaros ihletésű zenei elemekkel, dalbetétekkel komponálta, és arról is gondoskodott, hogy érezhető legyen az a fajta virtus, ami annyira meghatározó a nemzetünkre nézve. 1955-ben nyolcvanévesen vetette papírra a Szép Juhászné és a Szabadság, szerelem kottafejeit. Műveiből számos filmváltozat is készült.

Az 1950-es évektől gyengülő egészségi állapota miatt gyakori vendég volt Balatonfüreden a szanatóriumban. Egy ilyen füredi tartózkodás alatt megjelent koncerttel kedveskedett a Huszka házaspárnak a Goldberger-gyári zenekar. Nagy hatással volt rá a füredi hangulat. Ekkor komponálta életének egyik utolsó művét az Anna-bál keringőt. 1962-ben először játszották nyitótáncként a hagyományos díszpalotás mellett a balatonfüredi Anna-bálon.

Az idős Huszka Jenő 1959 végén súlyos tüdőgyulladást kapott, amit legyengült szervezete már nem tudott átvészelni, 1960. február 2-án Budapesten meghalt.

Huszka Jenő emléke örök. Emléktábla jelzi szülővárosában a lakóhelyét, de Budapesten, Fonyódon is. Szobrok, fotók, festmények állítanak emléket neki, utcák vannak elnevezve róla. Rendezvényeken gyakorta csendülnek fel fülbemászó dallamai. A család felajánlása jóvoltából kéziratok (levelek, kották), fotók, a pianója, kottásszekrénye az Országos Színháztörténeti Múzeumban található.

Huszka Jenő unokái is méltón ápolják a zeneszerző nagypapa emlékeit. Ki kell emelnünk ifj. Huszka Jenő lányát, Huszka Zsuzsannát, aki fáradhatatlanul küzd, hogy a nagypapája és az alkotásai méltó helyet foglaljanak el a XXI. századi zenei világban is.

Irodalom

Huszka Jenő: Szellő szárnyán. Bp. Zeneműkiadó, 1977

Gál Róbert: Délibábos Hortobágyon. Bp. Rózsavölgyi, 2010

„FÖLDI ZENE” – VÁNTUS ISTVÁN BILLENTYŰS MŰVEIRŐL

Bár Vántus István billentyűs zenéje perifériális terület az életműben, szerencsére felhívta rá a figyelmet a *Musica terrena* 2024-es bemutató-jellegű előadása. Zenei indulása alapján akár erős kötődést is várhatnánk a szerzőtől a billentyűs hangszerekhez, hiszen tízéves korától kántorként szolgált egy falusi templomban, a Zeneakadémiát pedig orgonaversennyel zárta. Ez a nagy lélegzetű orgonamű, majd harminc évvel később egy kisléptékű zongoradarab keretezi az életmű billentyűs ívét. A kettő között: tartózkodó, ambivalens viszony a hangszerhez – egy olyan komponista részéről, aki mindig zongora mellett dolgozott. E tanulmány a zeneszerzői életműnek ezt az érdekes vetületét mutatja be.

Vántus István első zenei élménye az otthoni harmóniumhoz kötődött, a családi zsoltáreneklésekhez, majd következett Nyírbogát református templomában a kántori feladat, a megüresedett poszton. Később Debrecenben az érettségi mellett kántorvizsgát is tett, és pénzkereseti forrása maradt a kántorkodás. Az utolsó gimnáziumi években volt csak módja zenei szakiskolába járni, amikor már kifejezetten a zeneszerzés felé irányult az érdeklődése – azaz a zongora mindig csak melléktárgy maradt a számára. A Zeneakadémián a kötelező zongora tantárgyat Ambrózy Béla, később Baranyi János tanította neki. Utóbbiról mondta Vántus, hogy „megismertette vele kicsit a zongora lelkét, bár továbbra is inkább érti az orgonát”.¹ Azt is látnunk kell, hogy Vántus István pályakezdése kettősségeket hordozott. A család vallásos volt, a rendszer pedig antiklerikális; közben a szülői elvárás, hogy lelkész legyen, szembekerült saját vonzalmával a zene iránt. Ebben a feszültségben az orgona és a zongora mintegy középén állt: a hit és a művészet határán.

1 Vántus Istvánné szóbeli közlése.

A Zeneakadémiát záró diplomamunka, a *Musica terrena* közel-eredeti formájában² csak 2024 őszén a Vántus István Kortárszenei Napok keretében szólalt meg³. Sorsa a keletkezésétől kezdve igen hányattatott volt, hiszen eleve problémás volt a műfaj: templomi helyszínt feltételező orgonaverseny a kommunista Szabó Ferenc osztályában! Végül maradhatott az orgonaverseny, de „földi zenét” írt Vántus erre az „égi” hangszerre. Később soha nem szorgalmazta az előadását; persze saját tisztázati példánya nem is volt, a leadott partitúra pedig sajnos a Zeneakadémián elkallódott. A *Musica terrena* kétrészes mű, Praeambuluma nagyszabású overture-zene – középrészében egy kontrasztáló dolce dallammal –, a második tempó pedig tarantella típusú Rondó. Ennek középrészben fuga is van, aminek ellenszólama egy korál feliratú téma: az első korál az életműben. Valószínűleg nem egy létező korál elhangolása ez, hanem saját dallam, „földi zene”, amely ugyanolyan emelkedetten zeng, mint később az *Aranykoporsó* végén a himnusz: a „csak az istenek halandók, a föld, amely termi őket halhatatlan, a föld halhatatlan”.

Vántus István zongora mellett komponált. Zongora mellett ábrázolják a boldog zeneszerzőt az *Aranykoporsó* című operájának országos sikere után készült *Muzsika*-interjúhoz kapcsolódó fényképek is, amelyeken komponáló-táblázata szemmagasságban látható a hangszer mellett. Nem csoda, hogy Szegedre költözésétől kezdve mindig volt otthon zongorája.⁴ Éppen ezért meglepő, hogy rendkívül kis szerepet kapott az életművében a zongora.

Nem csak billentyűs művekből, zongorás kamarazenéből is kicsi a merítés: a zongora szólam szempontjából a négy dalon kívül – Két őszi dal (1961), Kvá király (1964) és Kuli (1969) – csak a *Parabola* című cselló-zongora darab

2 A hagyatékban őrzött kézirat nem tisztázott, így néhány pontosításra, javításra szorult, amelyeket Magda Dávid orgonaművész-zeneszerző végzett el. Mindazonáltal lehetnek kinyomozhatatlan eltérések a szerző által véglegesített műhöz képest.

3 1995-ben lezajlott egy előadás orgonával, zenekarral, de sok kívánnivalót hagyott maga után, többek között az alkalmatlan helyszín miatt, nem beszélve a partitúra említett problémáiról. (Barna Mária, Szegedi Szimfonikus Zenekar, vezényelt Acél Ervin, helyszín, a szegedi Deák Ferenc Gimnázium aulája).

4 Vántus Istvánné szóbeli közlése alapján: Első hangszere egy fatókécs Proskowetz volt, amit a '60-as évek végén elajándékoztak egy nevelőotthonnak (fedelébe írva az addig elkészült Vántus-művek listája), és vettek egy használt Brüder Stiglitz zongorát. Amikor néhány évvel később Vántus a nyugodt komponálás érdekében megkapott egy üresen álló Klebelsberg-iskolát Domaszéken, oda vásároltak egy használt Schiedmayer hangszert, és a szegedi lakásban beírta egy új Petrof pianinóval, ami ma is megvan. A szép kiállítású Schiedmayer zongorát a szerző halála után az örökösök a Szegedi Konzervatóriumnak ajándékozták.

az érdekes.⁵ Mindazonáltal a szegedi bemutatkozó fél-szerzői esten⁶ három zongorás mű is elhangzott, egy átirat a *Musica terrenából*, ezen kívül a *Parabola* és a *Két őszi dal*. A szegedi Lődi Ferenc verseire írott *Két őszi dal*ban merészen használja Vántus a zongorát hangulatfestésre, karakterábrázolásra; a zongorista valódi kamarapartnerre az énekesnek. A *Kvá király* fordulóponton készült, amikor a végtelen pentatónia hangrendszere körvonalat öltött Vántus zenei gondolkodásában, az első operájának komponálásának idején. Ez lett az új koncepcióval készült első befejezett mű. A *Kuli kísézőzenék* környezetében jött létre, amikor a szerző színpadi gesztusokra koncentrált, a zene és játék kapcsolatát tanulmányozta, sok időt töltve a színházban a második operára készülődve. Ahogy a verset is: ritmikusság, mozgásosság, monotonitás jellemzi.

Feltűnő, hogy bár alig írt Vántus kifejezetten billentyűs műveket, igen sok műnek van zongoralejtje (de egy sem szerepel közülük a szerzői műjegyzékben). Ezek a tételek funkció és átdolgozottság szempontjából különbözőek: négy a *Musica terrena* komponálási folyamatához tartozik⁷ – közülük csak a *Praeambulum* és *Scherzo* nyilvános elhangzásáról tudunk⁸. A másik négy anyag között van, ami későbbi mű kiindulópontja, mint a *Rondó*, és van szinte pontos átirat is, mint például a *Concerto grosso* kétzongorás változata. A szerző életében e létezők közül csak a *Dithyrambos* és talán a *Scherzo* hangzott el. A *Scherzo* (1970) A *képzelt beteg* című kísézőzenéből formálódott. Ennek a zenei anyagnak végső alakja a *Burlesca*, de létezik fúvós trió változata is, amely évszámot is kapott, és be van jelelve a jogvédő hivatalhoz. A zongoraváltozat bár évszám nélküli, és a szerző életében nem tudunk konkrét előadásáról sem, de a kotta-bejegyzések alapján vélhetően előadták. A *Dithyrambos* már az *Aranykoporsó* után, 1976-ban készült, A *három vándor* című első operából. Mutatós zongoradarab, amelynek a kézírata folyamatfoglalmazvány jellegű, nem tisztázat, mégis többször bemutatták a szerző életében. Érdekes a *Rondó* és a *Parabola* kapcsolata. A valószínűleg 1960-ban

5 A *lány tánca* című trió eredetije elveszett (nem szerepel a szerzői műjegyzékben, de programfüzet bizonyítja egykori létezését), és Kerek Ferenc zongoraművész rekonstruálta A *három vándor* című operából a részlet átiratát. Az *Hommage a J. S. Bach* sem releváns tétel ebből a szempontból, mert változatlanul marad benne a C-dúr prelúdium.

6 1961. március 20. Szeged, Lődi Ferenc költővel közös szerzői est.

7 VJ.3/A Szonáta orgonára (Andante), VJ.3/B Orgona (Praeambulum, Andante), Praeambulum és Scherzo, VJ.11/A Invocatio ad pacem (3/A-ból)

8 A kottája elveszett.

írt vázlatos *Rondó* 1961-re talán teljes zongoradarab lehetett volna, ám ehelyett a már említett fél-szerzői estre átformálódott cselló-zongora darabbá.

Vántus István egyedüli valódi zongoraműve, a *Két kis zongoradarab* már a szerzői műjegyzék összeállítása után keletkezett, 1991-ben. Volt tanítványa⁹ kérésére – hogy tehetséges diákjainak versenyre írjon mutatós darabot – Vántus márciusban még bizonytalanul válaszolt, végül megérezte, hogy milyen jó lehetőség ez saját zeneszerzői elveinek összefoglalására. Szeptemberben küldte a kottát, hangsúlyozva, hogy együtt kell elhangzania a két tételnek, mert „így kerek egész”, és kéri a beszédes, nem motorikus tempókezelést.¹⁰ Az *Álom* és *Játék* egyszerű, mégis rendkívül átgondolt tételpár: variációs jellegű¹¹, tükör-szerkezetű. A *Játék* című tétel kiegészítője és ellentéte, „tükörképe” az *Álom*nak. Míg az *Álom*ban tágfekvésből befelé építkezik a zene, itt a hangtartomány meghódításának iránya ellentétes, szűkfekvésből tágul ki a végpontig. A legtágabb felrakás jellemzően az utolsó C-dúr akkordban hallható, amely az *Álom* kezdetének öt oktávját fogja át. Az egész művet meghatározza a tükörjáték. Ahogy a kézirat-vázlat is bizonyítja, a zeneszerző pontosan eltervezte a tükröződéseket, szinte a sakkozók módjára szemben ülő, képzelt játékosokkal. Mi más is juthatott volna eszébe a „játék”-ról, mint a sakk, amellyel azokban az években intenzíven foglalkozott, sőt egy sakk-zene játékot is szabadalmaztatott!¹²

Vántus egész pályáját az opera felé vezető út jellemzi, talán már az orgonaverseny is ennek előszobája. Ezután dalok, kísérőzenék és kórusművek következnek a felkészülésben, később – a harmadik, meg nem született operára készülve – kisoratóriumok és kamarazenekari művek sora. És fontos volt Vántus számára egy ponton megállni, összegezni az addig megtett utat: mikrokozmoszt írni, a lényegét kicsiben mondani, megéreztetni. Ezért olyan jók az utolsó gyerekdarabok, ezért olyan fontos mű a *Két kis zongoradarab* is. Vántus az orgona mellől indult, és azzal, hogy Bach, Chopin, Bartók

9 Sinkovicz Katalin (később Veress Istvánné) Vántus legelső főiskolai osztályába járt, zongora szakos hallgatóként.

10 Végül nem a gyerekek mutatták be a művet, a *Két kis zongoradarab* bemutatója 1992. január 21-én zajlott le Szegeden, Dombiné Kemény Erzsébet előadásában – a Magyar Kultúra Napjához kötődő koncert részeként a Bálint Sándor Művelődési Házban.

11 Felidézve Debussy *The Little Shepherd* című darabjának szabad variációs formáját.

12 1988. január 26-án nyújtotta be a „dallamkeltéssel összekapcsolt sakk” elnevezésű találmányát a szabadalmi hivatalhoz. A megadás meghirdetésének dátuma a Szabadalmi Közlönyben: 1992. 09. 28. Sajnos Vántus halála után.

mikrokozmosz-szerű és mikrokozmosz-értelmű zongoraműveihez kapcsolódva maga is ezen a hangszeren foglalta össze legfontosabb gondolatait, végül „megérezte a zongora lelkét”.

Irodalom

Illés Mária (2015): „Tiszta hangok” Vántus István élete és műve. Szeged: SZTE JGYFK Kiadó.

Kiss Ernő (szerk.) (1997): *Vántus István (1935-1992), Tanulmányok – vallomások – dokumentumok*. Szeged: Vántus István Társaság.

AZ ISMERETLEN BARTÓK

Meglepetést, sőt megdöbbenést válthat ki az olvasókból ez a szokatlan cím. Miért lenne „ismeretlen” a legnagyobb magyar zeneszerző? Márpedig van „ismeretlen” Bartók, hiszen művei szinte mindig szelektíven jutottak el a közönséghez. Így volt ez pályája kezdetétől kezdve, különösen így volt 1945–55 között, amikor politikai befolyás miatt szólaltak meg, vagy nem kerültek műsorra darabjai (gondoljunk A csodálatos mandarin sorsára: ősbemutatója külföldön volt, s csak 1955 után került színre Magyarországon), s így van ma is. A *Román népi táncok*, mely csak román népi táncdallamok kétségtelenül igen szép feldolgozása állandóan műsoron van, ugyanígy az *Este a székeleyek-nél*, mely egy fiatalkori zongoradarabja (mely később a *Magyar képek* nyitótétele lett); de alig kerül műsorra a két hegedű-zongora szonáta, a *Szólószonáta hegedűre*, s ritkán csendülnek fel a vonósnégyesek. Műsoron vannak a 27 *egyneműkar* darabjai (persze, csak egy részük), sokáig még rendes kottakiadása sem volt a zseniális *Magyar népdalok* c. vegyeskari ciklusnak (Bartók egyetlen a capella vegyeskara), s alig hallhatók férfikarai. A jelen tanulmány az *Elmúlt időkből* c. számos szempontból különleges és egyedülálló férfikar vázlatos elemzése révén az „ismeretlen” Bartók világába szeretne betekintést adni.

„Elmúlt időkből”

Bartók Béla háromtételes férfikara

Bartók géniusza immáron több mint száz éve vált az egyetemes és a magyar kultúra meghatározó részévé; át- meg áthatja XX. és XXI. századi művészetünket, költők, képzőművészek sokaságát készítette újabb és újabb remekművek alkotására. A zeneszerzők, zeneművészek számára pedig kimeríthetetlen kincsestár műveinek összessége: nem volt olyan műfaj, melyben ne alkotott

volna remekművet. Életének, alkotásainak kutatására és elemzésére az elmúlt évtizedek legkiválóbb zenetudósai vállalkoztak, óriási erővel próbálták megfejteni a művek kristálytiszt, de korántsem egyszerű szerkezetét; bizvást mondhatjuk: sikerrel. Maga az ember, ez a törekény, kicsi ember azonban jórészt titok maradt; vagy inkább olyan szellemi szentség, akit nem aprólékosan megismernünk, hanem tisztelnünk kell. Bizonyos aspektusokból nem is nagyon illet közelítenünk Hozzá, való igaz: a társadalmi és politikai hétköznapióság számos eleme és rétege és az Ő szellemisége közvetlen kapcsolatát keresni mindig is erőltetettnek bizonyult. Különösen igaz ez művei esetében. Levelezéséből, írásából és kortársai visszaemlékezéseiből jól tudjuk, mennyire érzékenyen reagált a társadalmi, politikai visszasságokra, történelmi kataklizmákra; helyütt talán elég élete legkeservesebb, egyben legtisztéletreméltóbb, élete utolsó 5 évét végletesen és véglegesen meghatározó döntésére, amerikai emigrációjára utalnunk, mellyel ismeretes módon a fasiszmus európai és magyarországi előtörésére adott választ. Műveiben azonban az Őt körülvevő objektív valóság legmagasabb rendű szublimációját ajándékozta nekünk, örök érvényű üzenetekkel, igazságokkal. Zeneszerzői életművét lényegében így építette föl instrumentális és vokális alkotásaival egyaránt; pontosabban tisztán hangszeres, ill. szólóénekekre írt műveiben egyértelműen, kórusműveiben viszont egyetlen, nagyon hangsúlyos kivétellel. Máig nagy hiányossága a Bartók-kutatásnak, hogy nem történt meg a *teljes* bartóki kórusművészet összehasonlító elemzése: míg a valóban egyedülálló remekműsorozat, a 27 egyenműkar analizálását több jeles szerző is elvégezte, addig a *Falun* c. női karra és kamaraegyüttesre írt szlovák népdalfeldolgozás, a férfikarok (*Est, Négy régi magyar népdal, Tót népdalok, Székely dalok, Elmúlt idők*ből), a zongorakíséretes *Négy szlovák népdal* és az egyetlen a capella vegyeskar, a *Magyar népdalok* „titkairól” jószerével alig tudunk valamit.

Mint fentebb már említésre került, van a Bartók-kórusművek között „egyetlen, nagyon hangsúlyos kivétel”, mellyel a zeneszerző kilépett elsődlegesen és szubsztanciálisan zenei világából, s egész életművében egyedülálló módon közvetlenül mondott ítéletet kora társadalmi viszonyairól. Ez a mű az *Elmúlt idők*ből c. háromtételes férfikar¹³, melyet 1935-36-ban fejezett be,

13 Számos helyen szerepel – tévesen – „három férfikar” címen, így t.k. az Editio Musica Budapest által forgalomba hozott kottakiadás címlapján is; miközben szembetűnően háromtételes férfikar.

s amely a Mester utolsó jelentős vokális alkotása¹⁴ volt, így mintegy összefoglaló és életműfejezet záró műnek tekinthető. Időrendben a közvetlen előzmény és rokon a 27 egynemű kar; számtalan, külön tanulmányt igénylő rokon vonást mutathatnánk ki e sorozat és az e sorozattal egy évben komponált férfikar között; mindenekelőtt: mind a sorozat, mind a háromtételes ciklus népi szövegekre, de a konkrét *népzenei* forrás teljes mellőzésével készült. Az *Elmúlt időkből* betetőzi a 27 egynemű kart, olyan mondanivaló kifejezésével, melynek megjelenítésére már csak a férfikar, mint műfaj magvasabb világa alkalmas; a zeneszerző egyúttal egy háromtételes ciklussal zárja le az egyneműkarok különálló darabokról álló sorozatát. Hasonló itt az összefüggés, mint a *Mikrokozmosz* és a két zongorára, ütőhangszerekre írt *Szonáta* között, amelyet LENDVAY ERNŐ Mikrokozmosz–Makrokozmosz – viszonyának tekint¹⁵.

Bartók az *Elmúlt időkből* szövegeinek kiválasztásával és e szövegek formálásával eldöntötte: átfogó bírálatot mond kora erősen negatív, a szegény-parasztságot különösen sújtó viszonyai fölött. Ezt a népréteget, mint aktív népzene tudós 24 éves kora óta igazán közléről ismerte, bajaival együtt érzett. KECSKEMÉTI ISTVÁN közlése¹⁶ alapján tudjuk, hogy a mű I. és III. tételének szövegei ERDÉLYI JÁNOS: Népdalok és mondák c. gyűjteménye 318. és 319. számú verseinek felhasználásával alakítottak ki. Ezen eredetileg is párban létező versek közé került a II. tétel mondóka-táncbéli táncszó szerű szövege, mely Bartók saját gyűjtése lehetett, a kórusmű születése idején még kiadatlanul, lévén, hogy variánsára KECSKEMÉTI ISTVÁN csak SZOMJAS GYÖRGY 1965. évi sárosfai gyűjtésében talált rá. A cím BARTÓK leleménye; teljesen nyilvánvaló, hogy a címadás logikája azonos KÖLCSEY FERENCÉVEL, aki a *Himnusz* alá szükségesnek tartotta alcímként megjeleníteni: *A magyar nemzet zivataros századaiból*. 1937-ben, az *Elmúlt időkből* bemutatója évében ugyan már nem úgy működött a cenzúra, mint KÖLCSEY idejében, ám a mű

14 1936 után már csak egy korábbi darabjának vokális feldolgozását írta meg, valamint egy ukrán népdalfeldolgozást komponált (Újfalussy József: Bartók Béla, Gondolat, Budapest, 1976, p. 540, 542)

15 LENDVAY ERNŐ: Bartók és Kodály harmóniavilága, Zeneműkiadó, 1975

16 KECSKEMÉTI ISTVÁN: Elmúlt időkből – ismertető a Bartók összes művei hanglemezen c. sorozat Vokális művek 5 darabjának (LPX 11519) kísérőfüzetében, Hungaroton, Budapest, 1971. p. 6.

teljesen egyértelmű megfelelőségei miatt mégis szükségesnek láthatta a zeneszerző e jól bevált megoldás alkalmazását.

A három tétel szerkezeti vázlata:

- I. drámai, lázadó
- II. másféle „cipősítés”: táncos, játékos mondóka, mely keservesen, de emelt fővel végződik
- III. lírai, a parasztember laudációja, különleges részek után rövid visszatérés az I. tétel alaphangulatához, végül csillogó befejezés

A Parlando szerzői utasítással ellátott I. tétel a kórusmű legsötétebb, legtragikusabb önálló része. Ha szövegét összevetjük ERDÉLYI JÁNOS szövegközlésével, jól látható, hogy BARTÓK csak az 1., az 5. és a 6. versszakot használta föl változtatás nélkül, a 2.-at és a 6.-at megváltoztatta, a 3-4.-et pedig kihagyta¹⁷. Mindegyik szakasz végén – mottószerűen – visszatér a bevezető két sor, a hozzátartozó zenei anyag különböző variánsaival:

A kórusmű szövege:	ERDÉLYI JÁNOS szövegközlése:
<i>Nincs boldogtalanabb a parasztembernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél! Soha nyugta nincsen, Éjjel–nappal készen A talpán kell állni. Nincs boldogtalanabb a parasztembernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél! Cifrasággal teljes rongyos szürdolmánya, Alig van szegénynek felvennivalója; Egy kevés kenyérrel, Egy kevés hagymával Meg kell elégedni. Nincs boldogtalanabb a parasztembernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél!</i>	<i>Nincs boldogtalanabb a paraszt embernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél. Soha nyugta nincsen, Éjjel nappal készen, A talpán kell állni.</i> <i>Czifrasággal teljes rongyos szürdolmánya, Alig van szegénynek egy pipa dohánya. Fekete kenyérrel, Egy kis leveskével Meg kell elégedni.</i>

17 Figyelemre méltóak BARTÓK „szépítő” változtatásai: „Alig van szegénynek / egy pipadohánya” helyett „felvennivalója”; „zsidó” helyett „boltos”, „pálinka” helyett „portéka” szerepel a szövegben. E változtatásokkal a főszereplő, a paraszt alakja tisztábbá, szikárabbá vált; a „boltos”-ra való változtatás pedig a negatív korszellemmel való szembeszegülés apró, de fontos momentuma.

<i>Egész nap fáradoz, de másért dolgozik, A sok dézsmát szedik, meg sem is köszönik; Ha pedig vétkezik, A tömlöcbe teszik, Hol sem eszik, iszik. Nincs boldogtalanabb a parasztembernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél! Bíró az adóért, pap, mester stólaért, Boltos és kocsmáros portékák áráért Zaklatják untalan, Mentsége hasztalan Míg lelnék benne vért. Nincs boldogtalanabb a parasztembernél, Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél!</i>	<i>Már reggel jó korán ott terem az ispán, Kezében a csákány, robotra szólítván. Ha szavát megveti, Bezzeg megheveri A derest, jajgatván.</i> <i>Száraz gégéjét csak a víz öblögeti, Éhes gyomrát pedig árpakenyér tölti. A sovány turóval, Hajdina-gombóczzal Meg köll elégedni.</i> <i>Egész nap fáradoz, de másért dolgozik, A sok dézsmát szedik, meg sem is köszönik. Ha pedig vétkezik, A tömlöcbe teszik, Hol sem eszik, iszik. Bíró az adóért, pap, mester stólaért, Zsidó és kocsmáros pálinka áraért Zaklatják untalan, Mentsége hasztalan, Míg lelnék benne vért.</i>
---	--

Látszatra mindenben az I. tétel ellenpólusa a III. tétel.

Állítsuk szembe a két tétel szövegének kezdetét:

*„Nincs boldogtalanabb a parasztembernél,
 Mert nyomorúsága nagyobb a tengernél.”* (I. tétel)

*„Nincsen szerencsésebb a parasztembernél,
 Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.”* (III. tétel.)

A két mondat teljesen azonos szerkezetű (okhatározói alárendelés); több szó egyezik a két mondatban, nemcsak a két-két sor, de mind a négy rímel egymással. E párhuzam ezúttal BARTÓK egyik legfontosabb formaszervező elvéhez ad támpontot: a *hídformához*. Az I. tétel főté májára jellemző parlando – rubato modális dallammal szemben – mely alá modális, ill. akusztikus¹⁸

¹⁸ Az akusztikus skála a felhangrendszer hétfokú sorba állított hangsora: dó-ré-mi-fi-szó-lá-ta-(dó).

harmóniák kerültek – a III. tétel főtémája kellemesen ringatózó, főként 9/8-ban írott, egyenletesen haladó dallam; imitációival dúr harmóniákat alkot. A zeneszerző a szöveg lehetőségeit kihasználva írt egy lágy dallamot, hogy már a tétel legelején demonstrálja: célja az egyszerű ember iránti végtelen szeretetének, megbecsülésének kifejezése, egyúttal önnön küzdelmes élete legszebb éveinek nosztalgikus felidézése is.

Mint az I. tételnél, itt is rendkívül tanulságos ERDÉLYI JÁNOS szövegközlését és a kórusmű szövegét összehasonlíthatunk. Figyelemre méltó a Bartók által írt 4. versszak, melynek 3-4. sora sűrített esztétika, művészetpolitika, életrajzi adat, benne egy kétütemes zenei indulatkitörésben:

<u>A kórusmű szövege:</u>	<u>ERDÉLYI JÁNOS szövegközlése:</u>
<i>Nincsen szerencsésebb a parasztembernél, Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.</i> <i>A paraszt: urakat tartja, a papokat, Tartja katonákat és koldusokat.</i> <i>Nincsen szerencsésebb a parasztembernél.</i> <i>Ha paraszt nem volna, kenyerünk sem volna,</i> <i>Ha ő nem szántana, mindnyájunk koplalna.</i> <i>Római császárok az ekét felvették, Császárságuk előtt azt nagyra becsülték.</i> <i>Nincsen szerencsésebb a parasztembernél, Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.</i> <i>Jó reggel a szántó ekéjét forgatja, Fúr, farag, vasait földnek igazítja; Reménységgel, gonddal földjeit megszántja, Megérett búzáját örömmel aratja.</i> <i>Nincsen szerencsésebb a parasztembernél...</i> <i>Mindenét a paraszt egymaga készíti, Szerszámain, házát, ruháját díszíti, Muzsikát és nótát nem is könyvből tudja, Nincs neki szüksége városi lim-lomra.</i> <i>Nincsen nagyobb mester a parasztembernél,</i> <i>Nincs is szebb élet a parasztemberénél!</i>	<i>Nincsen szerencsésebb a paraszt embernél, Mert boldogabb sorsa minden mesterségnél.</i> <i>A paraszt, urakat, tartja a papokat, Tartja katonákat, és a koldusokat.</i> <i>Ha paraszt nem volna, kenyerünk sem volna,</i> <i>Ha ő nem szántana, mindnyájunk koplalna.</i> <i>Római császárok az ekét fölvetették, Királyságok előtt azt nagyra becsülték.</i> <i>Jó reggel a szántó ekéjét forgatja, Fur, farag, vasait földnek igazgatja. Reménységgel szegény, földjeit megszántja, Megérett búzáját örömmel aratja.</i>

A második tétel a szerzői alaputasítás szerint Allegro scherzando; a mondókák, mulató kiáltások, játékdalok, táncbéli táncszók világából fakadt; ez a tétel áll a legközelebbi rokonságban a 27 egyneműkar több darabjával is. Tartalmát tekintve ez is *cipósütés*, csak merőben más befejezéssel, mint a közkedvelt gyermekkar, legdominánsabb benne a kanászcím (ti-ti-ti-ti-ti-ti-tá), emiatt lüktetése hasonlatos a *Csujogató*-hoz, első hét üteme pedig ritmusban-szövegben teljesen azonos a *Van egy gyűrűm* c. egyneműkar bevezetőjével. Itt két azonos táncról van szó, melyeket a táncosok mindig ugyanabban a ritmusban, ugyanazokkal a kiáltásokkal vezettek be. A bevezető a tétel alaphangnemében, C- mixolydiban van.

Amíg azonban a *Csujogató* és a *Van egy gyűrűm* valóban önfeledt mulatós táncnóták, addig az *Elmúlt időkből* második tétele keserű tánc, torokszorítóan „könnyed” scherzo.

A tétel szembevetően két nagyobb részre oszlik: a történet elmesélésére, mely füzéres, mondókaszerű (9-110. ütem) és a „botozás”-ra, mely párbeszéd, felelgetős (111-175. ütem); a két nagy részt a táncszavakból álló bevezetés (1-8. ütem) és a Coda (176-181. ütem.) zárja keretbe:

<i>Hej, haj, heje haj, haja haj heje huja haj!,</i>	Bevezetés
<i>Egy, kettő, három, négy, – Hát te pajtás, hová mégy? Elmegyek én pipáér. Gyere vissza, gyere hát, Adok neked egy marék gesztenyét, Vegyél rajta condrát, Takard bele Jutkát. Jutka érte bort ad. Bort adok kocsisnak, Kocsis nekem trágyát ad. Trágyát adom földemnek, Földem nekem búzát ad. Búzát adom molnárnak, Molnár nekem lisztet ad,</i>	Füzéres 9–42. ütem 43–64. ütem 65–76. ütem 77–86. ütem. 87–98. ütem

<i>Lisztem adom nénémnek,</i>	
<i>Néném nekem cipót ad,</i>	99–110. ütem
<i>Cipót adok úrnak,</i>	
<i>Úr érte: botot ad!</i>	
<i>Gesztenyéért mit?</i>	Felelgetős
<i>Gesztenyéért condrát,</i>	
<i>Condráért jó bort,</i>	
<i>Jó borért trágját,</i>	
<i>Trágjáért búzát,</i>	
<i>Búzáért lisztet,</i>	
<i>Lisztért cipót,</i>	
<i>Cipóért: botot</i>	
<i>Kapok érte, kapok én botot...</i>	
<i>Mégis élet az élet,</i>	Coda
<i>Csak azért is gyöngyélet az élet!</i>	

A játékos szöveg feldolgozására BARTÓK a legegyszerűbb formát választotta: bipodikus motívumokat írt, melyeket azután két-háromszorosára duzzasztott külső bővítésekkel, ismétlésekkel. A 9-26. ütemig az *Egy, kettő, három, négy, Hát te pajtás, hová mégy?* szöveget dolgozza fel ilyen bipodikus, egymásnak felelgető, egymást imitáló sorokkal, melyekhez előbb külső bővítést (16-20. ütem) és szintén bővítés jellegű átvezetést (24-27. ütem) csatlakoztat. A második versszakkal (a 27. ütemtől) egy olyan téma jelenik meg, amely dallamában is, de ritmusában még inkább visszatér a mű különböző pontjain: basszus *b*-osztínatója felett a tenor és bariton szextpárhuzamban mozog, először a kanászritmus hosszabb változatán, majd az előbbi ütempár kibővített alakjában. Már e rész lezárásán indul a következő sor „Gyere vissza, gyere hát...” E sor dallama ismét imitálódik minden szólamban, majd három ütem külső bővülés után e^6_{4-el} már a 42. ütemben zárul. Záróformulája hasonlatos a többi versszakához, ugyanis majdnem minden szakasz játékos csattanóval zárul.

Az első 42 ütem jószerével csak előkészítése a cselekménynek, mely az „Adok néked egy marék gesztenyét...” immáron tripodikus sorokkal megzenésített szövegrésztől kezdve veszi kezdetét. Ez egyrészt a szöveg hosszúsága miatt szükséges, de fontosabb ennél az, hogy a szöveg e részénél kezd izgalmassá válni a cselekmény. A tenor kétszer is elénekli hullámozó dallamát,

a bariton és a basszus egy-egy ütem késéssel és szekundimitációval követi a tenort, de az ismétlésre már nincs idejük. A 49. ütemben az ominózus záróképletet éneklik, s lezárják a részt a tétel egyetlen 3_4 -es ütemében. Bár a tempó óriási, ez mégis kis zökkenőt jelent. Az 55. ütemben újra a tenor indítja a 4. versszakot, bipodikus sorral, de ez az imitációkíséret miatt mindig bővül egy ütemmel. A zárás cisz-moll 6_4 . Az ötödik versszak ismét tripodikus; a negyedik versszak végén kezdődött ellágyulás itt kiteljesedik: a versszak csupa negyedből áll, s formáját tekintve hatos dudanóta. A légység érthető: „Jutka érte bort ád, Bort ád érte, bort ád” (hiszen a Jutkával való találkozás és a bor egyaránt fölöttébb kellemes dolog...). A tenor indítja a 65. ütemben a bariton kíséretében, erre a basszus válaszol, k^6 -el lejjebb (tonális válasz), majd a bariton a tenortól számított t^4 -tal lejjebb, ezután újra a tenor (Bartók gyakran alkalmazza a szólamok egymástól való gyors dallamátvételének módszerét, ld.: Elmúlt időkből III. t. 61. ütem). De e dallam alatt a 75-76. ütemben már b^6 akkord van (Kodály-domináns), s ezzel vége a lány hangvételnek: az 5. versszak jelzett és kiírt lassításával szemben a 6. az eredeti tempóban indul., s ráadásul az első tétel tetőpontjaként megismert kettős oktáv *fisz*-en. A cselekmény most nagyon meggyorsul: „Bort adok kocsisnak, Kocsis nekem trágyát ád, Trágyát adom földemnek...” A Tempo I-gyel az első versszak játékos ritmusai térnek vissza, és még az imitáció is hasonlóan alakul: a tenor a 77., a bariton a 79. ütemben (n^3 -cel lejjebb), majd a basszus (a baritonnál t^4 -tal lejjebb). A 83. ütemtől erősen kiszélesedik a dallam a baritonban. Leplezetlen méltósággal és büszkeséggel mondja: „Földem nekem búzát ád...” A dallam felett csodálatosan szól a tenor *gisz'* orgonapontja, ám két ütem után ismét lehanyatlik a dallam és kísérete. A 87. ütemben egészen halkán visszatér a 27-34. ütemig tartó rész izgatott-játékos zenei anyaga, ezúttal kisé más felépítésben. A tenor dallama változatlan marad, a bariton kísérete azonban moll helyett dúrszexteket ad hozzá a tenorhoz. Ezzel érdekes harmónia jön létre, olyan gamma-akkord (*fisz-a-d'-f'*), amely majd a Concerto-ban jelenik meg a második tétel elején, hasonló játékos karakterrel. Ehhez járul a basszus imitációja, mely így a két fenti szólam akkordjainak kvintje lesz, a hangzás tehát 6_4 -jellegű. A 95. ütemtől a tenor az eredeti „kanásznóta” egy motívumát idézi, kíséretében az utolsó versszak előlegezéséként megjelenik egy *B*, s ezzel az izgatott-lázás munkálkodást festő szakasz beletorkollik a kiinduló hangnem (C-mixolyd) akkordjaiba. A 99. ütemtől induló utolsó versszak lassú és ünnepélyes, hiszen a sok-sok csere-bere,

lótás-futás után végre „megszületik” a Cipó. A kevesebb, mint felére csökkent ($q=72$) tempó és a 105. ütemben lévő megtorpanás torokszorító feszültséget hoz létre: „Néném nekem cipót ad, Cipót adok úrnak.” Vajon mi következhet ezután? Bár az előkészítés már sejteti, csattanósan megtudjuk:

Az énekkari szerkesztés „tilos” hangközén, a bővített szekundon szólal meg – váratlanul felgyorsulva a Tempo I-re – a fordulópont, tükrözve ezzel a törvényteleniséget, az igazságtalanságot, a rosszat. A bartóki zsenialitás sűrítve nyilatkozik meg e két rövid ütemben. Az ütempár mindkét tagja a *c* hang ellenpólusáról (*fisz*) lendül el – és vissza; a *fisz* hang volt az I. tétel tetőpontja („Míg lelek benne vért...); végül, de nem utolsósorban: e két ütem pontosan a második tétel pozitív aranymetszésén van¹⁹.

A 111. ütemtől a tétel végéig lényegében az eddig megismert elemeket, illetve azok töredékeit váltogatja a zeneszerző a „botot” kiáltással. Ez a rész tehát tulajdonképpen az előzők összefoglalása: a „botot” kistercét állítja szembe a cipóért való hajsza motívumízeivel. A rész egy átvezetéssel indul (111-121. ütemig). Komplementer zenei anyagában a *fisz-disz* (időközben ártértelemezett) k^3e döntő, a basszus és a bariton együtt harsogja a vékony tenorral szemben (*p*, *dolce*). A basszus és a bariton először a tenor gyenge, remegő együtteses motívumdarabkáira vágja rá: „botot!”. A megdöbbenés olyan óriási, hogy állandóan elcsuklik a hang: „búzáért...cipóért...kenyérért”, végül csak a bariton és a basszus marad a színen, s négyszer együtt kiáltja a szöveget, majd ötödször a basszus harsogja könyörtelenül: „botot”. Ez sajátos hangulatot teremt. A 132-149-ig hosszabb védekezés tanúi vagyunk: egyszerre szólal meg a Búzá adom (87. ütem), az Elmegyek én (27. ütem) motívuma a Bort adok kocsisnak (77. ütem) motívumával elváltoztatva, egy hangról indulva, tükröszerűen. A bipodikus dallamok tripodikussá bővülnek, majd újra *bot* csattan. Mindkét témából csak a fej marad meg, ez is a reményteleniséget, a széttörést jelképezi. A cipó történetének kisebb töredékeire azonnal megérkezik az „ítélet”, majd a 132. ütemben elhangzó zenei kérdés („Gesztenyéért mit?) után újra – ezúttal sűrítve – elhangzik a történet, e 14 ütemes rész ritmusa tökéletesen idézi a felháborodástól és az izgalmától levegő után kapkodó embert. Még érdekesebb a nyelvi megoldás: csak határozó és tárgy van a mondatokban. A fokozás a 145. ütemben éri

19 A tétel összesen 181 ütemből áll (180 2/4-es, 1 3/4 -es ütem). Ez kerekítve 360 súly. Ha ezt megszorozzuk 0,618-al (az aranymetszés kulcsszámával), akkor kerekítéssel a 110. ütemet kapjuk meg, itt van az I. rész vége.

el tetőpontját, a 149. ütemben pedig óriásit csattan a tercelésben lefelé hajló dallamra a „botot!”, mely ezúttal háromszor hangzik el. A 152-153. ütemben a 13-14. ütem bipodikus sora ismétlődik „Kapok érte, kapok én” szöveggel. A mixolyd skáladallamot a tenor énekli, ennek töredékét illusztrálja a bariton, s tükrözi a basszus, majd a 154. ütemben három szólamban, hangsúlyosan jelenik meg a „botot” k^3 -e. Egy ütem G. P. után ennek mintegy visszhangja szól (a dinamika ugyanolyan erős marad, de csak két szólam énekel). A 157-176. ütemig hosszabb logikai egységben összegződnek a tétel legfontosabb zenei elemei: különleges, „elől-hátul” kibővített és elváltoztatott formában utoljára megjelenik a legjellegzetesebb zenei elem: a hosszabbik „kanász-ritmusra” írott, mozgalmas, pergő nyolcadokból álló „Elmegyek én”, illetve „Buzát adom” szövegek dallami anyaga. A visszájára fordult, tehetetlenségében feszült hangulatot jelzi az eddiginél differenciáltabb feldolgozás. A tenorban – az egész tételben először – a-fisz’ közötti distanciaskála van; az ötütemes dallam főhangsúlyain ugyanakkor a C tonikai tengely minden hangja jelen van. E dallam kulminációs pontja is a *fisz*. A bariton és a basszus egy-egy ütem késéssel indul, a basszus tonálisan válaszol a baritonra. E rész izgalmát a distanciás-modális hangnemi keveredésen túl két rejtett alfa-akkord (161. ütem) is növeli. A 165. ütemtől a záróütem variánsaival válaszolgat a tenor és a basszus, a bariton pedig egyedül maradva ismételteti: „Botot!” A 169. ütem c alapú gamma-akkordján kulminál a „botozást” lezáró rész, visszaidézve a tétel elejét.

Végül már csak a „cipót adok...kapok érte” szövegtöredékek váltakoznak a „botot!” kiáltással. Látszólag az első rész töredékes, félimprovizatív variációja a második rész, ám a szinte sokkszerű dramaturgia mellett a lehető legtudatosabb e rész építkezése. A főszereplőt ugyanis valóban megbotozzák, deresre húzzák, ahol pontosan 25 botot kap: 21-szer hangzik el a *fisz*-disz kisterc a „botot!” szöveggel, a 169., 171., 173. és a 175. ütemben pedig *esz*¹-*c*¹ dallamhangokkal, három szólamban a „kapok” szó, mely a végtelen testi és lelki fájdalomon kívül a kiszolgáltatottság kétszótagos kifejezése... Az *esz*¹-*c*¹ dallamhangok szoros kapcsolatban vannak a *disz-fisz*-szel, ugyanis az *esz* enharmónikus, a *c* viszont a *fisz* ellenpólusa, ezenkívül mindegyik hang a C tonikai tengelyen van. Mindezek után a 176. ütemben kezdődő Coda mérhetetlen optimizmust tükröz az eddigi (gondoljunk az I. tételre is!) iszonyúan elkészerítő mondanivalóval szemben: „Csak azért is gyöngyélet az élet!” A basszus koronás g-je után a bariton mondja ki ezt a mondatot, s ezt

híven kifejezve zárul a tétel modális-archaikus zárlattal, a kezdő C tonalitásban: Ta-dúr – terchiányos Dó-dúr.

1937-ben, az *Elmúlt időkből* második bemutatója (ez május 7-én volt az Éneklő Ifjúság zeneakadémiai hangversenyén, ahol még elhangzott – ősbemutatóként – 18 mű az Egyneműkarok közül és BARTÓK is zongorázott a Mikrokozmoszból) után TÓTH ALADÁR így írt a műről: „...aktuálisabb zene aligha csendült fel még a magyar életben... Soha még magyar nem nevezte nevén határozottabban azt az átkot, ami ellen küzdenünk kell, és azt a nagy kincset, amiért küzdeni kell, mikor a magyar népért harcolunk. Soha még magyar nem szállt síkra bátrabban, hősiebben, meg nem alkuvóbban a magyar föld népéért.²⁰”

BARTÓK az *Elmúlt időkből* megírásával megmutatta: progresszív, harcos művész; bátorságával példát mutatott számos zeneszerző kortársának. Jelképtékű, hogy épp ezzel a művel zárta jelentős vokális műveinek sorát.

Ma, 2025-ben alighanem még mindig kérdőjellel láthatjuk el BARTÓK remekművének címét. Elmúlt időkből?

20 Pesti Napló, 1937. május 8.

BARTÓK BÉLA ÉS NAGYSZENTMIKLÓS (1945-2025)

Bartók Béla, a zongoraművész, a népzene kutató, a közép-európai népzene nagy gyűjtője, a Zeneakadémia tanára, a 20. század egyik legjelentősebb zeneszerzője: született Nagyszentmiklóson, 1881. március 25-én; meghalt New Yorkban, 1945. szeptember 26-án, nyolcvan évvel ezelőtt. Halála után a napjainkig ívelő, nyolc évtizedet átfogó emlékezetét idézem fel tanulmányomban, szülővárosában. Nagyszentmiklóson (a trianoni békediktátum után Sânnicolau Mare-n), Románia legnyugatibb, 11 ezer fős, – döntő többségében román lakosságú, néhány száz fős szerb, magyar és német etnikumú –, a magyar határtól alig 10 km-re fekvő kisvárosában. Leginkább a Romániában élő magyar Bartók-kutatók, illetve a zeneszerző életművét ápolók munkássága nyomán összegezve az 1945 és 2025 közötti legfőbb emlékezeti formákat, részben belehelyezve a bartóki életrajz és életmű vonatkozásaiba, valamint néhol az adott politikai kontextusokba is; így módon a bartóki emléktáblák és a bartóki emlékszoba alakulástörténetét, köztéri szobrait és a 2001-ben megalapított Pro Bartók Társaság negyedszázados tevékenységét.

Bartók Béla halála után az emléktáblák felállítása 1951-ben vette kezdetét. A román zeneszerzők szövetsége egy román és magyar nyelvű emléktáblát helyezett el a volt földműves iskolán, melynek igazgatói lakásában az ifjú Bartók a gyermekeiket töltötte. A tábla magyar nyelvű felirata így szól: „Ebben a házban született 1881. március 26-án a nagy magyar zeneszerző Bartók Béla, aki a magyar és román népzene kutatta, feldolgozta és terjesztette, ezzel hozzájárulva a román és a magyar nép közötti testvériesüléshez.” (Velcsov, 2006. 20. p.) Azonban Szőcs Gyula, a helyi történész tanár kutatásaiból kiderült, hogy a család a zeneszerző születésekor még nem a földműves iskolában lakott, hanem a nagymama házában élt (Szőcs, 1980. 243.), ezért 1970-ben egy román nyelvű emléktáblát helyeztek el a Cerbului u. 3. számú házra. Az egynyelvűség ellen így tiltakozott akkoriban a zeneszerző

fia: „1971. március 25-re, apám kilencvenedik születésnapjára a román kulturális szervezet Bukarestben kiállítást, Nagyszentmiklóson pedig koszorúzást szervezett a magyar hatóságokkal egyetértésben. Ez utóbbi helyen, apám szülővárosában – kinyomozták, hogy apám nem a földműves iskola épületében született, hanem másutt, és rögtön levették az 1948 körül (pontosan 1951-ben) elhelyezett kétnyelvű táblát, és az új helyre csak román nyelvűt helyeztek. A mi hatóságaink rosszul értelmezett udvariasságból ezt nem merték szóvá tenni, én viszont gondolkodóba estem. Apám 1931-ben amiatt tiltakozott, hogy egy-nyelvű tábla legyen az akkor feltételezett szülőházán, és nem is utazott oda. Így emléktábla sem készült, csak apám halála után. Először arra gondoltam, hogy hasonló meggondolásból nem megyek el az ünnepségre, de mégis úgy döntöttem, hogy odamegyek, és nyilvánosan megbélyegzem őket. Március 18-án nagyobb küldöttséggel, repülőgéppel Bukarestbe utaztunk. 23-án fogadott Ion Brad kulturális államtitkár, akinek kiemelt helyzete volt a kormányban, és a Scanteia épületben székelt. Hosszan beszélgettünk a román-magyar kapcsolatokról, apámról és egyébekről. Búcsúzás előtt kifejtettem véleményemet a nagyszentmiklósi emléktábláról, és arról, hogy barátságtalan lépés volt a magyar szöveg eltüntetése. Közlésem láthatólag bosszantotta vendéglátómat, és közölte, hogy utána néz a dolognak. 25-én Nagyszentmiklóson elmentünk a szülőházhoz, és nagy meglepetésemre 45 órával az Ion Bradtól való elválás után a falon kétnyelvű márványtábla volt, tehát kézzelfogható eredménye volt bíráló megjegyzésemnek.” (Ifjú Bartók, 1992. 45.p.) A ma is látható végleges kétnyelvű tábla 1971-ben került a már lebontott szülőház helyén épült házra, bár az 1970-es évszám megtévesztő. Magyar nyelvű felirata így szól: „Ezen a helyen volt az a ház,/amelyben született/ BARTÓK BÉLA/ 1881.III.25.-1945. IX. 26./ a kiváló magyar zeneszerző,/ folklorista és zongoraművész,/ akinek értékes és sokoldalú/ munkássága a román és a magyar nép/ barátságának ügyét szolgálta/ 1970. szeptember (<http://www.ekeban.ro/geoladak/pdf/09.pdf>)

Az ifjú Bartók Béla nagyszentmiklósi születési helyének meghatározását alátámasztják a családfa-kutatások is. A nagyszentmiklósi Bartók-család tagjairól szólva Bartók Béla fia így kezdi *Apám életének krónikája* című könyvét: „A Borsod vármegyei Borsodszirákról származó Bartók család egyik ága a 19. század elején Dél-Magyarországra költözött. 1855. november 19-én a Torontál vármegyei Újváron született Bartók János és Rankovics Matild gyermeke, Bartók Béla, a zeneszerző édesapja.” (ifj. Bartók, 2006, 11.) A zeneszerző apai nagyapja, Bartók János (1816-1877) jövevénynek számított

Nagyszentmiklóson, a több faluból egygyé szervesülő, magyar, román, német és szerb lakosságú településen. Bartók János 1844. február 17-én műkedvelő színjátszóként ismerkedett meg a szerepét remekül megformáló, kiválóan zongorázó, bunyevác származású, ám ízig-vérig magyar érzelmű Ronkovics Matilddal (1825-1885), akit Bartók János hamarosan feleségül vett, így ő lett a zeneszerző apai nagyanyja, akinek a házában megszületett. A zeneszerző apai nagyszüleinek mindkét családja a bánsági vármegyékben működő értelmiségi és hivatalnoki réteghez tartozott. Négy fia s öt leánya valamennyien megérték a felnőtt kort. Bartók János 1851-től Nagybecskereken élt, a szülők egyik kedvence, Bartók Béla, a zeneszerző édesapja már Dávidházán született 1855. november 19-én. A tanult mezőgazdász Bartók János és a népes Bartók család 1863-ban került Nagyszentmiklóstra, mégpedig a földbirtokos gróf Nákó Kálmán (1822-1902) meghívására, aki kinevezte a tanügyi hatóságok szorgalmazására újjászervezett és újraindított földművesiskola, a Kristóf-intézet élére. Az okirat Bartók Jánost, mint tanítót („docens”), majd a későbbi források, mint igazgató-tanítót („dirigens docens”) említi. Bartók János nagy hozzáértéssel szervezte meg a tájegység egyedüli mezőgazdasági szakiskoláját. A földművesiskolát felkereső Iulian Grozescu (1839-1872) bánátkomlói hírlapíró és lapszerkesztő, a Bécsben kiadott Albina hasábjain 1866-ban elismeréssel méltatta a nagyszentmiklósi földműves iskola igazgatójának érdemeit: *„Magyar nemzetiségű, de beszél románul, szerbül és németül. Annak ellenére, hogy nem olyan tökéletes ezekben a nyelvekben, mégis megtesz mindent, hogy tanítványainak anyanyelvükön magyarázza el a tananyagot.”* (Denijs Dille, 1996.) A zenét szenvedélyesen szerető nagymama, Ronkovics Matild vitte az első zongorát a nagyszentmiklósi földművesiskola épületébe, annak igazgatói lakásába, kialakítva egyik fiában, idős Bartók Bélában, valamint unokájában a komolyzene iránti szeretetet. Az 1877-ben, Nagyszentmiklós megbecsült polgáraként elhunyt Bartók János utóda az iskola vezetésében fia, id. Bartók Béla (1855-1888) lett, akit hamarosan – a már államilag segélyezett, magyar, román, német és szerb földműveseket a földművelési módszerekre oktató – gazdasági iskola kiváló vezetőjeként és gazdasági szakoktatójaként méltatott a *Gazdasági Tanügy* folyóirat. Sőt, a zeneszerző édesapjának érdekes és hasznos szacikkeit rendszeresen közölte a Nagyszentmiklósi Közlöny, majd az Erdélyi Gazda, az Egyetértés, sőt a Pesti Napló is. (Glück-Wetzler, 1971. 82-84.p.) A gyermek Bartók Béla zeneszerető családban nevelkedett. Édesapja zongorán játszott, zenekart vezetett, gondolkázni is tanult, hogy

zenekarában mint gordonkás játszhaszon, sőt még táncdarabokat is komponált. A Nagyszentmiklóson szerzett zenei élmények közül igen nagy hatást gyakorolt a gyermek Bartókra az édesapja által vezetett Zene- és Dalegylet 1887. március 26-ai nagysikerű hangversenye, melyre id. Bartók Béláné Voit Paula, a zeneszerző édesanyja így emlékezett az unokájához, ifj. Bartók Bélához 1921-ben írt levelében: *„Akkoriban édesapja csellózni tanult és egy kis, urakból álló orchesterben játszott, melyet egy képzett cigányzenész vezetett. A nagyszentmiklósi vendéglőben tartották első hangversenyüket – persze terített asztalok mellett –, ahová mi is elmentünk, és őt is magunkkal vittük. Ez volt az első alkalom, hogy orchesterzenét hallhatott. Jól emlékszem, hogy Semirámis ouverture-jét adták elő, mint első darabot. A vendégek tovább ettek-ittak, de ő azonnal letette az evőeszközt, és teljes odaadással hallgatta a zenét; el volt ragadtatva, de méltatlankodva mondta: hogy tudtak a többiek mind enni, mikor ily szép zene szól!”* A Nagyszentmiklósi Közlöny tudósítása szerint a műsoron: Induló, Egyveleg, Keringő Strauss Cigánybárójából, Traviata Verditől, Magyar népdal-egyveleg és Donizetti Lammermoori Luciája is szerepelt. (Kalapis, 1981. 89.) A zeneszerző édesanyja, Voit Paula (1857-1937) Turócszentmártonban született, majd családjával együtt Pozsonyban élt. A pozsonyi származású családból származó Voit Paula 1877-ben magyar nyelven végezte el a pozsonyi „m. kir. állami nőtanítóképezdét”. (Ifj. Bartók, 1981. 16.) A képzés huszonegy tárgyából, melyek mindegyikét kitűnő eredménnyel végezte el – három zenei tantárgyat hallgathatott: éneket, zenetant és zongorát. Tulajdonképpen a tanítóképző 1870-es évekbeli zeneoktatásának színvonalát dicséri, hogy egészen 1897-ig (18 éves koráig) az anya kézirásában, ill. leiratában maradhatott fenn a gyermekkori Bartók-kompozíciók zöme, de még talán az a tény is, hogy Bartók zenei tehetségét elismerve elsődleges nevelőjeként, tanítójaként soha nem kényszerítette őt arra, hogy a zenén kívül más hivatást, szakmát is kitanuljon. Voit Paula Nagyszentmiklósról ment tanítónőnek, ahol föltehetően éppen zongoraleckék adása révén ismeri meg (id.) Bartók Bélát, aki 1880-ban vette feleségül. (Stachó, 2020. 9-10.) Két gyermekük született: Béla 1881-ben, Erzsébet (Elza) 1885-ben. Német származása ellenére magyar szellemben nevelte gyermekeit. 1881. március 25-én Nagyszentmiklóson jött napvilágra Bartók Béla Viktor János. Egészséges, életerős csecsemő volt, három hónapos korában azonban himlő-ellenes oltással megfertőzték, ezért ötéves koráig állandó orvosi kezelésben részesült. Az anyai féltés félénkké tette, elbújt az emberek elől, ha észrevette,

hogy sajnálják. Betegsége miatt az átlagosnál később kezdett el járni, visszahúzódó természetű volt. Zeneszeretete azonban kivételes volt, miként édesanyja visszaemlékezéseiben olvasható: korán felismerte a dallamokat, kiváló volt a ritmusérzéke, négy éves korában egy ujjal kipötyögtette a zongorán a számára ismerős dalokat, ötödik születése napján kezdtek el a zongora-tanulást édesanyjával és szűk egy hónap múlva, Béla napkor, egy kis négykezzel lepte meg az édesapját, hét éves korában a gyermeknek már „abszolút hallása volt”. (Voit, 2006.) Édesanyja tanítói szerepe igen fontos volt, szülei óvták a beteges gyermeket, így Bartók Béla negyedik osztályig nem járt iskolába, majd nyolcévesen magánúton vizsgázott le az I–IV. osztályos tananyagból. Hét éves korában édesapja 1888. augusztus 4-én, életének 33. évében meghalt, édesanyja egy évig még Nagyszentmiklóson adott zongoraleckéket, és a korábbinál rendszeresebben folytatta fia zongoraoktatását is. A nyolcéves Béla és a négyéves Elza nevelésének és eltartásának gondja az anyára nehezedett. 1888 őszén hivatalos értesítést kaptak: a földműves iskola igazgatói lakását át kellett adniuk az utódnak. A következő évben, 1889-ben Nagyszőlősrre költöztek, ahol édesanyja tanítónői állást kapott.

Bartók Béla halála után a romániai rendszerváltásig, 1989-ig emlékeztetének egy másik formája a nagyszentmiklósi Bartók-emlékkiállítás volt. 1968 őszén Szekernyés János, erdélyi magyar helytörténész és műkritikus, akkoriban még a bukaresti *Előre* című magyar nyelvű napilap tudósítójaként felkereste a korábban néhány hete megnyitott Bartók-kiállítást, melynek ő volt akkor az első és egyetlen látogatója. A városszéli földműves iskola, a gazdasági »Kristóf« intézet épületében, ahol Bartók Béla a gyermekeivel töltötte, a falakon csupán néhány fotómásolat jelenítette meg a világhírű magyar zeneszerző életének fontosabb állomásait. Szekernyés János e méltánytalanság okán a helyi történész tanárt, Szőcs Gyulát kereste fel, és bízta a Bartók-emlékek felkutatására. (Szekernyés, 2006.) 1969 augusztusában a Történeti Társulat fióktintézeteként megnyílt nagyszentmiklósi múzeumban kapott helyet a Bartók-emlékkiállítás, Szőcs Gyula (1926-1986) történelemtanár, helytörténész és Bartók-kutató kezdeményezésének és értékes gyűjtőmunkájának köszönhetően, aki a zeneszerző tárgyi, képi, írásos és művészi dokumentumait szülőhelyén felkutatta. Magát a múzeumot pedig a Fekete Sas Szálló és étterem épületében helyezték el, és annak történeti, néprajzi és szépművészeti terme mellett – csaknem 12 éven át – volt látható a Bartók-emlékkiállítás, melyre 1971-ben a helybeli magyartanár, a *Bartók Béla és Nagyszentmiklós 1971–2006*

című könyv szerzője, Velcsov Margit így emlékezett: „A Bartók-emlékkiállítás első termében a születési anyakönyvi kivonatot, valamint a kutató munkájának helyi emlékeit láthatta az érdeklődő. A második teremben a szülői és családi képek mellett életének főbb mozzanatait, valamint első kiadásainak fotokópiáit szemlélhettük meg. Kb. 80 kép volt kiállítva, valamint az a fonográf, amelyet a bánási és erdélyi útjain használt. Ritka példány a hunyadi kiadvány román nyelvű Bartók-kézirata. Megemlítem Fuchs Sándor helyi amatőr szobrász Bartók-mellszobrát is.” (Velcsov, 2006, 17. p.) A Fekete Sas Szálló és étterem épülete igen jó választása volt Szőcs Gyulának, hiszen a hat éves Bartók Béla itt hallgatta az első hangversenyt, és 22 évesen pedig itt tartotta „első önálló nyilvános hangversenye”-t. (ifj. Bartók, 2006, 55.p.) A Fekete Sas Szállót 1988-ban lebontották, a benne helyet kapó Bartók-emlékkiállítást a városi múzeummal együtt már korábban, 1981-ben áthelyezték a Nákó-kastélyba, ahol ma is látható. 1981 tavaszán, Bartók Béla születésének századik évfordulójára a nagyszentmiklósiak egy méltó ünnepséggel készültek, többek között – Szőcs Gyula kitartó gyűjtésének köszönhetően – a már jelentősen kibővített Bartók-emlékkiállítás megnyitására. Velcsov Margit emlékező szavait idézve az elmaradt ünnepségről: „Ekkorra már a múzeumot, tehát a Bartók-emlékszobát is a Nákó-kastélyba költöztették. Itt hangzott volna el Szőcs Gyula: Bartók és a szülőföld című előadása, valamint a temesvári Ion Vidu Zeneiskola növendékeinek ünnepi koncertje és a nagyszentmiklósi 1-es számú iskola magyar nyelvű megemlékezése. Az emlékműsor elmaradt. Csak a bukaresti magyar nagykövet, Rajnai Sándor és Szepes István kolozsvári főkonzul koszorúzott az emléktáblás háznál. 1981-ben román részről letiltották Tóth Dezső művelődésügyi miniszterhelyettes, az MSZMP KB tagja romániai beutazását és nagyszentmiklósi koszorúzását. Csendben, szótlannul tettük le mi is a virágokat a ház falához. Múzeumlátogatás. Szótlannul. Vége. A Szarvasaiddá lettünk című műsor március 17-én, Temesváron még emlékezésre szólíthatta fel a közönséget, 22-én Nagyszentmiklóson már nem.” (Velcsov, 2006, 22.) Ily módon a centenáriumi, megújult Bartók-emlékkiállítás egyetlen szó nélkül nyílt meg, mivel a Ceausescu-vezetés a hivatalos magyar delegációt nem engedte be Romániába, így a Bartók-család még élő tagjai sem vállalták a részvételt.

Az 1989-es romániai rendszerváltást követően Bartók Béla szülővárosának lakói elhatározták, hogy Nagyszentmiklóson szobrot állítanak a zeneszerzőnek. A temesvári Jecza Péter (1939-2009), romániai magyar emlékmű-szobrászművész pedig e célra följánlotta az eredetileg Temesvárra szánt

Bartók-mellszobrát, melyet már 1973-ban gipszben megmintázott. A Budapesti bronzba öntött, négy méter magas, mértani alakzatokból álló, gránit obeliszk tetejére elhelyezett *Bartók* című szobor (<https://www.kozterkep.hu/36044/bartok-bela-emlekmu>) ünnepélyes leleplezésére 1993-ban került sor az Aranka-parti kisvárosban. A szobrászművész a korábbi Bartók-fejszobrot e felajánlás nyomán jelentősen módosította, a talapzat rendkívüli magassága és járulékos elemei miatt, melynek eredményeképpen merészen eltért a köztéri mellszobrok akkori formavilágától, és így tematikus kompozícióvá alakította át. A Bartók-fej alá, a mellkashoz egy öt darabból álló, kissé párhuzamos, mégis rendezetlenül hullámos, majd egyenes szélű lapot illesztett, mely az ötfokú hangsort hivatott jelképezni, egy úgynevezett „szárnyas” mellkast. Idézve Szekernyés János műkritikus interpretációját: *„A dal-lamok Bartókig rendezetlenül, szeszélyesen áramlanak, de a kiváló magyar zeneszerző, folklorista, előadóművész és zenetudós rendet, fegyelmet, kifejező tömörséget teremt a hangok és a ritmusok kavalkádjában. A lapok kiegyenesednek, megrövidülnek és letisztultabbakká rendeződtek, miután „áthaladtak” Bartók testén.”* (Szekernyés, 2007. 41. p.)

2015-ben, a zeneszerző halálának 70. évfordulója alkalmából a Nagyszenthmiki Polgármesteri Hivatal egy másik emlékművet állított Bartók Bélának. Aurel Ardeleanu aradi szobrászművész *Bartók, az etnomuzikológus* című alkotása a népdalgyűjtőt ábrázolja fonográfiájával, így tisztelegve munkásságának azon része előtt, miszerint mindmáig a román folklór legjelentősebb gyűjteményét hozta létre. A Nákó-kastély előtti sétányon felállított egész alakos (ülő) bronzszobrát Semjén Zsolt, Magyarország miniszterelnök-helyettese és Danut Groza Nagyszenthmiki polgármestere leplezte le. (<https://www.kozterkep.hu/36045/bartok-emlekmu>)

2001-ben, Bartók Béla születésének 120. évfordulóján, Tamás Sándor nagyszenthmiki gyógyszerész Pro Bartók Társaságot alapított. Hiánybetöltő működésüktől kezdődően radikális változás történt Bartók szülővárosában, mivel Bartók emlékezetét egy újabb, mégpedig a legalapvetőbb formával gazdagították napjainkig, azaz a bartóki zeneművészettel. Miként azt Tamás Sándor, a Társaság elnöke összefoglalta, azzal a céllal hozta létre a szervezetet, *„hogyan kegyelettel ápoljuk a zeneszerző emlékét, őrizzük szellemiségét és hogy a halhatatlan mester életművét népszerűsítsük a szülővárosban és annak vonzáskörzetében. Már az elején a legilletékesebbhez, Kocsis Zoltánhoz, a Budapesti Nemzeti Filharmonikusok karnagyához, a Kossuth-díjas zongoraművészhez*

fordultam támogatásért, aki a Liszt Ferenc Zeneakadémia művésztanáraira és tehetséges diákjaira támaszkodva rendkívüli rendezvényt szervezett az évfordulóra. Még ugyanez év őszén felkerestem dr. Kerek Ferenc Liszt-díjas zongoraművészt, a Szegedi Zeneművészeti kar akkori dékánját és felkértem, vállalná magára a társaság művészeti irányítását, segítve ezáltal annak nagyratörő terveinek megvalósítását. Dr. Kerek Ferenc ezt örömmel vállalta, lelkesen ellátva ezt a feladatot a kezdetektől napjainkig. Később csatlakozott hozzánk a Temesvári Zenei Fakultás dékán asszonya, dr. Stancovici Felicia, majd Kerekné Fekete Éva zongoraművész és Koczka György újságíró, a Temesvári Magyar Rádió egyik alapítója. Így a társaság a kezdetektől fogva igazi támogatókra talált a két közeli nagyváros zenei életének vezető személyiségeiben. Évente 4-5 alkalommal szerveztünk hangversenyeket, melyeken az érdeklődők rendszeresen és némileg rendszerezve ismerkedhettek a bartóki életművel.” (Tamás, 2020.) A Pro Bartók Társaság rendkívül gazdag, csaknem negyedszázados tevékenységéből a továbbiakban kiemelt néhány esemény is remélhetően szemlélteti működésük széles spektrumát, tagjai elhivatottságát, valamint tevékenységük eredményességét. 2002-ben a Magyar Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma egy felújított Bösendorfer zongorát ajándékozott a Társaságnak, ezzel megteremtve a minőségi zongorahangversenyek nélkülözhetetlen alapfeltételét. 2004-ben a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Kara megrendezte – a későbbiekben kétévente meghirdetett – I. Nemzetközi Bartók Béla Zongoraversenyt. Díjnyerteseinek gálaműsorát rendszeresen hallhatta a nagyszentmiklósi zenekedvelő közönség, a Társaság által szervezeten a nagyszentmiklósi Nákó-kastélyban. 2005-ben felújításra került a Bartók Emlékszoba a budapesti Bartók Archivum számos szakértője támogatásával, a néhai Szócs Gyula történelemtanár által gyűjtött anyagot tovább bővítve. Bartók Béla születésének 125. évfordulója alkalmából, 2006. március 25-26-án a Nákó-kastélyban tartott tudományos konferencián, többségükben az erdélyi Bartók-kutatók tartottak előadást, így László Ferenc (1937-2010), a bukaresti zeneakadémia professzora, zenetörténész és Bartók-kutató (László, 1980.; László, 1980.; László, 2006.); a kolozsvári Almási István (1934-2021) magyar népzene- és Bartók-kutató, a Magyar Művészeti Akadémia Népművészeti, Néprajzi Tagozatának tagja (Dr. Domokos, 2024.) valamint Georghe Firca bukaresti és Stachó László budapesti zenetudósok; továbbá Szekernyés János temesvári helytörténész hiánypótló, *Bartók Béla és a Bánság* című könyvének bemutatójára került sor. Az *etnomuzikológus Bartók* című népzenei

hangversenyen a kolozsvári Mircea Campean és zenekara, a budapesti Muzsikás együttes és vendégei, Petrás Mária népdalénekes, a Magyar Művészeti Akadémia Zeneművészeti Tagozatának tagja és a világhírű hegedűvirtuóz, a londoni Alexander Balanescu lépett fel az erre az alkalomra felújított nagyszentmiklósi Művelődési Ház színpadán. A zárónapon a II. Szegedi Nemzetközi Bartók Zongoraverseny díjazottjainak gálaműsorát és a kolozsvári Magyar Opera szimfonikus zenekarának hangversenyét hallgathatta meg a közönség, végül Juronics Tamás koreográfiájával a Szegedi Kortárs Balett *A csodálatos mandarin* című előadása zárta az ünnepségsorozatot. Ugyanabban az évben – a Pro Bartók Társaság kezdeményezésére – a helyi városi tanács Nagyszentmiklós díszpolgárává avatta Bartók Bélát. Ekkor került sor a Társaság felkérésére és szervezésében Hollós Máté Erkel Ferenc-díjas zeneszerző, a Magyar Zeneszerző Szövetség elnöke *Bartók-árnyék* című művének ősbemutatójára, Kerek Ferenc és Fekete Éva zongoraművészek előadásában. Ha mégis egyfajta összesítést kísérlünk meg, akkor néhány adatot érdemes felidézni. A Pro Bartók Társaság szervezésében több mint 80 alkalommal hallhatták a szülőváros polgárai a bartóki életművet szinte átfogó zeneműveket és más híres zeneszerzők remekait megszólaltató hangversenyeket. Olyan együttesek tolmácsolásával, mint például a Muzsikás együttes, a Mentés Másként Trió, a Magyar Barokk Trió, a Fricsay Vonósnegyes, a szegedi, a temesvári, az aradi filharmonikus zenekarok, a Kolozsvári Magyar Opera Zenekara; a Szegedi Kamarazenekar, a Magyar Nemzeti Énekkar. Az előadóművészek, a hegedű-, cselló-, fuvola-, gitár- és zongoraművészek Amerikából, Japánból, Németországból, Angliából és Görögországból érkeztek, nemkülönben Magyarország és Románia különböző városaiból, többek között a Szegedi és Temesvári Zenei Fakultások művésztanárai és diákjai; a Szegedi Nemzetközi Zongoraversenyek díjazottjai; Ágoston András, Kosztándi István és Selmeczi János hegedűművész; Fenyő László és Alexandra Gutu csellóművész; Matúz István fuvolaművész; Pavlovits Dávid gitárművész; Bogányi Gergely, Balázs János, Kerek Ferenc, ifj. Csíky Boldizsár, Demény Balázs, Oravecz György, Balázs-Piri Soma, Logan Skelton, Ellen Hwangbo, Georgios Konstantinou, Horia Mihail, Mihailescu Dragos, Manuela és Dinu, Király Csaba zongoraművész, valamint Altorjay Tamás operaénekes. (Tamás, 2020.)

A közelmúlt méltó eseménye volt – a Pro Bartók Társaság és a Hazám, hazám, te mindenem Művészeti és Oktatási Alapítvány szervezésében, a Magyar Művészeti Akadémia által támogatott dal- és áriaest, mellyel a

világhírű alkotó halálának 80. évfordulójára emlékeztek 2025. szeptember 5-én Nagyszentmiklóson, a Nákó-kastélyban az MMA Szegedi Regionális Műhelyének köztestületi tagja, Prof. Dr. Temesi Mária operaénekes kezdeményezésére. Az MMA szegedi műhelye a dalest délutánján kihelyezett ülést tartott, ahol Tamás Sándor, a Pro Bartók Társaság alapítója és elnöke összefoglalóan ismertette a csaknem negyedszázados tevékenységüket. A *Nagyszentmiklósi Bartók Nap 2025* keretében az „Opera és dalest Bartók Béla halálának 80. évfordulója alkalmából” című, az ifjú tehetségeket (is) felvonultató nagysikerű zeneművészeti esemény fellépő művészei a 2024. évi Simándy József Nemzetközi Énekverseny felfedezettjei voltak: Szilágyi Szilvia, Bodolai Péter, Endrész Ferenc és Pete Ádám Dávid, valamint Dr. Temesi Mária, Liszt Ferenc- és Bartók-Pásztory-díjas operaénekes és Elizabeth Sillo, a BBC Walesi Nemzeti Énekkar művésze; Nagy Márta és dr. Kerek Ferenc Weiner-, és Liszt-díjas zongoraművészek közreműködésével. Műsorukat Erkel Ferenc, Liszt Ferenc, Bartók Béla és Kodály Zoltán, továbbá George Enescu zeneműveiből állították össze.

Mivel a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának köztestületi tagjaként magam is részt vettem a 2025. szeptember 5-ei, nagyszentmiklósi eseményen, így zárásul Tamás Sándorral, a Pro Bartók Társaság alapítójával és elnökével folytatott beszélgetésem egyik gondolatkörét idézem fel arra a nagyszabású tervére vonatkozóan, hogy Bartók szülővárosában legalább egy (létrehozandó) intézmény viselje a zeneszerző nevét, mégpedig a Bartók Béla Kulturális Központ. A Pro Bartók Társaság elnöke 2021-ben ünnepi eseményre hívta Bartók és a magyar kultúra értékeinek a tisztelőit, mivel a Gh. Šincai utca 11. szám alatt, az evangélikus-lutheránus templom telkén elhelyezték a Bartók Béla Kulturális Központ alapkövét. Köszöntőjében Tamás Sándor elmondta, hogy a Bartók Kulturális Központ számára közel két évtizede keresik a megfelelő helyet, és megoldódni látszik a helyzet azzal, hogy felajánlották az evangélikus templomot és a telket megvételre a Pro Bartók Társaságnak. *„A telket és a templomot megvettük, a templomjavítást elkezdtük, és ingyenes használatra felajánljuk a református egyháznak. Itt a templom melletti területen szeretnénk megépíteni ezt a kulturális központot, amelynek a látványtervét a sepsiszentgyörgyi Zakariás Attila készítette. Egy olyan épületet álmodtunk meg, ahol állandó, a zeneszerzőhöz méltó Bartók-kiállítást hozhatunk létre, és koncertterem is lesz benne, amely megfelel a XXI. századi elvárásoknak. A templom felújítására résztámogatást kaptunk*

a Nagyszentmiklósi Városházától, de a szükséges összeg kétharmadát az egyesületünk biztosítja”. (Bodó, 2025. 9.) A Pro Bartók Társaság és elnökének, Tamás Sándor víziójának első része valósággá lett, a kulturális központ terve elkészült; 2024. november 8-án pedig felszentelték a már felújított nagyszentmiklósi református templomot, a számos adományozó, a Társaság és Tamás Sándor munkájának köszönhetően, egy méltó ünnepség keretében. „A Pro Bartók Társaság megvásárolta (a Tamás és a Kerek család) az evangélikus egyház elhagyott, romos templomát azzal a céllal, hogy a hozzá tartozó telken felépíthesse majd a leendő központot. Így megmentődött a lebontástól egy, a magyarság épített örökségéhez tartozó, helyi ikonikus épület. Lebontásával a szórványban való jelenlétünk is csorbát szenvedett volna. Megvalósítottuk az épület teljeskörű külső és belső felújítását. Megvásárlása óta a helyi református gyülekezet használatára bocsátottuk ezt a Temesvár és Kiszombor közötti terület egyetlen épített protestáns kőtemplomát” – ismertette Tamás Sándor. (Tamás, 2025.1.) Miként az a 2025. február 9-ei, *Bartók és Nagyszentmiklós* című összefoglaló cikkből is kiderül, 2023 decemberében a nagyszentmiklósi Városi Tanács határozatot fogadott el a város és Mórahalom közötti, a *Mikrokozmosz* c. projekt megvalósítását célzó partnerséget illetően, melynek célja „Bartók Béla szellemiségének és kulturális örökségének feltárása és bemutatása különböző művészeti ágakon keresztül” volt, valamint további hét partnerrel együtt pályázott a Románia-Magyarország európai uniós pályázati kiírás keretében, mely sikeresnek tűnik. (Bodó, 2025. 9.)

Nagyszentmiklós és környéke szórvány magyarságának szüksége van a Bartók Béla emlékezetét méltón őrző és a jövőnek áthagyományozó kulturális központra, ahogy ennek létrejöttéhez továbbra is szükség van megálmodójának, Tamás Sándornak áldozatos szerepvállalására, kitartó munkájára, valamint a magyar közösség összetartó erejére.

Irodalom

Bodó Barna: *Bartók és Nagyszentmiklós = Heti Új Szó Temesvár*, 2025. február 9.

Ifj. Bartók Béla (1981): *Bartók Béla műhelyében*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

Ifj. Bartók Béla: *Az öt földrész*. Budapest, Püski Kiadó, 1992.

Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest, Helikon Kiadó, 2006.

- Denijs Dille: *Bartók családfája*. Ford. F. Csanak Dóra. Budapest, Balassi Kiadó, 1996.
- Dr. Domokos Mária: Almási István népzene kutató. *Parlando Zenepedagógiai Folyóirat* 2024. 6.
- Glück Jenő – Wetzler Éva: *Bánsági adatok a Bartók-kutatáshoz = Bartók könyv 1970-1971*. Szerk.: László Ferenc, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1971.
- Kalapis Zoltán: Bartók család bánáti kapcsolatai = *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei*, 1981, 13. évfolyam 1-2. szám.
- László Ferenc: Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980.
- László Ferenc (szerk.): *Bartók Béla. Studii, comunicari, eseuri. Tanulmányok, közlemények, esszék*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980.
- László Ferenc: *Bartók markában. Tanulmányok és cikkek (1981-2005)*. Kolozsvár, Polis Kiadó, 2006.
- Stachó László: A homokra épített ország: a gyermek és az ifjú Bartók zenei környezete. *Parlando Zenepedagógiai Folyóirat*, 2020. 5.
- Szekernyés János: A kispasztikáktól az emlékművekig. Jecza Péter szobrászművész életművének főbb rétegei és vonulatai. *Európai utas*, 18. évf., 2007. 2. szám 41-45.
- Szekernyés János: *Bartók Béla és a Bánság*. Temesvár, Solness Kiadó, 2006.
- Szőcs Gyula: *A Bartók-család Nagyszentmiklóson. Lépcsők 2*. Temesvár, 1980.
- Tamás Péter: Nagyszentmiklósi ünnepnap: Templomavatás. *Parlando Zenepedagógiai Folyóirat* 2025.1.
- Tamás Sándor: A nagyszentmiklósi Pro Bartók Társaság. *Heti Új Szó, Temesvár*, 2020. január 6.
- Velcsov Margit: *Bartók Béla és Nagyszentmiklós 1971–2006*. Nagyvárad, Partiumi és Bánsági Műemlékvédő és Emlékhely Bizottság, a Királyhágómelléki Református Egyházkerület és a Nagyvárad Római Katolikus Püspökség, 2006.
- Voit Pál: *Hét nemzedék szilvafák nélkül – A soproni toronyzenésztől Bartók Béláig*. Budapest, Argumentum, 2006.)

BARTÓK BÉLA ZENEPEDAGÓGIAI ELVEI, MŰVEI ÉS AZOK HELYE, SZEREPE A KÖZOKTATÁSBAN (IS) SZLOVÁKIÁBAN A 21. SZÁZADBAN

Bevezető

Jelen tanulmány Bartók Béla gazdag alkotómunkásságának egy szegmensét tárgyalja, fókuszálva azon szlovákiai kapcsolódási pontokra, amelyek a zenepedagógia, az edukáció lehetőségeit taglalják a közoktatás és a széles közönség szempontjából az utókor számára a 21. században.

Bartók Béla zenepedagógiai elvei

Bartók Béla alkotómunkásságában az oktató-nevelő szándék fontos helyet és szerepet kapott. A gazdag népzene gyűjtő, zenetudományi, zeneszerzői, koncertező tevékenysége mellett ugyanis jelentős pedagógiai munkát is folytatott. Tette ezt mindenekelőtt tanárként, de zeneszerzőként, zongoraművészként, kiadói munkájával egyaránt.

Bartók csaknem három évtizedig (1907-től) tanított a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián. **Tanítási módszere** a precizitás, a következetesség, a pontosság szellemében született.¹ Bartók a szóbeli magyarázat helyett inkább az *előjátszás módszerét* alkalmazta. Fő pedagógiai eszméje a zenemű komplex megközelítése és interpretálása, mint egységes egészé. Az órákon nem foglalkozott külön skálázással és technikai gyakorlatokkal. Technika

¹ Bartók tanításáról növendékei, pl. Székely Júlia, Hernádi Lajos, Albrecht Sándor visszaemlékezései adnak hű képet. Úgyszintén a szlovákiai származású Pásztory Ditta, aki előbb Bartók zeneakadémiai növendéke volt, majd 1923-ban (második) felesége lett és élete végéig a Bartók művek autentikus tolmácsolója, népszerűsítőjeként tevékenykedett.

alatt a zenei gondolatok kifejezését értette, így az egyes előadási és technikai problémákat teljes mértékben összekapcsolta. Figyelme a zenemű tartalmának megértésére és a lehető legkifejezőbb tolmácsolására irányult. Fokozott figyelmet szentelt a zenemű, azaz a zenei szöveg pontos elsajátításának. Ami az előadást magát illette, a színes és sokoldalú interpretáció híve volt, melynek háttérében az ún. dialektikus törvény keresendő, amelyet Bartók a népdalgyűjtés közben fedezett fel. E törvény az állandó megújulást és változást jelentette. Mint vallotta, a népzene hasonlít az élőlényhez, minden percben, minden pillanatban változik. E tapasztalat alapján hangsúlyozta növendékeinek, hogy *„soha nem mondd el ugyanazt a gondolatot kétszer egyformán, ugyanazokkal a szavakkal, ugyanazzal az intonációval.”* (Székely, 1978, p.48.) Bartók tanárként tehát a zenei gondolatok pontos, de színes kifejezését hangsúlyozta, és az előadott művek maximális érthetőségére törekedett.

Bartók további nevelői célzatú tevékenysége **a kiadói munkában** valósult meg. Figyelemreméltó, hogy a gazdag zeneszerzői, népzene gyűjtői tevékenység és a hangversenyezés mellett időt és energiát fektetett a magyarázó jegyzetekkel ellátott „klasszikus” művek kiadásába. A legjelentősebb kiadások közé J. S. Bach művei, D. Scarlatti szonátái, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven válogatott szonátái, F. Chopin keringői tartoznak. A pedagógiai instrukciókkal ellátott kiadások Bartók gazdag zenepedagógiai tapasztalatait tükrözik, melyekre jellemző a pontosság és precizitás. Az állítást, mely szerint Bartók nem szívesen tanított, a következetes és alapos kiadói munkája is cáfolja.

Bartók zenepedagógiai hatása jelentős mértékben **zeneszerzői munkájában** nyilvánult meg. Mint ismeretes, gyermekeket nem tanított zongorázni, csupán saját fiát, Pétert, viszont a kezdő zongoristák nevelésének, oktatásának problémája iránt fokozott érdeklődést tanúsított. Többek között ez ösztönözte a pedagógiai küldetésű zongoraművek megírására, melyek kiemelkedő helyet foglaltak és foglalnak el manapság is a zeneoktatásban. A *népbe vetett hite nem kerülte el a gyermekeket, az ifjú generációt, az utókor jövőendő képviselőit sem* – vallotta a mester elsőszülött fia, ifj. Bartók Béla. Kitűzött célja tehát arra irányult, hogy olyan értékes műveket írjon, amelyek zenei, tartalmi és előadási szempontból egyaránt megfelelő, értékes anyagot nyújtanak a tanulók részére. *„Már zeneszerzői pályám legelején az az eszmém támadt, hogy könnyű darabokat írok a zongorázni tanulók számára. Ezt az eszmét zongoratanári tapasztalatom sugallta: mindig úgy éreztem, hogy kivált*

a kezdők számára rendelkezésre álló anyagnak nincs valódi zenei értéke, igen kevés mű kivételével – ilyenek például Bach legkönnyebb darabjai és Schumann Jugendalbuma. Úgy gondoltam, ez kevés, ezért több mint harminc évvel ezelőtt magam is megpróbálkoztam könnyű zongoradarabok írásával. Abban az időben a lehető legjobb megoldás népi dallamok felhasználása volt. Népi dallamoknak általánosságban nagy a zenei értéke [...]“ (Bartók, 1980, 91.p.)

A *Gyermekeknek* című 85 népdalfeldolgozásból álló zongoraciklus kötetei (1908-1909) kis terjedelmű, de zenei anyagukban értékes műveket tartalmaznak. Mikor Bartók ezekből tanított „nem is tanította, inkább mutogatta, rakosgatta őket, gyöngéden, óvatosan, mintha törekeny értéktárgyak volnának [...] valami fátyolos gyöngédség vegyült hangjába, midőn e négykötetes műalkotás címét kiejtette [...] tőle magától meg is tudtam, hogy minden zongoraműve közül e négykötetes mű áll hozzá legközelebb. Itt egymásra találtak azok, akiket a legjobban szeretett: a paraszt és a gyermek, utóbbinak ajándékozva mindama kincseket, melyeket előbbtől kapott.“ (Székely, 1978, 90.o.) Az első kötet 42 magyar, a második 43 szlovák népdalfeldolgozást tartalmaz. Ezekben a népdalfeldolgozásokban a szerző a nép sajátos zenei anyagával, dallamaival, hangszereivel, népszokásaival ismerteti meg a zongorázni, zenélni tanulókat. A feldolgozott népdalok között sok a gyermekjáték, de a paraszti élet különféle eseményeire is találunk példákat.²

A népzene hatása Bartókot egész életpályáján végigkísérte, amiről a *Mikrokozmosz* c. ciklusban (1926-1939) is tanúbizonyságot tett. Itt a különböző népek zenéinek jellegzetes dallamvilága, ritmikája, hangulata van jelen. Mindennek ellenére a Mikrokozmoszban mindössze öt eredeti népdaltéma található, a darabok többsége a népzene sajátos nyelvezetének szellemében íródott. „A Mikrokozmoszban megtalálhatók a kelet-európai és az Európán kívüli népek zenéjének elemei is. Bartók sok művében vegyülnek egymással a

2 A sorozatban feldolgozott népdalok több forrásból származnak. A magyar dalok egy részét Bartók saját maga gyűjtötte, de feldolgozásra került tíz dal Kiss Áron 1981-ben megjelent *Gyermekjáték* gyűjteményéből, kettő pedig Kodály Zoltán gyűjtéséből. További hat dallamot általánosan ismert dallamként tüntetett fel. A szlovák népdalok egy részét Bartók a saját Nyitra és Gömör megyei gyűjtéséből merítette, további húsz dallamot a *Slovenské spevy* (Vydávajú Priatelja Slovenských Spevov. Turč. sv. Martin 1880, 1890? Tlačou Kníhtlačiarskeho učastinárskeho spolku) c. kiadványból, hármát Medvecký Detva monográfiájából (1905-ben adta ki Karol Salva Könyvnyomdászata Rózsahegyen) és egyet Schneider-Trnavský szlovák népdalgyűjteményéből (*Sbierka slovenských ľudových piesní pre stredný hlas a klavírový sprievod. II. sväzok*).

különböző népek zenéjének ritmikai és melodikai fordulatai, nem egy művében nyilvánvaló a szándék, hogy ily módon juttassa kifejezésre a népek testvérré válásának gondolatát.“ (Frank, 1994, 28.p.) A *Mikrokozmosz* a zongorapedagógia egyik legjelentősebb műve, melyet Bartók kisebbik fiának Péternek írt. A mű címe *kis világot* jelent. Összesen 153 darab és 33 technikai gyakorlat alkotja hat kötetbe sorolva, melyekben az egyes darabok, gyakorlatok nehézségi fokuk alapján vannak összeállítva, az első lépésektől fokozatosan magas szintre emelve, tehát „zongoraiskola“ szerűen. Nem képeznek zárt, összetartozó ciklust. Bartók maga is szabadon válogatott ezek közül a darabok közül, amelyeket rendszeresen tűzött koncertjeinek műsorára, leggyakrabban az 5. és 6. kötetből. A szerző a *Mikrokozmosz* előszavában a pedagógusok és tanulók figyelmét az együttmuzsikálás, vagyis a kamara-játék lehetőségeire, továbbá az éneklés fontosságára is felhívta. Véleménye szerint *„minden hangszertanításnak tulajdonképpen a tanulók énekelteséből kellene kiindulnia. Ha ez így történik, akkor semmi különös nehézséget nem okoz ilyen ének-zongora számok betanulása.*“ (Bartók, 1989, 3-4.p.) A *Mikrokozmosz*ban a legegyszerűbb kis kompozíciók is értékes zenét tartalmaznak, amely nemcsak a zongorázni tanuló kisgyerek számára jelent élményt, de a „Bartók-zenével“ ismerkedő felnőtt hallgató részére is. Ez a hat füzetből álló sorozat *zenei atomokból összeálló teljes világgép. Olyan univerzális alkotás, amely magába foglalja Bartók zenéjének, s egyúttal a zenetörténet különböző korszakainak minden fontosabb stílusjegyét* (Frank, 1994).

Kezdetben Bartók csak zongoraműveket írt a gyermekek számára. Ennek példái a *Kezdők zongoramuzsikája*, *Kilenc kis zongoradarab*, *Gyermekeknek*, *Mikrokozmosz*, majd később megszületett a *44 duó két hegedűre*, valamint a *27 két- és háromszólamú egynemű karok*.

A *44 duó két hegedűre* (1931) sorozatot *Erich Doflein* német zenetanár ösztönzésére írta Bartók. Ugyanolyan céllal készült, mint a *Gyermekeknek* című sorozat: hadd jussanak a tanulók a tanulás első néhány évében olyan előadási művekhez, amelyekben a népi zene keresetlen egyszerűsége annak dallambeli és ritmusbeli különbségével együtt megvan – vallotta a szerző. Anyagában viszont gazdagabb forrást nyújt a tanulóknak, mint a *Gyermekeknek*, mivel a magyar és szlovák népdalokon kívül még román (9), rutén (4), arab (1) és szerb (1) népdalfeldolgozást is tartalmaz. A zenei és zene-pedagógiai életre jelentős hatást gyakorolt Bartók *27 két- és háromszólamú egynemű karok* (1935) című sorozata is, melyet *Kodály Zoltán* ösztönzésére

írt. E kórusmű egyes darabjai a népzeneré csupán a népi szövegeken keresztül épültek. „Szólt ő már a gyermekekhez jópár éve: zongorán, majd újabban hegedűn [...] De hány magyar gyermek él, különösen manapság, oly szerencsés helyzetben, hogy zongorához, vagy hegedűhöz juthat? A nagy tömeg önzetlenül nő fel, számára mindaz a kincs, amit a hangszerek birodalma rejt, hozzáférhetetlen. Ehhez az árva gyermektömeghez szól most Bartók [...] Mély logika van abban, hogy a szobában nőtt városi gyermekhez a magyar mezők levegőjét juttatta el – hangszeres gyermekdarabjai népzénét szólaltatnak meg-, most a zenén kívül élő gyermekvilághoz, a népi szövegeken keresztül is, de a maga egyéni nyelvéen szól. Ezt a nyelvet azonnal megérti, magáénak érzi a gyermek [...] Milyen boldog lehetne a magyar gyermek, s micsoda emberré nőhetne, ha csak ilyenek szólnának hozzája“ – foglalta össze Kodály Zoltán Bartók e kórusműveit (Kodály, 1974, 441. p.).

Bartók pedagógiai munkásságát és oktató-nevelő célzatú műveit tárgyalva nem hagyható említésen kívül az a szerzeménye, melyet Kodály Zoltánnal közösen készítettek, mégpedig célirányosan a széles közönség „zenei művelésének“ céljával. Ez a *Magyar népdalok* (1906) c. mű, amely az első népdalfeldolgozásokat tartalmazó kiadványként látott napvilágot.³ A szerzőpáros célja e kiadvány segítségével a népzene széleskörű megismertetése és a népzenei hagyományok népszerűsítése, valamint a közönség zenei ízlésének „finomítása“, formálása. Ezért a népdalokat könnyen befogadható egyszerű zongorakisérettel látták el, valamint a kötet elé tartalmas magyarázó előszót csatoltak: „*Népdalok kiadásának kétféle a célja, kétféle a módja. Egyik cél, hogy minden, a néptől került dal együtt legyen [...] A másik cél, hogy a nagyközönség megismerje és megkedvelje a népdalt. [...] Válogatni kell a javából, és valamilyen zenei feldolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. Akár énekkarra, akár zongorára dolgozzunk, a kíséret mindig csak az elveszett mezőt és falut igyekezze pótolni [...] Eltart még soká, míg elfoglalják az őket megillető helyet házi és nyilvános zenei életünkben. A magyar társadalom túlnyomó része még nem elég magyar, már nem elég naiv és még nem elég művelt arra, hogy ezek a dalok közelebb férközzenek a szívéhez. A magyar népdal a hangversenyteremben különösen hangzik ma még. Hogy egy sorba kerüljön a világirodalom remekeivel és a külföldi népdallal. De megjön az ideje ennek is. Mikor majd lesz magyar házi muzsika és*

3 Az első tíz népdalfeldolgozást Bartók készítette, a következő tízet Kodály.

a magyar család zenélése nem éri be a legalacsonyabb rendű külföldi kupléval, belföldi népdalgyári portékával. Mikor nemcsak a ritkaságok néhány kedvelője tudja majd, hogy másféle „magyar népdal” is van a világon, mint a „Ritka búza” és az „Ityóka- pityóka”. (Bartók, 1980, 99-100. p.)

Bartók Béla pedagógiai munkásságát összefoglalva egyértelműen kitűnik mennyire fontosnak tartotta, hogy a gyermekek és a széles közönség egyaránt megismerje a saját népe, de a más népek zenéjét is. A különböző népek zenéinek jellegzetes dallam- és hangzásvilága, ritmikája, alapelvei nemcsak az eredeti népdalokat feldolgozó műveiben, de szerzeményeinek döntő többségében jelen vannak. Megközelítőleg minden harmadik Bartók kompozíció tartalmaz népdalfeldolgozást, vagy legalább népdal témájú motívumot. A népzene tehát Bartók szinte egész életművében jelen van, jelentős mértékben épp edukációs szándékkal, hirdetve a magyar és a más népek iránti szeretetét. Ebben a szellemben nevelte a gyermekeket, az ifúságot, a széles közönséget. Ez a pedagógiai üzenete a 21. században is él és aktuális.

Bartók művészi, népzene gyűjtői, zenepedagógiai munkásságának kapcsolódási pontjai a mai Szlovákiával

Bartók Bélát a mai Szlovákia területéhez számos kapcsolat fűzte családi, népzene kutatói, pedagógiai, művészi szempontból egyaránt. Édesanyja Bartók Béláné, született Voit Paula családja a régi pozsonyi családok közé tartozott, második felesége, Pásztor Ditta is Rimaszombatból származott. A Bartók család Pozsonyban 1894-ben telepedett le. Az ifjú Bartók a pozsonyi Királyi Katolikus Gimnázium diákjaként végezte középiskolai tanulmányait, ahol 1899-ben érettségizett. Ismert zongoraművészként nagy sikerrel szerepelt kilenc alkalommal Pozsonyban, ötször Kassán, kétszer Eperjesen, egy-egy alkalommal pedig Losoncon, Rimaszombatban, Komáromban. A Liszt Ferenc Zeneakadémián szlovákiai tanítványokat is tanított, ők nevezetesen Albrecht Sándor, Gáfforné Magyar Ilonka, Németh István László (1945 után Németh-Šamorínsky) és Pásztor Ditta. Bartók a mai Szlovákia területén 1904 – 1918 között több mint negyven községben, Nyitra-, Komárom-, Hont-, Zólyom megyében, illetve a Garam folyó folyásának északi részén jegyzett le magyar és szlovák népdalokat, jelentős részüket fonográffal is. Rendszeres és szlovákiai gyűjtéseit 1906-ban kezdte meg kisebb gömöri

községekben.⁴ 1914 és 1918 között Bartók kizárólag szlovák népdalok gyűjtésére fókuszált, előbb Hont megyében, majd Zólyom megyében, valamint Besztercebányáról elindulva a Garam völgyének falvaiban, követve a szlovák népi hagyományok és ősi kultúra irányvonalát, megismerve a szlovák népzene egyik legöregebb és legértékesebb rétegét, a „valach ősi pásztori kultúrát”. Szlovákia területén Bartók 1906 és 1918 között összességében több mint 3400 szlovák népdalt gyűjtött több mint 4000 szöveggel. A szlovákiai népdalgyűjtésének eredményeit tudományosan mindenekelőtt a *Szlovák népdalok* három kötetében dolgozta fel.⁵ Az összegyűjtött népdalok Bartók kompozíciós munkájában is fontos szerepet kaptak. Szlovák népdalok forrásai azonosíthatóak a *Négy szlovák népdalban* (1907, 1917-ből) a *Tizennégy zongoradarabban* (1908 [14 bagatell op. 6.]), a *Tíz könnyű zongoradarabban* (1908), a *Gyermekeknek 3. és 4. kötetében* (1908-1909), a *Falun* c. kórusműben (1924), a *44 duóban két hegedűre* (1931). Szlovákiai magyar népi dallamok azonosíthatók a *Tizenöt magyar parasztdal* (1914-1918), a *Gyermekeknek 1. és 2. kötetében* (1908-1909), a *Húsz magyar népdal* (1929) c. szerzeményeiben.

Bartók Béla pedagógiai elveinek és műveinek helye és szerepe a közoktatásban, Szlovákiában a 21. században

Bartók Béla alkotómunkássága, zenepedagógiai elvei és egyes zeneművei a szlovákiai közoktatásnak is részét képezik. Így mindenekelőtt a szlovákiai kisebbségi, azaz magyar tannyelvű iskolák oktatási rendszerében követhetők nyomon a zenei nevelés tantárgy tanterveiben, illetve tankönyveiben, amelyeket alább foglalkunk össze:

Szlovákiában az oktatás és nevelés alapvető irányvonalait az Állami Oktatási Program (ÁOP) határozza meg, amely a köznevelés legmeghatározóbb dokumentumának tekinthető. Ez a keretszabályozás rögzíti a nevelés-oktatás alapelveit és célrendszerét, rögzíti a művelődési standardokat és

4 Itt találkozott a szlovák népzene jellegzetes modális hangsoraival, így a líd és a mixolíd hangsorral, amelyek később zenei nyelvének egyik jellegzetes vonásává váltak.

5 E terjedelmes tanulmány a szerző halála után látott napvilágot. Az első kötet 1959-ben jelent meg, a második 1970-ben, a harmadik pedig több mint fél évszázaddal a szerző halála után, 2009-ben.

kulcskompetenciákat, valamint kijelöli a műveltségi területek követelményeit. A művészeti nevelés kereteit szintén e dokumentum fekteti le a *Művészet és kultúra* műveltségi területen keresztül, szervesen kapcsolódva az egyes tantárgyak és alterületek rendszeréhez. A szabályozás az oktatás minden szintjére kiterjed: az óvodai neveléstől kezdve az alsó és felső tagozaton át egészen a középfokú oktatásig. Külön figyelem kerül a művészeti alapiskolák speciális képzési rendjére is. Nem utolsó sorban említendő az élethosszig tartó tanulás (*Life Long Learning*) is, illetve annak koncepciójába illeszkedő nonformális és informális nevelési folyamatok.

A következőkben azokat a Bartók műveket térképezzük fel, amelyek az ÁOP szerint az oktatás nevelés egyes szegmenseiben, szintjein konkrétan javasoltak pedagógiai alkalmazásra.

A **Művészeti Alapiskolák** képzésében a következő Bartók művek javasoltak a Zeneelmélet és Zongorajáték szakon:

Zeneelmélet: *percepciós tevékenységek*

A zenehallgatás javasolt szempontjai: a zeneművek és a népdalok hangulata, dinamika, tempó, dúr és moll hangnemek, pentaton dallamok, táncok, metrumok, a hangszerek egyes hangszínei és jellegzetességei. Zenehallgatásra javasolt művek: *44 duó két hegedűre*, *Gyermekeknek*, *Mikrokozmosz*, *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre*.

Zongorajáték: A zongorajáték oktatásának egyes területei (ÁOP felosztása):

- Skálák-akkordok;
- Iskolák-etüdök-technikai gyakorlatok (*Mikrokozmosz*);
- Zeneművek polifónikus elemekkel (*Mikrokozmosz*);
- Előadási darabok és népdalok (*Gyermekeknek*, *Mikrokozmosz*, *10 könnyű zongoradab*);
- Négykezes művek (*Mikrokozmosz*⁶);
- Improvizáció;
- Lapróljátás;

6 A Mikrokozmosz 6 kötetében nincs négykezes darab, két 2 zongorára írott van; ill. a szerző átírata *7 darab a Mikrokozmoszból 2 zongorára* címmel.

Javasolt művek – válogatás a művekből:

Gyermekeknek I. (1. évfolyam), II. kötet (2. évfolyamtól 7. évfolyamig)

Mikrokozmosz I. (1. évfolyam), II.-III. kötet (2-3. évfolyam), III.-IV. kötet (5.-7. évf.)

10 könnyű zongoradarab, válogatás (2-5. évf.)

Vázlatok, válogatás (4-7. évf.)

Szonatina (5-7. évf.)

Szlovákiában a közoktatásban az ÁOP szerint⁷ **az alapszintű (primáris) képzés (1-4. évfolyam) és az alsó középszintű (szekundáris) képzés (5-8. évfolyam)** keretén belül a **Zenei nevelés** tantárgy képviseli az általunk vizsgált műveltségi területet, a hozzá tartozó hat alterülettel: ritmustevékenységek, vokális, hangszeres, percepció, zenés-mozgásos, zenés-drámai tevékenységek. A magyar tannyelvű alapiskolákban alkalmazott zenei nevelés tankönyvekben⁸ a következő Bartók művek találhatók:

Ritmustevékenységek, vokális és hangszeres tevékenység alterületekhez kapcsolódó zenei anyag:

magyar népdalok, helyenként konkrét megjelöléssel „Bartók” vagy „Bartók gyűjtéséből” 2-8. évfolyam.

7 Az ÁOP alapján a Szlovákiában működő iskolák működését – ide értve a nemzetiségi (jelen esetben a magyar tannyelvű) iskolákat is – nyolc műveltségi terület és az azokhoz szervesen kapcsolódó tantárgyak rendszere határozza meg. Az ÁOP nyolc műveltségi területe és az azokhoz kapcsolódó tantárgyak rendszere az elemi (primáris) képzésben: 1. Nyelv és kommunikáció: *Szlovák nyelv és irodalom; Nemzeti kisebbség nyelve és irodalma; Angol nyelv*; 2. Matematika és információval való munka: *Matematika; Informatika*; 3. Ember és természet: *Környezetismeret; Természetismeret*; 4. Ember és társadalom: *Környezetismeret; Honismeret*; 5. Ember és értékek: *Etikai nevelés; Hitoktatás*; 6. Ember és a munka világa: *Munkára nevelés; Művészet és kultúra: Zenei nevelés; Képzőművészeti nevelés*; 8. Egészség és mozgás. A *Zenei nevelés* tehát a 7. műveltségi területhez tartozik, amelyben az egyes zenei tevékenységek további hat alterületet ölelnek fel. Ezek: *Ritmikus tevékenységek; Vokális tevékenységek; Hangszeres tevékenységek; Percepció tevékenységek; Zenés mozgásos tevékenységek; Zenei-drámai tevékenységek*.

8 ORSOVICS, Y. 2004. *Zenei nevelés az alapiskola 1., 2. osztálya számára*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo; ORSOVICS, Y. 2005. *Zenei nevelés az alapiskola 3., 4. osztálya számára*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo; LUKOVICS, M. 2004, 2005. *Zenei nevelés az alapiskola 5., 6. osztálya számára*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo; STIRBER, L. 2004, 2005. *Zenei nevelés az alapiskola 7., 8. osztálya számára*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

Zenehallgatásra javasolt Bartók művek:

- 1. évfolyam: Bartók neve semmilyen vonatkozásban nem jelenik meg
- 2. évfolyam: *Gyermekeknek I. kötet: Szegény legény vagyok én; Cipő-sütés* c. kórusmű
- 3. évfolyam: *Gyermekeknek I. kötet: 5. Játék*
- 4. évfolyam: *C-dúr rondó*
- 5. évfolyam: *Este a székelyeknél (zongora), Négy szlovák népdal vegyeskarra és zongorára*
- 6. évfolyam: Bartók neve semmilyen vonatkozásban nem jelenik meg
- 7. évfolyam: *Magyar népdal Bartók nagymegyeri gyűjtéséből: Összegyűltek az izsapi lányok*
- 8. évfolyam: *Magyar népdalok Bartók gyűjtéséből, ismételés*

Bartók Béla életrajza, alkotómunkássága részletesen az 5. évfolyam tankönyvének anyaga, részletes ismételés pedig a 7. évfolyam tankönyvében található.

Az összefoglaltak alapján tehát megállapítható, hogy Bartók Béla életével, alkotómunkásságának egyes jelentős momentumai, válogatott zeneműveivel a szlovákiai közoktatásban résztvevő tanulók találkoznak, foglalkoznak és az alpműveltséghez szükséges ismeretanyaggal fundamentális szinten megismerkednek.

Bartók Béla művészi hagyatéka, zenenevelői öröksége Szlovákiában a 21. században

Bartók Béla művészi, népzenei, zenenevelői üzenetét Szlovákiában évtizedeken át különböző fórumokon, kulturális, művészi és társadalmi rendezvényeken éltetik és ápolják mind a mai napig. Az alkotó eszméi örökségének megőrzésében – elsősorban a magyar lakta régiókban – oktatási intézmények, társaságok és zenei együttesek vállalnak kulcsszerepet. Az alábbiakban e szerteágazó munka legfontosabb állomásait mutatjuk be, a teljesség igénye nélkül.

Bartók művészetét, szlovákiai kapcsolatait és eszméi hagyatékát hivatott felidézni és ápolni a **Bartók Béla Zenei Találkozó** és az **Hommage à Bartók** konferencia és emlékhangverseny, amelyek a Szlovákiai Magyar Zenebarátok

Társasága (SzMZT) szervezésében valósultak meg.⁹ A SzMZT kiemelt feladatai közé tartozik konferenciák, szimpóziumok, fesztiválok szervezése, illetve egyes kulturális rendezvényeken való közreműködése. A társaság *célja és küldetése* mindenekelőtt a szlovákiai magyar zenei élet ápolása, hozzájárulni a zenekultúra és a kórusmozgalom terjesztéséhez Szlovákiában, valamint népszerűsíteni azon kiemelkedő magyar zenei személyiségek művészetét és zenei üzenetét, akiknek az élete és alkotómunkássága Szlovákia egyes régióihoz, helységeihez kötődött. Így mindenekelőtt *Bartók Béla*, *Kodály Zoltán*, *Kadosa Pál*, továbbá *Liszt Ferenc* és *Erkel Ferenc*, akik életének egyes mozzanatait szintén összefüggésben álltak a mai Szlovákia területével. E célt követve jöttek létre a társaság rendezvényei, mint a *Bartók Béla Zenei Találkozó*, az *Hommage à Bartók* konferencia és emlékhangverseny, a *Kadosa Pál Zongoraverseny*; valamint átvette a *Csengő Énekszó* ifjúsági kórusfesztivál szervezését is, és mint társszervező bekapcsolódott a *Kodály Napok* kórusfesztivál szervezésébe, amelyek mára már hagyományörzővé váltak (Csehi, 2010; Kiss-Csehiová, 2024).

A ***Bartók Béla Zenei Találkozót*** (BBZT) a társaság öt alkalommal szervezte és valósította meg különböző intervallumokban. E többnapos rendezvény célja felidézni Bartók Béla szellemét, azokat a szlovákiai helyeket követve, amelyeket maga Bartók is személyesen meglátogatott. A találkozó gazdag és sokrétű programjával jelentős zeneművészi és zenepedagógiai küldetéssel bír és a lehető legszélesebb zenei táborot mozgósítja. A rendezvény minden évfolyama az *ünnepélyes nyitóhangversennyel* kezdődött, hazai és külföldi előadók, művészek, kórusok, együttesek közreműködésével. A *Fiatal Tehetségek Pódiuma* a fiatal tehetségekre fókuszáló hangverseny, amely keretén belül hazai tehetségek kaptak lehetőséget bemutatkozásra az iskolai oktatás alapfokától kezdve a középiskolai, illetve egyetemi szintekig. A többnapos rendezvény elmaradhatatlan „zenenevelői” része az *Utam Bartókhoz* középiskolások zenei vetélkedője, melyet a társaság eddig megvalósult öt évfolyamában a szlovákiai magyar tannyelvű középiskolák diákjai számára hirdetett

9 A SzMZT 1990-ben alakult Pozsonyban. A Szlovákiai Társadalmi és Közművelődési Szövetség – Csemadok keretében működik és 2013-ig Dr. Duka-Zólyomi Emese (1944-2017) töltötte be az elnöki posztot, aki muzikológus, könyvtáros, karnagy, zenetanár, a pozsonyi Egyetemi Könyvtár zenei részlegének vezetője, a szlovákiai magyar zenei és kulturális élet kiemelkedő alakja volt.

meg. A versenyben háromtagú csapatok vettek részt. A vetélkedőnek minden alkalommal egy előre meghatározott központi témája volt, a zenei élet aktualitásaihoz, évfordulóikhoz kapcsolódva. A többnapos zenei találkozó szerves része a *zenei szimpózium, ill. konferencia* is, melyen a zenei élet elismert hazai és külföldi személyiségei tartottak ezidáig értékes előadásokat. A *Bartók Béla Zenei Találkozó* öt megvalósult évfolyamának helyszínei és időpontjai:

- Rév-Komárom (1991), ahol Bartók 1924-ben hangversenyt adott a Kultúrpalota dísztermében.¹⁰
- Ipolyság (1994), ahol Bartók kiemelkedően jelentős népzene gyűjtést végzett.¹¹ A BBZT 2. évfolyama Bartók emléktáblájának leleplezésével zárult, amely a Bartók téren található Ipolysági Művészeti Alapiskola épületén kapott helyet.
- Losonc (1997), ahol Bartók 1924-ben hangversenyzett.¹²

10 Bartók Béla Rév-Komáromban 1924. február 5-én adott hangversenyt. A koncertre a Jókai Egyesület szervezésében került sor a Kultúrpalota (későbbi Dunamenti Múzeum) nagyszínpadon. A programban D. Scarlatti, L. van Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, C. Debussy művei szerepeltek, valamint válogatások Bartók saját szerzeményeiből.

11 Bartók Ipolyságon gazdag népdalgyűjtőmunkát folytatott. Zenefolklorisztikai szempontból az 1910-es hangszerek gyűjtése jelentős, amikor figyelmét a magyar népdalok és a magyar népi hangszerek zene felé fordította. „(...) Ipolyságon b. Szokoly Alajos, megyei levéltáros tette lehetővé a gyűjtést nagy áldozatkészséggel. Kanásztü-lök-versenyt és még külön dudar-versenyt is rendezett (...) Hívásra össze is gyűlt vagy 10 tü-lökös és 5 dudás – egy-némelyikük egyszemélyben mind a kettő. Micsoda látvány: amint összes kanász-készségeikkel felszerelve vonulnak fel: cifra szűr a vállukon, hónuk alatt a díszes dudar, kezükben a tü-lök, a remekbe kivert kanásztü-lök. Aligha fogunk még valaha együtt 5 dudást látni, és Ipolyság piacra sem fog egyhamar olyan dudalást hallani, amelyet ezek akkor rendeztek. A munka komolyabb része persze a verseny után következett, amikor a tü-lökösök és dudások egyenként kerültek a fonográf felé (...)” Az élményekben gazdag ipolysági hangszerek muzsikálás és az azt követő fonográf-felvétel (melynek elbeszélése Móra Ferenc: A honti igricek c. művében olvasható) Bartók zenetudományi és zeneszerzői munkájában is helyet kapott. Zenetudományi cikksorozatát írt a hangszerek zene vizsgálatairól, amely 1911-12-ben jelent meg az Ethnographia című kiadványban *A magyar nép hangszerei* címmel két részben (1. része a kanásztü-lökkel kapcsolatos témát tárgyalja, a 2. rész a dudar tematikáját), míg a következő jelentős tanulmány a Zeneközlönyben látott napvilágot a *Hangszerek zene folklórja Magyarországon* címmel négy részben. Az Ipolyságon gyűjtött népi dallamok kompozíciós munkája leginkább a Tizenöt magyar parasztdalban tükröződik.

12 Bartók 1924. február 9-én látogatott Losoncra a hangversenyzés szándékával. Műsorában D. Scarlatti, L. van Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, C. Debussy művei szerepeltek, valamint saját kompozíciói közül is válogatott.

- Ipolság (2001), immár második alkalommal adott otthont a Bartók Zenei Találkozóknak, felidézve Bartók 1910-ben abszolvált eredményes népzenei gyűjtését.
- Rimaszombat (2006), a BBZT 5. évfolyama abba a szlovákiai városba látogatott, ahol Bartók Béla második feleségével, Pásztor Dittával adott közös hangversenyt 1924-ben.¹³ Az 5. BBZT kiemelt ünnepi részét a *Bartók emléktábla ünnepélyes felavatása* képezte, amely a Tatra szálló falán, Rimaszombat főterén kapott méltó helyet. A BBZT 5. évfolyam egyben ünnepélyes és méltóságteljes hangulatban zárult, nevezetesen a Rimaszombati köztemetőben, ahol a rendezvény résztvevői koszorúzás formájában tiszteletüket rótták le Pásztor Ditta szüleinek sírjánál.

A Bartók Béla Zenei Találkozó eddig megrendezett öt évfolyama jelentős mértékben népszerűsíti Bartók zenei üzenetét Szlovákiában, továbbá a fiatal generációk aktív bevonásával lehetőséget biztosít a hazai zenésztehetségek bemutatkozására, művelésére is. A rendezvény sokrétű és színes zenei programkínálatával az igényes, de népszerű és értékes kulturális rendezvények sorához csatlakozott.

Hommage à Bartók – konferencia és hangverseny

A Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társasága Bartók Béla művészete és alkotómunkássága iránti tiszteletét szándékozta kifejezni, amikor születésének 125. évfordulója alkalmából 2006-ban Pozsonyban megrendezte az *Hommage à Bartók* konferenciát és emlékhangversenyt. A konferencián értékes témák hangzottak el jeles magyarországi és hazai előadók, zenetanárok, művészek előadásában (Duka-Zólyomi Emese, a társaság elnöke; Csehi Ágota, Popély Gyula, Mészáros András egyetemi tanárok, a konferencia vendégelőadója pedig Földes Imre volt, a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem nyugdíjas professzora). A konferenciát Bartók emléktáblájának megkoszorúzása követte a Bartók család Kórház utcai házában. A Bartók emléknapot, illetve konferenciát hangverseny zárta, melynek ünnepi hangulatát a

¹³ Bartók második felesége *Pásztor Ditta* (1903-1982) Rimaszombatról származott. Az 1923-as tanévben tanult zongorázni Bartók vezetésével a budapesti Zeneakadémián, és ebben az évben lett a felesége.

pozsonyi Mirbach Palota festői környezete emelte. A hangversenyen Bartók művek hangzottak el előbb fiatal hazai tehetségek, majd neves előadók tolmácsolásában. Az *Hommage à Bartók* konferencia és emlékhangverseny méltóságteljes megemlékezési lehetőséget biztosított Bartók szelleme és művészete előtt, és egyben feledhetetlen élményt nyújtott a hazai közönségnek.

A SZMZT gazdag kulturális és edukációs tevékenysége mellett a Bartók-i szellem örökségének és népszerűsítésének céljával további kulcsfontosságú rendezvények, emléktábla és szobor avatások, domborművek, névfelvételek, koszorúzások, emlékhangversenyek is megvalósultak és megvalósulnak Szlovákiában.

A 2006-ban Rimaszombatban felavatott Bartók Béla és Pásztory Ditta emléktáblán kívül (a főtéren álló Tatra szálló falán), amely alkotója Bartusz György szlovákiai szobrászművész, valamint az 1994-ben Ipolyságon felavatott Bartók emléktáblán kívül a Művészeti Alapiskola falán elhelyezve, még további szlovákiai városok is büszkélkedhetnek a Bartók-i szellem megőrzésének ilyen jellegű vizuális bizonyítékával. Így mindenekelőtt a főváros, Pozsony, ahol két Bartók emléktábla is megtekinthető. Az első emléktábla a mester pozsonyi éveire emlékeztető márvány dombormű a Spítalska utcában (Ladislav Snopek szlovák képzőművész 1971-ben készült alkotása), a második emléktábla Dusan Kuzma 1956-os alkotása pedig Bartók pozsonyi diákéveire emlékeztet a Klariszki-nál (a belváros történelmi része).

Bartók Béla 1924-es hangversenyét Komáromban a Duna-menti Múzeum, volt Kultúrpalota falán elhelyezett Bartók emléktábla tanúsítja, Darázs Rozália felvidéki szobrászművész alkotása, melyet 1990-ben ifj. Bartók Béla megítéltető jelenlétében avattak fel. Komáromban 2024-ben nagyszabású emlékhangversenyt is rendeztek a mester komáromi hangversenyének 100. évfordulója tiszteletére, a hangverseny körülményeit felidéző előadással és azt követő ünnepi hangversennyel neves előadók, művészek, kórusok részvételével.

Bartók alkotótevékenységét a mai Szlovákia területén hirdeti Nagymegyer városa is. 1992-ben Bartók Béla mellszobrát avatták fel, Lipcsey György alkotását, amelyet Bartók fia, ifj. Bartók Béla leplezett le. A város főtere is Bartók Béla nevet kapta. A fiatalabb generáció soraiban történő tisztelgést és Bartók hírnevét népszerűsítve a helyi magyar tannyelvű alapiskola 2000-ben felvette a Bartók Béla Magyar Tannyelvű Alapiskola nevet.

A fentiekben alapján egyértelműen megállapítható, hogy Bartók Béla gazdag és széles spektrumú alkotómunkássága, népzene gyűjtői, népzene kutatói, művészi és zenepedagógiai hagyatéka, szellemi öröksége Szlovákiában ma is él, üzenete és relevanciája a 21. században is aktuális és töretlen. Feltett szándékunk ezt a hagyományt ápolni és tovább adni a következő generációknak, kimutatva minden igyekezetünkkel, tevékenységünkkel Bartók Béla iránti tiszteletünket. E szellemi örökség gondozása és átörökítése a jövő generációi számára alapvető törekvésünk, amellyel nem csupán a bartóki elvek előtt tisztelgünk, hanem hálánkat is kifejezzük az életmű gazdagságáért.

Irodalom

BARTÓK Béla (1980). *Bartók Béla írásai 1.* Zeneműkiadó, Budapest

BARTÓK Béla (1980). *Mikrokozmosz.* Zeneműkiadó, Budapest

CSEHI Ágota (2010). *20 éves a Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társasága.* Csemadok Országos Tanácsa, Pozsony

CSEHI Ágota (1994). *Bartók Béla és a Felvidék.* Komáromi Lapok, Komárom

FRANK Oszkár (1994). *Bartók és a gyermekek.* Tankönyvkiadó, Budapest

FRANK Oszkár (1994). *Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest

KISS Beáta – CSEHIOVÁ Ágota (2024). *A (Cseh)Szlovák Rádió Magyar Adásának gyermekek és ifúság számára készült zenés műsorai: Fókuszban az Utam Bartókhoz – vetélkedő.* International Conference of J. Selye University, 16. DOI 10.36007/506202024.139. Komárno (Slovensko): Univerzita J. Selyeho, 2024. ISBN 978-80-8122-506-2, s. 129-137 [online]

KODÁLY Zoltán (1974). *Visszatekintés I.* Zeneműkiadó, Budapest

SZÉKELY Júlia (1978). *Bartók tanár úr.* Kozmosz Könyvek, Budapest

VESZPRÉMI Lili (1976). *Zongoraoktatásunk története.* Zeneműkiadó, Budapest

TERÉNYI EDE PUBLICISZTIKÁJA. DIALÓGUSOK HÁLÓJÁBAN A HATVANAS – HETVENES ÉVEK KÜSZÖBÉN

A zene „afféle csodalénynek számít:
az ember számára adatott földöntúli ajándéknak (...)
vagy az Istenséggel való párbeszédnek”¹.

Terényi Ede zeneszerző születésének 90. évfordulóját ünnepeljük 2025-ben. Zenei alkotásai, kifejező grafikái mellett sajátos írásain keresztül betekintést nyerünk a zenéről való gondolkodásába. Gazdag termésű alkotói útja első-sorban zeneszerzőként bontakozott ki, ám sajátos hangú, egyedi stílusú esszéi nagyon szép és érdekes színfoltjai a 20. századi erdélyi muzikológiának.

Különös módon találta őt meg az ihlet. Amikor szavak formájában bontakozott ki egy-egy gondolat, tulajdonképpen kihangosított morfondírozásokat olvasunk. Koncertélményekről, hanglemefelvételekről, a klasszikus zene éppen aktuális kérdéseiről, zeneművek összefüggéséről, a konzumzene hatásáról, az időtálló alkotások eszenciaértékű létezéséről, egy ősbemutató előkészítéséről, az alkotás energiaözönéről, az ihletforrásról, az alkotás lélektanáról, rádióban elhangzott műismertetés tovább gondolásáról, és még sorolhatnánk. Kötetekben kiadott esszéi megannyi színfoltok abból a törékenyen és nem mindenki által látható fényhalmazból, amelyek mind a mai napig további gondolatokra ösztönzik olvasóit.

Terényi Ede publicisztikai írásai tulajdonképpen majdani mikroesszéinek egyfajta etűdjei. Ebben a tanulmányban azzal a Terényi Edével ismerkedünk meg, aki a hatvanas és hetvenes évek határán írásgyakorlataiban – zenekritikák, krónikák, interjúk, beszélgetések – ő maga vet fel kérdéseket, vitat meg kreatív dialógus formájában olyan problémákat, amelyek éppen akkor

1 Terényi E.: *Paramuzikológia*. Kolozsvár, Glória Nyomda, 2001, 7.old.

foglalkoztatják. Vitapartnerei karmesterek, zeneszerzők, előadóművészek, zenepedagógusok – tulajdonképpen hús-vér zenész pályatársak, akiknek számított véleményére. Már ezekben a dialógusokban kibontakoznak azok a meglátásai, amelyek végig vonulnak későbbi írásaiban is: átjárhatóságok összefüggések műfajok, stíluskorszakok, zeneszerzői koncepciók között.

A zenekritikusi pályájáról így vallott: *„Évek hosszú során át hangverseny-kritikákat írtam. Kenyeremet kerestem meg vele. De! Egy szép napon rádőbbsentem, hogy napról napra több kritika éri a kritikust, mint a kritika tárgyát. Egyszerűen azért, mert ugyanazt a valóságot mindenki másképpen éli meg, és ráadásul emlékezetében átformálja, és még ezt is újra meg újra módosítja. Még a kritikus is másnak «látja» élményét az idő múlásával. A kritika pillanatnyi helyzetkép! Továtűnik a pillanattal együtt.”²* A zenekritikusi tevékenység súlya, valamint illékonyága is kitűnik ebből a gondolatból.

Maga a zenekritika igen fiatal ágazata a zenetudománynak. Alig három évszázadra nyúlik vissza. A zenekritika a felvilágosodás eszmei küzdelmeiben született meg, alapjait az enciklopédisták rakták le. Írásaik célja az volt, hogy új, emberibb zenei tartalom felé mutassanak, miközben a hanyatló hagyományokat bírálták, s egyben a feltörekvő polgárságot nevelni és oktatni kívánták. A 18. században a zenéről főként szabadgondolkodók írtak marandót, míg a 19. században a korszak nagy zeneszerzői és előadói (Schumann, Berlioz, Wagner, Bülow, Liszt) váltak meghatározó kritikusokká. Számukra a zene nem csupán esztétikai élmény volt, hanem társadalomformáló erő és világképet kifejező hitvallás. A századfordulón a zenekritikát a szubjektív idealizmus hatotta át: az értékítélet az esztétikai élmény intenzitásától függött, miközben Debussy és Satie írásaiban is megjelent a tárgyilagos mércék fellazulása, a szubjektivitás és a sznobizmus előretörése. A 20. század zenekritikájában mindinkább az a tendencia érvényesült, hogy a bírálatok középpontjába nem elsősorban a mű vagy az előadói teljesítmény került, hanem a kritikus saját élményvilága. E korszak írásaiban gyakran nehéz volt megtalálni az egyensúlyt a túlságosan száraz, szakmai nyelvezet és a bizalmat, hitelességet sugárzó, személyesebb hangvétel között. A zeneírás erdélyi hagyományának korai alakjai Brassai Sámuel, Seprődi János, Járosy Dezső; a 20. századi erdélyi zenekritika írói Lakatos István, Szegő Júlia, Benkő András, László Ferenc.

2 Balázs S. [interjúkészítő]: *Öt érzék és a lélek harmóniája*. In: *Hitel*, 30/5, 54-73, 2017, 60.

Terényi Ede zenekritikusi tevékenysége nagy jelentőséggel bír az utókor számára. Zenekritikája nem csupán szigorú szakmai észrevételek sorozata; gyakran személyes reflexiók is helyet kapnak bennük. Művészi alkotó szándéka ezekben az írásokban is erősen megmutatkozik: tetten érhető a Terényire oly jellemző «minden mindennel összefügg» gondolat. Beszélgető-partnereivel folytatott dialógusai tiszta és pontos képet adnak a korszellemről, ahol mind a múlt iránti reflexió, mind a jövőbe való tekintet szervesen kapcsolódik egymáshoz.

A romániai magyarság irodalmi, művészeti és kritikai hetilapjában, az *Utunk*ban jelentek meg első zenekritikái, zenei krónikái, ahol koncertélményekről ír. Később két sorozatnak volt a házigazdája: *Zenei beszélgetések* '69-ről és *Recitativo* '70 címmel.

Az első sorozatban beszélgetőtársai Amirás Gábor, Simon Edit, Jodál Gábor, Erich Bergel, Kriza Ágnes és mások, a *Recitativo* '70 sorozatban pedig Hary Bélát, Tőzsér (Várady) Júliát, Cornel Țăranut keresi meg. Nagyon tartalmas és mély beszélgetések rögzülnek az újság hasábjain, amelyek elkerülik a hagyományos interjú formalitását. Számos kiegészítő gondolat gazdagítja azokat, így az olvasó nemcsak az elhangzott tényeket ismerheti meg, hanem érzékeli a beszélgetőtárs finom rezdüléseit is, valamint a gondolatok mögött rejlő előadóművész karakterét.

Kifejezetten érzékeny az erdélyi születésű, németországi magyar opera-énekesnő (szoprán), Dietrich Fischer-Dieskau baritonista özvegyével Tőzsér (Várady) Júliával készült interjú. A beszélgetésben a kérdező elemzi az énekesnő művészi attitűdjét és zenei önértelmezését, különös tekintettel a zenei élményhez való viszonyára. A beszélgetés egyik mozzanatából megtudja az olvasó, hogy a művész egy általa inspirálónak megnevezett koncertélményt teljes testi mozdulatlanságban élt meg, mivel így kívánta fokozni a zenei hatás intenzitását, illetve ezzel jelezte a zenével való teljes azonosulás szándékát. A beszélgetésből az is kiderül, hogy ez a magatartás a hallgatóság számára is érzékelhető: Tőzsér Júlia előadásai során a közvetített zenei tartalom és saját személyisége egységbe olvad. Önvallomásában ugyanakkor szerényen utal arra, hogy csak fokozatosan meri zenésznek nevezni magát, noha hazai és nemzetközi sikerei már elismerést hoztak számára. Az elemzésből kirajzolódik egy olyan művész portréja, aki fáradhatatlan alázattal és rajongással közelít a zenéhez, s akinek egyénisége és művészete e mély elköteleződésből fakad. Terényi Ede empátiája mindenképp megmutatkozik ezekben a sorokban.

Szintén nagyon izgalmas korképet fest a Cornel Țăranu zeneszerzővel folytatott beszélgetés *A közönség nem elégszik meg közepes opera-produkciókkal* címmel. A komponista Țăranu abban az évben fejezte be kamaraoperáját, a *Don Giovanni titkát*. A beszélgetés apropója a kortárs operák helyzete, előadhatósága, intézményi szinten való bevonása a romantikus repertoárba. Miután megtudjuk a zeneszerző álláspontját a modern operák helyzetét illetően, Terényi kérdez a nemrégiben befejezett műről is. Țăranu elmondja, hogy zenéje egy igazi ironikus bohózat, ahol az agyoncsépezt szerelmi négyyszög (amit persze kiegészítenek árnyfigurák és Don Giovanni), a színpadi figurák (belcanto és buffa humoristák) és az opera műfájának minden sztereotípiája keveredik. Ebben a világban az áriák és recitativok minden változatát felhasználja, még a Wozzeck-féle recitativot is – így körvonalazódik egyfajta zenés bohózat, ahol a túlzások és a klisék egymásra rakódva humorforrássá változnak.

Terényi publicisztikájában kamarazene-estekről is olvashatunk, tudomást szerzünk nagyformátumú előadásokról, tehetséges muzikusokról. László-Herbert Ilse és Weis Ferdinánd cselló-zongora szonáta-estjéről szólva a zenekritikus kiemeli a műsorösszeállítás érdekességét: Beethoven–Debussy–Britten felsorakoztatása, művészetükre és életművükre kevésbé jellemző szonátákkal – nagy művészi bátorságra és önbizalomra vall.

Az Enescu fesztiválról szóló cikkében pontos információ közlés mellett – ismerteti az olvasóval a koncertek előadóit, pontos műsort, helyszínt stb., megszólít egy-egy reprezentatív képviselőt is. Nem marketinges szakembert – mint ahogy napjainkban szokás – hanem igazi szakteknétyt, ez esetben Emil Simon karmestert. A beszélgetés felvezetőjében olvasható, hogy az Enescu fesztiválon elhangzik a kolozsvári zeneszerző Sigismund Toduță *Miorița* oratóriuma. Terényihez intézett nyilatkozatában a karmester kitér a mű előadói sajátosságaira és interpretációs kihívásaira. Emil Simon szerint a kompozíció hallatlanul sűrített, külsőségektől mentes zenei anyaga minden részletében belső feszültséget hordoz, amely a balladai szöveg zsenialitásának adekvát zenei megfelelője. A mű állandóan magas érzelmi hőfokon, eksztatikus intenzitással szólal meg. A nyilatkozatból azt is megtudja az olvasó, hogy a mű formai íve az első ütemek magasból alászálló motívumától a zárásban ugyanoda visszaemelkedő hangzásig terjed, amely végső megszűnésében már a befogadó tudatában teljesedik be. E monumentális, tizenkét részből álló alkotás megszólaltatása nemcsak időbeli terjedelme, hanem tartalmi

komplexitása miatt is rendkívül összetett karmesteri feladat. Az előadó maga is hangsúlyozza, hogy a közönség ítélete dönti el, mennyiben sikerült az intenzív előkészület és művészi lelkesedés révén e feladatnak megfelelni.

A Csíky Boldizsárral készült interjú is nagyon izgalmas. A Recitativo 70 sorozat cikkében vall úgy a zeneszerző, hogy „irodalmi beállítottságú (...) vagyok”. Terényi Ede az operairás hétköznapi gondjairól faggató kérdéseit a *Görög Ilona* című opera kapcsán fogalmazta meg, ugyanakkor véleményt is formál elsők között új kompozíciókról. „A kodályi és bartóki prozódia egyeztetése, valamilyen egyéni változatban való egybeolvasztása – mai zeneszerzői feladat. Első operád egyik feltűnő eredménye éppen prozodiájának egyéni volta. A zeneszerzői feladatnak is dermesztően merész vállalkozásod – a *Görög Ilona* balladája Kodály Székely fonójában hangzik fel először – nemcsak a feldolgozás módjában, de szövegkezelésében is új, szokatlan megoldásokat hozott. (...) Az interjúkészítő is meglepődik a szimfonikus szerzőként ismert Csíky Boldizsár operai tehetségről árulkodó szavain. A két zenekari darab, a szimfonikus zenekarra komponált Prelúdium-Fúga-Posztlúdium és a kamarazene-darabok szerzőjéről alig lehetett megsejteni ezt az alkotói arculatot. Talán a Marosvásárhelyi Ének- és Táncegyüttes műsorai számára komponált Gyimesi bokréta, a Szilágysági táncköltemény és más művei alapján következtethetünk volna erre. Ismét bebizonyosodott, hogy fiatal zeneszerzőink jobban érdeklődnek az opera iránt (hiszen tehetségük is van hozzá), mint ahogyan azt eddig hittük volna. De az Opera érdeklődik-e utánuk?”³

Ugyancsak nagyon izgalmas beszélgetést olvashatunk Márkos Albert, Vasile Herman, Jodál Gábor, Zoltán Aladár zeneszerzői munkájában megmutatkozó Bartók-portré jelenlétéről, pontosabban hogyan viszonyulnak alkotóként ahhoz a zeneszerzői nyelvezethez, örökséghez, amit Bartók hagyott rájuk. Ezután pedig előadóművészek sora szólal meg: Bartók élményeiről mesélnek. A hegedűművész Ruha István a folyóirat lapjain azt vallja, hogy harmincegy éves korában tanulta meg Beethoven hegedűversenyét, és Bartók művével még további négy évig várt, mielőtt két év alapos tanulmányozás után közönség elé lépett. A nehézségek számára nem technikai jellegűek voltak, hanem a koncepció kidolgozása igényelt komoly munkát. Minden elérhető anyagot átnézett Bartókról, és a kritikusok szerint

3 Terényi Ede: *Irodalmi beállítottságú zeneszerző vagyok*. Utunk, 1970/38, 10.

klasszikus stílusban játszott, amit tudatosan célzott meg. Ruha István után a karnagy Guttman Mihály osztja meg az olvasókkal Bartók zenéjével kapcsolatos élményeit, amelyeket gimnazista korában hegedűtanárának, Medveczky Margitnak köszönhetett. A tanár komoly Bartók-rajongó volt, és a szerző első Bartók-élményeiért hálás neki. Azt is megemlíti, hogy a legfiatalabb generáció számára Bartók zenéje nemcsak hallható, hanem lehetőségük van azt megszólaltatni is, utalva olyan kórus- és zenekari hangversenyekre, ahol Bartók műveiket adatott elő zeneiskolai ének- és zenekarával. Ezt követően Búzás Pál gondolataival ismerkedik meg az olvasó. Terényi Ede jóvoltából megtudjuk, hogy első Bartók-élménye a *Cantata profana* meghallgatása volt, kedvelt zongoradarabja pedig az *Allegro barbaro*, amiről kontrasztos, robusztus elképzelése volt. Szót kap Szalman Lóránt és Amirás Gábor is.

A dialógusok hálójában elképzelt publicisztikai munkájában találunk „szabályos” zenei krónikát is. Ilyennek mutatkozik egyebek mellett a marosvásárhelyi filharmonikusok kolozsvári koncertjéről szóló híradása⁴. Később, könyveiben is megtaláljuk olykor ezt a hangot, ugyanis Terényi Ede Balassa Sándor zeneszerzőről írt ismertető könyvében a személyes indíttatáson túl krónikási objektivitással kezeli az információkat. „*Könyvet akartam írni Balassa Sándorról, mert amit mond, az tiszta, világos beszéd, célba találó, mindig megtalálja azt a szót, hasonlatot, amellyel egyszerűen, lényegre tapintóan közli gondolatát.*”⁵ Terényi Ede gyakorlatilag interjút készít Balassa Sándorral, hogy közölni tudja többek között egyik nyilatkozatát, amit 1990-ben fogalmazott meg: „*A zenei anyagot ma is, mint a múltban, művészi renddé, emberi szépséggé, valamint erkölcsileg magasrendű életérzéssé kell formálnunk. Ez a tevékenység nem csak törekvésem, de kötelességem is.*”⁶ Terényi Balassa egy másik, számára meghatározó gondolatával is azonosul, amely az alkotás belső vonzását ragadja meg: „*A betű, a gondolat, s minden olyan, ami érzéseket, hangulatokat és lelkiséget fejez ki, mint egy örvény, úgy vonzott.*”⁷

Ebben az időszakban, miközben ő kérdez, őt is kérdezik. Az *Igaz szó* hasábjain 1970 szeptemberi dátummal⁸ az erdélyi magyar zeneszerzők közül

4 Utunk, 25. évfolyam, 44. szám, 1970, 10.

5 Kolozsvár, 1994. június 2, előszó, *Hajta virágai*, 5.

6 *Hajta virágai*, Nyilatkozat a St. James Press számára, 9.

7 Uo. 18.

8 *** *Korszerű zeneszerzés – zenei anyanyelv*. In: *Igaz szó*, 1970. szeptember, 434-443.

ő is válaszol írásban két kérdésre. Terényi a korszerű zeneszerzés lényegét abban látja, hogy az egyre inkább a tudományos kutatás logikáját követő, kollektív és kísérletező folyamattá válik, amelyben a hagyományos zeneszerzői szerepet fokozatosan felváltja a „mérnök-zeneszerző” típusa. A kortárs zene egyszerre épít a múlt örökségére és törekszik radikálisan új megoldásokra, ami feszültséget teremt az alkotók jövőorientált szemlélete és a közönség hagyományos elvárásai között. Az elektronikus és kísérleti műhelyekben formálódó zene ugyan technikai közegben születik, mégis megőrzi az emberi alkotás lényegét, és a jövő zenei kultúrájának alapját képezheti. A romániai magyar műzene és a népdal kapcsolatát Terényi természetes, de nem mechanikus viszonyként értelmezi. A népdal – különösen a Bartók-Kodály-i hagyomány közvetítésével – továbbra is fontos inspirációs forrás, ám értéke nem az utánzásban, hanem a kreatív átalakításban rejlik. A zeneszerzői egyéniség valódi próbája az, hogy a hagyományt miként képes saját hangjának szolgálatába állítani, új formanyelvűvé alakítva a múlt örökségét.

Terényi publicisztikai írásainak zenekritikusi epizódjai későbbi esszéketeteiben teljesednek ki (*Zene marad a zene? Paramuzikológia, Zene – költői világ, Zene – tegnap és ma, Zene és virágok* stb.). Ezekben a munkákban már nem a hagyományos értelemben vett zenekritikus szólal meg, hanem saját zenei megismerésének szövevényes útját követhetjük végig, annak különböző állomásain keresztül. Ekkorra Terényi már régóta zeneakadémiai tanár, számos zenemű alkotója, s egy késő éjszakai rádióhallgatás élménye nyomán – Schubert op. 140-es, C-dúr négykezes zongoraszonátája (*Grand Duo*) révén – rátalál az általa „transzcendens C-dúrként” megnevezett hangzásélményre.

Zeneíróként Terényi különös érzékenységgel és plasztikusan tárja fel zenehallgatási tapasztalatait: szavakkal ragadja meg azt a folyamatot, ahogyan a zenei szövet felgyűjtja az alkotói képzeletet, s miként varázsolják el a mű során „átszellemített”, „égi” C-dúr hangzatok. E kapcsolódások hálózataát magnetizációnak nevezi. Egy angol zenetudós, Henry Wood kapcsán olvasva idéződik fel benne egy Bartók-levél, amely szintén Woodhoz szól. A Bartók breviáriumban egy 1940-es keltezésű levélre bukkan, amelyből kiderül: felesége Mozart gyönyörű, alig ismert F-dúr zongoraversenyét játszotta – méghozzá rendkívül szépen. Terényi élvezetes „detektívmunkaként” írja le, miként igazolódik feltételezése, hogy a mű a KV 413-as zongoraverseny lehetett. A felismerést így foglalja össze: „Véletlenek egész sora? Nem!

A világegyetemben nincs véletlen: a magnetikus erővonalak mentén most érkezett el az a momentum, amikor ezt a művet meg kellett, hogy ismerjem.”⁹

Terényi Ede publicisztikája nyomán világosan kirajzolódik az erdélyi magyar komolyzenei élet erőtere. Írásaiban értékes vélemények és éles megfigyelések rögzülnek, amelyek révén közelebből ismerhetjük meg a hatvanas-hetvenes évek fordulójának kolozsvári zenei életét. Az ekkor született pontos közlések nem csupán a művészeti eseményekről tudósítanak, hanem a kisebbségi lét kulturális küzdelmeiről is tanúskodnak. A korszak sajátos légkörét az a történelmi pillanat adta, amikor a hatalmi konjunktúra átmenetileg „lélegezni engedte a szellemet”: a politikai elnyomás szorításában rövid időre lehetőség nyílt az erdélyi magyar klasszikus zene szabadabb kibontakozására.

Összegzőképpen elmondható, hogy Terényi Ede zenekritikáiban a hatvanas-hetvenes évek fordulóján már megjelennek azok a gondolatok, amelyekből a majdani esszéíró lelkivilága bontakozik ki. A zene értelmezésében mindinkább a mélyebb, spirituális rétegek feltárására törekedett, s ezt osztotta meg olvasóival. Ahogy egy kritikájában fogalmazott: „*A legmáradandóbb benyomást azok az ihlettel tolmácsolt részletek jelentették, amikor elfelejtettünk a műsor különlegességére, az előadás mikéntjére figyelni, amikor akarva-akaratlanul, az igazi művészettel felfénylő zene hatása töltötte be egész lényünket.*”¹⁰

Könyvészet

Angi István: *Számadás és számonkérés között a zenéről*. Helikon, 2005 (16. évfolyam, 443. szám), 3-4.

Balázs S. (interjúkészítő): *Terényi Ede. Őt érzék és a lélek harmóniája*. Hitel, 30/5, 54-73, 2017.

Coca Gabriela: *Ede Terényi – History and Analysis*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2010.

⁹ Terényi E.: *Paramuzikológia*. Kolozsvár, Glória Nyomda, 2001, 22.

¹⁰ Terényi Ede: L. Herbert Ilse és Weiss Ferdinánd cselló-zongora szonátaestjéről. In: *Utunk*, 23. évfolyam, 1. szám, 1968, 8.

Coca Gabriela: Ede Terényi is 80 Years Old. A Life Serving Art, Teaching and the Musical Sciences. *Studia Musica UBB*, LX/2, 5-14, 2015.

Hausmann Korody Alice (szerk.): *Ami ihlet... életet! In memoriam Terényi Ede*. Partium kiadó, Nagyvárad, 2021.

Terényi Ede: *Paramuzikológia*. Kolozsvár: Glória Nyomda, 2001.

Terényi E. *Zene tegnap, ma, holnap*. Kolozsvár: Stúdium Könyvkiadó, 2004.

Terényi E. *Zene – költői világ*. Kolozsvár: Grafycolor, 2008.

Terényi E. *Zene es virágok*. Kolozsvár: Grafycolor, 2010.

*** *Korszerű zeneszerzés – zenei anyanyelv*. In: *Igaz szó*, 1970. szeptember, 434-443.

GONDOLATOK CHOPIN SZÜLETÉSÉNEK 215. ÉVFORDULÓJA KAPCSÁN

E tanulmány Chopin gyermekkorát, tanulmányait, zongoratanári működését, Varsóban keletkezett műveit mutatja be, majd kitér az Ének-zene Tan-szék történetében fellelhető megemlékezésekre. Többek között a Prof. Dr. Maczelka Noémi kezdeményezésére rendezett „senza fine” projektre is.

Fryderyk Chopin (1810-1849) meleg családi légkörben nevelkedett. Szülei szerették a zenét és gyermekeiket is taníttatták. Chopin testvérei is nagy hatással voltak rá, Ludwika Marianna (1807-1855), Justyna Izabella (1811-1881), és Emilia (1812-27) igen tehetségesek voltak zenében és irodalomban.

Chopin tanulmányai

Fryderyk Chopint édesanyja 4 éves korában kezdte el zongorára tanítani. 6 éves korára már komoly tanárt választottak neki. Abban az időben Varsóban Wojciech Adalbert Żywny volt az egyik legnevesebb tanár, aki Csehországból származott. Először hegedűtanítással foglalkozott, de a növendékek létszámának csökkenése után zongorát is tanított. Szenvedélyesen szerette Bachot. Értékes művekkel ismertette meg tanítványait, és ösztönözte őket a komponálásra. Chopin ez idő alatt ismerte meg Bach Das wohltemperierte Klavier-ja mellett Hummel, Mozart, Ries és a korai Beethoven műveket. Żywny 6 éven keresztül oktatta Chopint. Így 12 éves korától nem volt már zongoratanára. Chopin számos kompozíciót is írt gyermekkorában, nagy részük azonban nem maradt fenn. Az első kiadott mű a g-moll polonéz, amely Izydor Cybulski atya magánkiadójánál jelent meg 1817-ben. A kiadó Żywny kérésére litográfiai úton sokszorosította és terjesztette a művet (Walker 2020. 50.p.). Az első szereplések is ehhez az időhöz köthetők. Chopin 1818-ban lépett fel először nyilvánosan egy jótékonyági

hangversenyen, ahol Adalbert Gyrowetz e-moll zongoraversenyét játszotta (Walker, 2020.52.p.)

Chopin 1823-tól 1826-ig a Varsói Líceumba járt. Tanult modern nyelveket, lengyel történelmet, klasszikus irodalmat és rajzot (Walker,2020.67.p.). Nagy élményt jelentettek számára a Szafarniában töltött nyaralások. Az első mazurkák születése is ehhez az időhöz köthető (a-moll op. 17. no. 4, Asz-dúr op. 7 no. 4). 1826-tól a Varsói Zeneművészeti Főiskolára járt. Zeneelmélet tanára Jósef Elsner volt. Tanult összhangzattant, zeneszerzést, ellenpontot, hangszerelést, valamint nyelveket: angolt, németet és olaszt. Érdekelte a lengyel irodalom és történelem.1829 júliusában diplomázott.

Elsner tanítványaként számos művet komponált. (Walker, 2020. 113.p.) A felsorolt művek közül csak a 2 zongoraverseny készült el egy évvel később.

F-dúr Rondo à la mazur op. 5 (1826)

Variációk Mozart „La ci darem la mano” c. duettjére
zongorára és zenekarra op. 2 (1827)

e-moll noktürn op. posth. 72.no 1 (1827)

C-dúr Rondo két zongorára op.73 (1828)

Fantázia lengyel dallamokra zongorára és zenekarra op.13 (1828) A-dúr

Rondo à la krakowiak op.14 zongorára és zenekarra (1828)

Első (c-moll) zongoraszonáta op.4 posth. (Elsnernek ajánlva 1828)

g-moll zongoratrió op. 8 (1828-29)

Második (f-moll) zongoraverseny op.21 (1829-30)

Első (e-moll) zongoraverseny op.11 (1830)

Az első lengyel dalok Witwicki költeményeire (1829)

A főiskola mellett gyakran látogatta Andrzej Brezina zeneműboltját (Walker 2020.117.p.). Itt alkalma volt megismerni a legújabb kottakiadványokat. Az üzlet egyik helyiségében volt egy zongora, Chopin ott ki is tudta próbálni, hogyan hangzanak az új művek. Így ismerkedett meg John Field noktürnjeivel is.

Chopin búcsúkoncertje

Chopin 1830. október 11-én adta utolsó hangversenyét Varsóban. A műsor jól példázza a romantika korának vegyes hangversenytípusát. Több szerző műve szerepelt, és különböző műfajú művek csendültek fel a szimfóniától az áriákig és a zongoraversenyig, melynek tételei nem egymás után hangoztak fel. A meghívóban a szereplők mellett feltüntették a zongora márkáját is. A hangverseny műsora a következő volt (Walker, 2020. 182.p.):

Karol Görner: Szimfónia

Chopin: Allegro az e-moll zongoraversenyből op.11 (a szerző szólójával)

Carlo Soliva: Ária és kórus (Anna Wolkóv szólójával)

Chopin: Larghetto az e-moll zongoraversenyből op.11 (a szerző szólójával)

Szünet

Rossini: Tell Vilmos nyitány

Rossini: „O quante lagrime per te versai” A tó asszonya-ból (Konstancja Gładkowska szólójával)

Chopin: Fantázia lengyel népi dallamokra op.13 (a szerző szólójával)

Karmester: Carlo Soliva

Streicher koncertzongora

Chopin előadásának technikai jellemzői

Walker: Fryderyk Chopin könyvében a több példával is megvilágított technikai elemeket foglaljuk össze. (Walker, 2020, 254-288.pp.)

Chopinnek nagyon rugalmas keze volt. Játékát több figyelemreméltó újítás jellemezte. Előtérbe helyezte a hüvelykujj használatát. Kedvelte az alacsony ülést, a lebegtetett pedált. Alkalmazta az ujjcserét. Hangsúlyozta a harmadik ujj szerepét, a 3. ujj a nagy énekes. Gyakran előírta, hogy egy ujjal tartson két szomszédos hangot. Az is előfordult, hogy az egyik ujját átvette a másikon a legato játék érdekében. Nagy ritmikai függetlenséget kívánt a két kéztől. A ritmikai függetlenség egy kézben is előfordulhatott. Kerülte a testbeszéd elemeit, előre, hátra dülöngélést. Tremolókat nem alkalmazott. Tartózkodott az egy ujjas repetícióktól. A Pleyel zongorákon találta meg az ideális

zongorahangzást. Jane Stirling vásárolta meg Chopin utolsó Pleyel zongoráját, amin 82 billentyű található.

Chopin a tanár

Chopin az 1840-es évek elején visszatért Nohantból Párizsba. Ebben az időszakban a kiadóknak sok művet adott el, így az anyagi biztonsága is megnőtt. Emellett új tanítványok is jelentkeztek. Naponta 4-5 tanulni vágyót fogadott. 20 frank volt egy óra ára. (Walker, 2020, 452.p.) A tanítványok egy része nem volt kiemelkedő tehetség. Chopin szerette, ha pontosan érkeznek az órára. A zongora mellett ülve hallgatta növendékeit, vagy egy másik zongoránál mutatta be a művek előadását. A tanítványok Pleyel zongorán játszottak. Türelmes tanár volt, ritkán jött ki a béketűrésből. Tanítványai kottáiban fontos bejegyzéseket tett pld. az ujjrendek tekintetében. A tehetségesebb tanítványoknak fellépési lehetőség is szerzett.

A következőkben két tanítványt mutatunk be, akik visszaemlékeztek órájára, vagy olvashatunk repertoárjukról, amit Chopinnél ismertek meg. Friederike Müller másfél évig tanult Chopinnél heti 2 órában. Visszaemlékezése szerint egy-egy zongoraóra több óráig tartott. Mivel Friederike előtte Czerny tanítványa volt, kellő alapokkal rendelkezett. Chopinnél a zeneszerző műveit szerette volna autentikus módon elsajátítani. Chopin az etűdöket és a prelűdöket adta fel neki. Friederike mutatta be a b-moll szonátát (Walker, 2020. 452p.). Emellett tanulta az f-moll zongoraversenyt is. Chopin fontosnak tartotta, hogy megismertesse növendékeivel Bach Das wohltemperierte Klavier köteteit. Chopin a saját művei mellett Cramer, Moscheles etűdöket és Clementi: Gradus ad Parnassum etűdjeit írta elő. Mozart szonátáit, Field, Hummel, Schubert, Weber darabjait ajánlotta repertoárnak (Walker 2020. 453.p.). Érdekes, hogy Liszt, Schumann, Mendelssohn művekkel kevésbé vagy egyáltalán nem foglalkoztak. Chopin egyik legtehetségesebb tanítványa Filtsch Károly volt. Nagyszébenből származott. Rendkívüli tehetségét a családja is felismerte. Édesapja tanította először, majd Bécsbe került. Itt neves tanárok oktattak, többek között Friedrich Wieck is. Majd Párizsba ment, hogy Chopinnel képezze magát. 1842-43-ban volt Chopin tanítványa. Heti 3 alkalommal ment órára. Elsősorban Chopin műveket akart tanulni. Az e-moll zongoraverseny előadásával nagy sikert aratott. A b-moll scherzot,

az Asz-dúr balladát, az op. 48. Két noktűrnt és a kéziratban levő Gesz-dúr impromptut is megtanította neki (Walker, 2020.496.p.), emellett Bach, Beethoven, Thalberg, Moscheles és Weber műveit is játszotta (Walkwer, 2020. 496.p.).

Az Ének-zene Tanszékhez kapcsolódó Chopin emlékek

1955-szeptemberétől Szendrei Imre zongoraművész tanított a tanszéken. Ezt közvetlen megelőzve az 1955-ben Varsóban rendezett Nemzetközi Chopin Zongoraversenyen vett részt. Szendrei Imre különdíjat kapott a legszebben megszólaltatott Fisz-dúr impromptu előadásáért. A Chopin művek iránti elkötelezettségét szegedi hangversenyein is bemutatta. Jól fémjelzi ezt Molnár József a Délmagyarországon (1960 febr.17. 5.p.) megjelent Jubileumi Chopin hangverseny c. kritikája *„Szendrei Imre lenyűgöző virtuozitással, tökéletes technikai biztonsággal interpretálta az A-dúr polonézt, a fájdalmas, gunyoros csapongású b-moll scherzot, az élénk fényű, az őszi hangulatot lehelő Asz-dúr etűdöt, a szenvedélyes g-moll balladát. Az F-dúr etűd és a cisz -moll mazurka művészi tolmácsolása is megérdemelt ünneplést váltott ki”* (idézi Dombi, 1999. 39-40.p.).

1995-ben zongoraversenyt szervezett az Ének-zene Tanszék, melynek első díját Mátyus Ivett, Maczelka Noémi tanítványa kapta. Az 1997-es TDK hangversenyen Asztalos Andrea III. évf. karvezetés – ének-zene szakos hallgató játszotta az Asz-dúr etűdöt, Cser Ádám I. évfolyamos karvezetés-ének szakos hallgató az f-moll etűdöt, az A-dúr prelűdöt Kovács Éva I. évfolyamos matematika – ének-zene szakos hallgató adta elő. 1998-ban Asztalos Andrea a cisz-moll noktűrnt játszotta.

1998-ban a magyarországi tanárképzés 125., a szegedi polgári iskolai tanárképzés 70. évfordulója alkalmával a tanárképző főiskolák és egyetemek közötti zongoraversenyt szervezett az Ének-zene Tanszék. A rendezvényt Dr. Galambos Gábor főiskolai tanár, főigazgató nyitotta meg. Ezt követte Frank Oszkár zenetörténeti előadása „Chopin zongoramuzsikája” címmel. Az előadás is inspirálta a szerző Chopin művekről később megjelent könyvét (Frank,1999.).

A megnyitó hangversenyen közreműködött Marosvári Dorottya, a JATE LF Konzervatóriumának 5. osztályos tanulója, a párizsi Nikolai Rubinstein

Nemzetközi Zongoraverseny második helyezettje, aki Chopin gisz-moll polonézét játszotta.

Klebniczki György, az orfordi (Kanada) Nemzetközi Zongoraverseny első díjasa, a JATE LF Konzervatóriumának 8. osztályos tanulója Chopin b-moll szonáta I-II. tételét, a Desz-dúr noktürn, a g-moll balladát és Chopin-Liszt: Chants polonais sorozatából a no.1. és no. 5. műveket adta elő.

Maczelka Noémi tanulmányt írt Liszt és Chopin kapcsolatáról (Maczelka, 2011.), valamint hangversenyein több Chopin-művet adott elő. A habilitációs hangversenyén a Desz-dúr op. posth. keringőt is játszotta.

Maczelka Noémi kezdeményezésére 2025. március 3-án hétfőn 11-12 óra között „...senza fine”c. programmal emlékeztünk meg Chopin születésnapjáról. Az op. 7. no. 5. C-dúr mazurkát adtuk elő. A rendezvényt a fszt. 8013-as teremben tartottuk, ahol két zongora állt rendelkezésre. A szerző szándéka szerint ezt a mazurkát vég nélkül lehet ismételni. A projektben 9 hallgató és 2 tanár vett részt. Az előadók tetszés szerint következhetnek egymás után. Amikor valaki be szeretne volna fejezni, újra az első 4 ütem g hangjait játszotta. Innen lehetett bekapcsolódni a másik zongorán a következőnek. A program pontosan egy órahosszáig tartott. Mind zeneileg, mind pedagógiai szempontból nagyon hasznos volt. Egyrészt sokan megtanulták a mazurkát. Nagy figyelmet követelt, hogy mikor lehet bekapcsolódni az ismétlések során. Különböző előadásban hallhattuk a darabot. Inspiráló volt egymás számára is a friss tempo, a dinamikai árnyalatok megvalósítása. A program felhívta a figyelmet a mazurkák tanulmányozására.

2025. áprilisban az Egerben rendezett OTDK versenyen Gyurác- Németh László MA levelező hallgató, Maczelka Noémi tanítványa különdíjat kapott. Műsorán Chopin op. 10. no. 1. C -dúr etűd is szerepelt.

Összefoglalás

Chopin életrajzából azokat a momentumokat ragadtam ki, amelyek a gyermekkoráról, zongoratanulmányairól, koncertjei egy részéről és a tanításról adnak információt. Összefoglaltam a Varsóban keletkezett műveket. Bemutattam a búcsúhangverseny műsorát, Chopin tanítási módszerét és a tanított repertoárt. Külön figyelemreméltó a Bach: Das wohltemperierte Klavier kötetei iránti érdeklődése, amelyet már zongoratanulmányai során

megismert és fontosnak tartotta továbbadni. A tanszéken rendezett „senza fine” projekt rávilágított Chopin mazurkáinak értékeire.

A megemlékezések egykori előadói ma már neves szakemberek. Dr. Asztalos Andrea az Ének-zene Tanszék vezetője; Cser Ádám a Miskolci Nemzeti Színház karigazgatója, zeneszerző; Marosvári Dorottya Zürichben él, a Musikschule Pfannenstiel zongora tanszékének vezetője. Dr. Klebiczki György DLA az SZTE BBMK adjunktusa, Mátyus Ivett kiváló zongoratanár Baján. Valamennyien ma is aktív muzsikusok.

Irodalomjegyzék

- Dombiné Kemény Erzsébet (1999) *Muzsikuskok arcképcsarnoka. A két Szendrei Emlékkönyve*. Szendrei Imre Alapítvány Kuratórium Kalocsa, Officina nyomda Szeged
- Frank Oszkár (1999): A romantikus zene műhelytitkai. Chopin: mazurkák, prelűdök, noktürnök, balladák. Magánkiadás, terjesztő Akkord Zenei Kiadó Kft. Budapest
- Maczelka Noémi (2011): *Chopin és Liszt* In: Chopin–Schumann–Erkel. Tanulmánykötet SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék, Szeged
- Walker, Alan (2020): *Fryderyk Chopin*. Rózsavölgyi és Társa Budapest

„A VILÁG LEGNAGYOBB ORGONISTÁJA” – SAINT-SAËNS ORGONAMŰVEI

Camille Saint-Saëns (1835-1921) pályafutása – akárcsak Mozarté – csodagyermekként indult. Már két és fél évesen zongorázni tanult, és első kompozícióját 1839-ben, négy évesen írta. Amikor 1846-ban a párizsi Pleyel Teremben *Mozart B-dúr (K.450) zongoraversenyével* debütált, a közönség szinte új Mozartként üdvözölte. Miután tanulmányait befejezte a Conservatoire-ban, orgonistaként dolgozott néhány párizsi templomban, többek között 1858-1876-ig a St. Madeleine-ben. Ez a hely fontos szerepet töltött be életében, mivel nagyon sokan jártak oda a világ más országaiból is (például Clara Schumann, Anton Rubinstein, Robert Franz, Liszt Ferenc), hogy meghallgassák csodálatos játékát, és kimagasló improvizációs készségét. 1861-től tanárként dolgozott az École Niedermeyerben, ahol tanítványai között volt az ifjú Gabriel Fauré is. Az 1880-as évek végén, édesanyja halála után sokat utazott, Angliában még Victoria királynő előtt is játszott. Bár Saint-Saëns műveit sokan akadémikussággal vádolták, a zene magas fokú intellektuális ismeretével és kiváló zongorajátékával mégis befolyást gyakorolt egy teljes generációra. Nemcsak zeneműveket komponált, hanem újságcikkeket, verseket, drámákat is írt, melyek közül többet be is mutattak.

Saint-Saëns csodagyereknek született, kivételes tehetségét Mozarthoz és Mendelssohnhoz hasonlítják. Velük ellentétben azonban, mivel édesapja kora gyermekkorában meghalt, anyja, Clémence Collin nem akarta, hogy a háromévesen már komponáló, ötévesen már kisebb zongoraszonátákat bemutató gyermek egészségét az „utazó kis virtuóz” szerepével járó stressz tönkre tegye. Ehelyett olyan életet álmodott neki, ahol biztonságos jövedelem mellett, tökéletes nyugalomban szentelheti életét a művészetnek. Így lett végül Saint-Saëns csaknem húsz évig a St. Madeleine-templom orgonistája.

A III. Napóleon korabeli Franciaország jóléti társadalmában a templomi szertartások inkább számítottak társadalmi és kulturális eseménynek,

mintsem hitbéli megnyilvánulásnak. Így a „Második Birodalom hivatalos temploma” orgonistájának lenni jelentős pozíciónak számított, ráadásul a templom varázslatos új orgonáján játszani külön kiváltság volt a tehetséges ifjú számára. Mivel így Saint-Saëns-nak valóban sosem voltak megélhetési gondjai, gyanakvóan tekintett rá a párizsi művésztsadalom. Tehetsége, egyedülálló memóriája és improvizációs képessége azonban megkérdőjelezhetetlen volt. Orgonaimprovizációit hallva maga Liszt is „a világ legnagyobb orgonistájának” titulálta őt. A „közönség” – amely a klérust is jelentette – azonban nem fogadta mindig ilyen kitörő lelkesedéssel a zeneszerző orgonajátékát. Egy alkalommal, mikor egy esküvőn Liszt egyik művének átíratát játszotta, a szertartás végén az egyik pap méltatlankodva vont a kérdőre, hogy tényleg feltétlen szükséges volt-e pont a ceremónia alatt hangolnia az orgonát. Egy másik alkalommal a pap azt mondta Saint-Saëns -nak, hogy a templomba járó hívők nagy része gazdag, befolyásos ember, akik rendszeresen látogatják az Opera Comique előadásait, és megkérte, hogy zenei ízlésüket figyelembe véve orgonáljon a misén. Erre ő azt válaszolta: „Ha majd a szószéken is az Opera Comique-ből vett párbeszéddek hangzanak el, akkor fogok én is ugyanabban a stílusban játszani.”

Orgonaművei három korszakra oszthatóak:

Korai szakasz (1850-1870)

Az összes harmóniumra írt műve ebből a korszakból származik, illetve a *Hat duó harmóniumra és zongorára* is. Az *Elevation* és *Communio* egy egyszerű vallásos Adagio tétel, az esküvői alkalmakra szánt *Benediction nuptiale* egy jóval hosszabb és nehezebb darab, ami már koncertdarabnak is tekinthető. A *Trois Rapsodies sur des cantiques bretons* (Op. 7) brit himnuszok feldolgozása, ami a klasszikus francia noelekre emlékeztet. Az Opus 7-es darabokat a zeneszerző 1866-ban írta, amikor barátjánál, Gabriel Faurénál vendégeskedett Rennes-ben, Bretagneban. Az első rapszódia témája a *Cantique des Missionnaires* című himnusz, amelyet Saint-Saëns változatlanul használt fel. Az első darab formája ABA'Coda. A dallam először a szopránban, majd a pedálban jelenik meg. É-dúrban kezdődik a mű, majd a B részben Fisz-dúrban egy új téma jelenik meg. Az A' részben tizenhatod arpeggiókkal kísérve tűnik fel a dallam, a kódában pedig visszatérünk az eredeti hangnembe.

A második rapszódia a „Paraissez, monarque aimable” című breton noelt dolgozza fel, a formája ABCA'. A bevezető Allegro e pomposo rész egy fanfár D-dúrban, a B rész egy fugato, amely marad ugyanabban a hangnemben. A C rész teljesen új karaktert hoz, más hangnemben (H-dúr), más témával. Az A rész visszatérése szinte változatlanul történik, kiegészülve egy rövid kódával.

A harmadik rapszódia a leghosszabb mind közül és a leginkább szokatlan formailag. Egy ABC forma, ami kibővül egy A'B'C' formával. Mindegyik résznek külön dallama van, teljesen más hangnemben és stílusban. Az A rész egy melankolikus Andantino 2/4-ben, a-mollban. A B egy Allegretto 6/8-ban és F-dúrban. A C rész visszatér 2/4-be, egy musette-szerű karakterrel, a tempójelzése Allegro quasi presto. Ez is F-dúrban van és egy staccato témát alkalmaz, amit először a pedálban hallhatunk. Majd egy dinamikai fokozás után A-dúrba érkezik, hogy előkészítse az A' részt. A darab szokatlan módon F-dúrban végződik és nem tér vissza a kezdő hangnembe.

Bár címként a szerző a rapszodiát használja, ezeknek a daraboknak teljesen világos formájuk van. Talán azért érezte megfelelőnek ezt az elnevezést, mert egy kivétellel a darabok különálló részei önálló témával rendelkeznek. Ezek a részek gyakran kontrasztban állnak hangnemükben, ütemmutatójukban, dinamikájukban és stílusukban. 30 évvel a darabok megírása után Auguste Durand-nak így írt egyik levelében. *„Egy egyházi újságban megvádoltak, hogy ördögi muzsikát vittem be a templomba a Breton rapszodiákkal. Nem tudták, hogy szent zenét dolgoztam fel bennük.”*

Saint-Saëns korai műveiben klasszikus nyolcütemes frázisokat használ, amiket gyakran megismétel magasabb vagy alacsonyabb regiszterben. Szintén gyakori nála, hogy ugyanazt a témát más harmonizációval ismétli meg, vagy visszatéréskor más ritmikájú kíséretet ad hozzá. A szekvenciák, kromatika, arpeggiók, skálák használata szintén nagyon jellemzi műveit.

Korai műveiben a következő kontrapunktikus technikákat alkalmazza: imitáció, kánon, ellenmozgás, inverzió.

Bár Saint-Saëns nagy ellenérzéssel viseltetett például Debussy zenéje iránt, korai orgonazenéjében használ olyan effektusokat, amiket később az impresszionisták is előszeretettel alkalmaznak majd, pl. a párhuzamos kvartok használata.

Műveinek ritmikája talán a legkevésbé jelentős az összes szempont közül, bár olykor szokatlan metrumhasználat (5/8, 11/4) jellemzi műveit.

Harmóniailag viszont rendkívül modern megoldások is találhatók darabjaiban, mint a már említett két rapszódiaiban is láthattuk. A legtöbb esetben olyan gyorsan megy végbe a hangnemváltás és olyan rövid ideig tartózkodik egy hangnemen belül, hogy nincs értelme külön kielemezni a modulációt. Sokszor használja a szűkített szeptimakkordot, ebben nagyon hasonlít Liszt-hez. Bővített akkordra és nónakkordra is találunk példát alkotásaiban. Általában hangnemváltáskor nagyon távoli hangnemekbe modulál, a tercrokon harmóniak is gyakran előfordulnak.

Másrészt az orgonaépítés forradalma is kellett az új orgonadarabok születéséhez. Cavaillé-Coll olyan orgonákat tervezett, ahol a pedál önálló szólamként működhetett. Az első Cavaillé-Coll orgona 1841-ben épült. A régebbi francia orgonákon szinte kizárólag tartott hangú basszust vagy cantus firmust lehetett játszani. Alexandre Boëly, Saint-Saëns első orgonatanára és Jacques Nicholas Lemmens már nagyon magas szintű pedáltechnikát tanított növendékeinek és ők maguk is alkalmazták Bach nagy orgonaműveinek előadásához.

Korai jegyzeteiben tett kísérletet fúgáírásra is, de ezeket mind befejezetlenül hagyta. Gyakran használ gyors tempót, toccata-szerű stílust, mint az *Esz-dúr fantáziában* (1857). Ez a stílus nagyon jelentős lesz a későbbi francia orgonazene képviselőinél: Widornál, Guilmant-nál és Vierné-nél. A fantázia tempójelzése *Con moto*. Meglehetősen nehéz pedálszólammal ellátott, ami annak fényében, hogy Saint-Saëns-nak legendás pedáltechnikája volt, egyáltalán nem meglepő. Az opusz szám nélküli mű két fő részre tagolódik, amelyek nem kötődnek szorosan egymáshoz. Az első rész ABA formában íródott, a második ABA'A formájú, melyben a B rész egy fugato.

Ebben a korszakában Saint-Saëns leggyakrabban az egyszerű ABA formát alkalmazza, amelyben a B rész feltűnően elválik hangnemben, és új motívumokat is használ bennük.

Középső szakasz (1890-1900)

Ebben az időben keletkeztek az *Op. 99-es* (1894) és *Op. 109-es* (1898) *Prelúdium és fúgái*. Összeségében elmondható, hogy ebben a korszakában írja nagyobb szabású, technikailag is legnehezebb orgonaműveit. Gyakran megjelenik nála a pedálszólo is, ami eddig nem volt jellemző kompozícióira.

Darabjainak pedálszólama eleve nehezen játszható, ezzel ő maga is tisztában volt, a kiadójának írt leveleiben előfordul, hogy könnyített verziót küld, hogy játszható lehessen.

A prelúdiumokban továbbra is alkalmazza az ABA' formát. Az *Op. 99-es No. 1-es Prelúdium*ban például egy az egyben visszatér a darab elején hallott anyag a végén. Az *Op. 109-es No. 2-es Fuga* is ABA' formában íródott. Általában a visszatéréskor változatlanul hozza vissza a darab elején hallott anyagot, de kidíszítve, kromatikus modulációkkal, szekvenciákkal, kontrapunktikus technikákkal kiegészítve. A fiatalkorában alkalmazott toccata-stílus is megjelenik a prelúdiumok között.

Habár fúgái közt bőven akad szabályos és periodikus, a hosszú témák helyett inkább rövidebb dallammotívumokat használ. Témái harmóniailag is merészebbek, mint az előző alkotói korszakában. Az *Op. 109-es No. 3-as Fugá*ban például egészen a harmadik ütemig nincs tonalitásérzetünk. Fugaszerkesztésére jellemző, hogy az expozíció után nem igazán folytatja fúgáit, vagy fugatót ír és aztán elkezd egy teljesen új részt, vagy a fuga befejezetlenül marad. Kontrapunktikus technikái fejlődtek a fiatalkori művekhez képest, használja az imitációt, kánont, fordított kontrapunktot, augmentációt, diminuációt és a strettót.

Középső alkotói szakaszára jellemző még a cantabile dallamok teljes hiánya az *Op. 99-es No. 2-es Prelúdium*ot leszámítva.

A ritmus tekintetében viszont sokkal izgalmasabb és változatosabb lesz zenéje ekkorra. Gyakori az ütemváltás, a ritmusok váltakozása. Jellemző a tizenhatodos, toccata-stílusú ritmika, amely az Észak-Német Orgonaiskola szerzőire emlékeztet: Bruhnsra, Buxtehudére, és amit Johann Sebastian Bach is gyakran alkalmazott. A triola és a szinkópa is sokszor megjelenik orgonaműveiben. Ennek ellenére mégis azt mondhatjuk, hogy kortársaihoz képest Saint-Saëns kevésbé változatos ritmikailag.

A kromatikus szekvenciák és általában a kromatika még hangsúlyosabb lesz ebben a korszakában. Általában a szoprándallamban vagy a basszus-szólamban alkalmazza előszeretettel. Jellemző, hogy emiatt a tonalitásérzet a legtöbbször bizonytalan, emellett a kromatikus tercron hangnemekbe való érkezés is gyakori.

Összességében elmondhatjuk, hogy fúgái szabadon szerkesztettek Bach fúgáihoz képest, de kortársaihoz, például Liszthez hasonlítva, sokkal tradicionálisabbak.

Orgonaműveiben sajátosan keveredik a klasszika és a romantika, amelyeket barokk formákba ölt.

Ebben az időszakban Saint-Saëns csak egy *Fantáziát* írt, az *Op. 101-es Desz-dúr* hangneműt. Közel 40 éve írta előző fantáziáját. Három részre osztható a darab. Az első rész egy homofon Andantino Desz-dúrban. A következő rész egy Andante tempójelzésű fugato fisz-mollban. A harmadik rész Allegro tempójelzésű, ami visszatér Desz-dúrba.

Késői alkotói periódus (1900 után)

Ennek a korszaknak a fő vívmánya, az orgonaszimfóniaként emlegetett műfaj, ami, mint a zenekari szimfónia, több tételből áll, de az egész zenekart maga az orgona helyettesíti. A három zeneszerző, aki ezt műveli: Guilmant, Widor és Vierné. Cesar Franck a *Grand piece symphonique* című művével alapozta meg a műfaj születését. Saint-Saëns maga nem alkotott ebben a műfajban, utolsó alkotói korszakában 7 improvizációt, egy *Fantáziát* és a *Cypres et Lauriers* című darabot komponálta. A *Cypres et Lauriers* első tétele szólóorgonára íródott, míg a második tétel szimfonikus zenekarral egészül ki.

Jellemzően sokkal szabadabb formákat használ, hiányoznak a kontrapunktikus darabok is. Szonátaformát pedig egyik korszakában sem alkalmazott.

Az *Improvizációk* egy része háromrészes forma, van köztük variációs forma és ABA forma is. Megjelenik bennük az egészhangos skála. Az improvizációkra jellemző, hogy tradicionális elemek keverednek bennük nagyon modern megoldásokkal. Témaként gregorián dallamok is feltűnnek, és ezzel együtt az egyházi módusok alkalmazása is megfigyelhető. Maga Saint-Saëns így definiálja improvizációit: „Milyen címet adhatnánk ennek a sorozatnak? Azt gondoltam, hogy az *Improvizációk* a legmegfelelőbb. Lehet másvalaki a *Hat darab orgonára* címet adná a megszokott módon, egy kis bevezetővel, amelyben leírná, hogy ezek a darabok közepes nehézségűek és a katolikus liturgiában alkalmazhatóak.”

A *Fantáziában* többrészes szabad formát alkalmaz, különböző témákkal minden egyes szakaszban. Ebben a korszakában íródott művei közül itt találunk fugatót.

A *Cypres* cím a ciprusfára utal, ami a halál, gyász szimbóluma. A mű második része a *Lauriers*, ami magyarul babért jelent, és a győzelmet, dicsőséget

szimbolizálja. Kifejezetten az I. világháború lezárására íródott. Saint-Saëns egy levelében említi, hogy miért írta a darabot. A címzett Léon Letellier, egy távoli unokatestvére, aki könyvtáros volt Dieppében. *„Többé nem vádolhatnak meg azzal, hogy nem ünnepeltem meg a győzelmet.”*

A *Cypres*-ben a szerző a „cigányskálát” is alkalmazza, amely oly gyakori Liszt műveiben is. A lírai dallamok használata késői korszakában visszatér, a *Fantáziában* és a *Cypres*-ben is megtalálhatók. A *Cypres* nyújtott ritmusos, diszsonáns kezdése teljesen szokatlan a zeneszerzőtől. Mint ahogy a nyújtott ritmus és a tizenhatod triolák egyidejű alkalmazása is.

Alapvetően konzervatív szerző marad, az új zenéről így nyilatkozik egy levelében: *„A modern divat az, hogy írjunk rosszul, tudom, de nekem nem kötelező divatosnak lenni.”* Ennek ellenére mégis vannak modern megoldásai is, különösen harmóniavilágában. Az az állítás, hogy Saint-Saëns zeneszerzői stílusa egész életében ugyanolyan maradt, nem állja meg a helyét. Ami állandó maradt, az a szimmetrikus melodikus és periodikus struktúra, a ritmika egyszerűsége, a szekvenciák, kromatika, szűkített akkordok gyakori alkalmazása. A ciklikus építkezés, a témák transzformációja szintén konstans jelen van alkotásaiban.

Viszont más jegyek nagyon is változtak az évek során. Míg a korai és a középső szakaszban íródott művei virtuozitást és nagyon komoly pedáltechnikát igényeltek, utolsó művei sokkal egyszerűbbek. A letisztultság, áttekinthetőség szinte védjegyének tekinthető, és bár textúrái például Regerhez képest kevésbé sűrűek, mégis folyamatos fejlődés, növekedés látszik e téren is. Harmonikus nyelvezete is változott. A tercrokon, kromatikus harmóniák és a diszsonáns akkordok alkalmazása, a korai műveiben alkalmazott aszimmetrikus ütemmutatók a maguk korában előre mutatóak voltak. Késői korszakában az egészhangú skála, a dór skála és a cigányskála alkalmazása, és az általa erősen kritizált Claude Debussy és Richard Strauss műveiben található technikák használata nem azt sugallja, hogy Saint-Saëns mereven ragaszkodott volna a régi módszerekhez. Az évek előrehaladtával a formákat is sokkal szabadabban kezelte.

Az orgonairodalom fejlődésében játszott fontos szerepe vitathatatlan, bár orgonaművei kevésbé ismertek és valahogyan a repertoár periferiájára szorultak, leszámítva a mindenki által ismert *Orgonaszimfóniát*. Ő volt az első francia orgonista, aki műveiben megalapozta az önálló, akár virtuóz szólamként megjelenő pedált, alkalmazta az Észak-Német Iskola toccatástílusát, ami

példaként szolgált Widor, Vierné, Gigout toccatáihoz. Emellett előfutára volt a szimfonikus orgonastílus kialakulásának, bár maga sosem írt szólóhangszerre írt orgonaszimfóniát. Kontrapunktikus zenéje a következő generációt is inspirálta: Marcel Dupré is írt *Preludium és fúgákat*; emellett Maurice Duruflé Jehan Alain emlékére írt művének formájául szintén a preludium és fúgát választotta. Az, hogy viszonylag kevés orgonaművet írt, annak is köszönhető, hogy rengeteget improvizált, és ezt annyira rendkívüli módon művelte, hogy Liszt csodálatát is kivívta. Ezek viszont sajnos nem maradtak fent. Emellett kamarazenét, operát írt, és sok más műfajban alkotott. Mégis orgonaszerzőként nem sikerült igazán elismertté tennie magát. Jean Huré így vélekedett erről: „*Ha Saint-Saëns kizárólag orgonista lett volna, a legnagyobb orgonavirtuóznak tartanák J. S. Bach óta.*” Paul Locard pedig így írt a zeneszerzőről: „*Elkövette azt a bűnt, hogy univerzális akart lenni.*”

Kritikusai úgy vélekedtek és vélekednek róla, hogy a 20. században 18. századi zenét írt. Viszont láthatjuk, hogy egyszerre volt innovátor és a tradíciók őrzője. Saint-Saëns időskorára ezt a következtetést vonta le: „*Én voltam a jövő. Forradalmárnak tartottak fiatalkoromban. Időskoromra nem lehetek más, csak egy előd.*”

Elhangzott zeneművek:

Trois Rapsodies sur des cantiques bretons (Op. 7), No. 3

C-dúr preludium és fúga Op. 109, No. 3: *Fúga*

Cypres et lauriers, Op. 156: *Cypres*

Felhasznált irodalom:

Perry, Susan Cotton: *The Solo Organ and Harmonium Works of Camille Saint-Saëns: A Chronological Analysis*, University of Kentucky, 1994

Saint-Saëns, Camille: *Musical Memories*, Small, Maynard&co., Boston, 1919

AZ „ÉLETKOR CSÚCSTARTÓ” ZSENI, GIOVANNI BATTISTA PERGOLESİ ÉLETE ÉS SZÍNPADI MŰVEI

A témaválasztás indoklása

Pergolesi születésének – kerek – 315-ik évfordulója mellett érdeklődésünket különösen felkeltette, hogy ilyen rövid élete alatt hogyan tudott maradandó életművet alkotni, és hosszan tartó hatást gyakorolni a zeneművészet fejlődésére?

Összeállítottuk azon zeneszerzők névsorát, akik rövid életükben is maradandót alkottak. Ezen névsor élén is Pergolesi áll.

1. G.B. Pergolesi (1710-1736), 2. F. Schubert (1797-1828); 3. W.A. Mozart (1756-1791), 4. H. Purcell (1659-1695), 5. G. Bizet (1838-1875), 6. F. Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), 7. F. Chopin (1810-1849), 8. C.M. Weber (1786-1826); 9. M.P. Muszorgszkij (1839-1881), 10. R. Schumann (1810-1856)...

Életrajza

Eredeti családneve Draghi volt, a Pergolesi név nagyapja Pergola-i születésére utal. Ő Jesi városában – Ancona megye – 1710. január 4-én született gyermekparalízissel, amely miatt élete végéig sánta volt. Fiatal felnőttként tüdőbaj is elérte, amely korai halálát is okozta.

Első zenetanára orgonán Francesco Santi, hegedűn Francesco Mondini volt. 1725-ben Marquis Cardolo Maria Pianetti támogatásával a nápolyi szegények számára fenntartott Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo-ban folytatta zenei tanulmányait, ahol 15 évesen szopránénekes, 19 évesen – 1729-30 – pedig a zenekar hegedűse és segédtanár is lett.

Zeneszerzést Gaetano Grecotól (1657-1728), Leonardo Vincitől (1690-1730) és Francesco Durantétól (1684-1755) tanult.

1731-ben szerezte meg diplomáját „**San Guglielmo**” oratóriumával. További korai művei voltak még: a Szent József oratórium, és a Salustia c. opera seria.

22 évesen Stigliano herceg karmestere Nápolyban. Itt működött 1734 tavaszáig. Nápolyban született művei: *Il Maestro di musica*, *Lo frate 'nnamorato*, *Il prigioniero superbo* (seria) szüneteihez komponálta (intermezzo) a leg híresebb operáját, a *La serva padrona*-t. Első alkotói korszakában születtek még: *Adriano in Siria* (seria), *Livietta e Tracollo*, más néven *La Contadina Astuta* (Intermezzo).

Amikor Nápolyt elfoglalta Habsburg Bourbon Károly, a római Maddaleni herceg szolgálatába került át. Itt keletkezett művei: *L'Olimpiade* (seria), *Missa Romana*.

1735-ben visszatért Nápolyba. Itt komponálta *Il Flaminio* című semi-seria operáját.

Elhatalmasodó tüdőbaja miatt Pozzuoliba, a Kapucinusok kolostorába vonult vissza 1735 decemberében, gyógyulását remélve. Ott írta meg utolsó művét, a *Stabat Mater*-t, amit a hagyomány szerint halála napján fejezett be, 1736. március 16-án.

Ismert operái:

Il maestro di musica (1731) seria (A zenemester)

Lo frate 'nnamorato (1732) seria (A szerelmes fivér)

La serva padrona (1733) intermezzo (Az úrhatnám szolgáló)

Il prigioniero superbo (1733) seria (A büszke fogoly)

La contadina astuta (1734) = *Livietta e Tracollo* (intermezzo) (A ravasz parasztlány)

Adriano in Siria (1734) seria (Adriano = Hadrianus római császár (76-138) nagy építkező)

L'Olimpiade (1735) seria (Rómában megbukott a bemutatón.)

Il Flaminio (1735) seria)

Il maestro di musica (1731)

A történet egy fiatal énekesnő, a zenetanár és az impresszárió közti szerelmi háromszögről szól. A zenemester alakja kedvelt szereplő volt a buffo operákban a 18. században. Pergolesinél viszont egy rövid, komoly operában szerepel.

Két áriából és egy duettből áll ez a mű.

A zenemester nevezetes áriája (bsz): *Bella mia se son tuo sposo* (Szép-ségem, ha férjed lennék...). Zenei jellemzői: 3/8, larghetto, érintett hang-nemek: G, D, d, D, G.

Lo frate 'nnamorato (A szerelmes fivér, 3 felvonás, 1732) Szöveg: Gennaro Antonio Federico.

Don Carlo (tn) két nevelt lányát – Nena (sz), Nina (msz) – Don Pietronak (br) és apjának – Don Marcaniellonak (bsz) – ígérte, míg cserébe Marcaniello saját lányát – Lucreziát (a) – Don Carlonak adja.

Felépítése: A bonyodalom oka, hogy a lányok a fiatal Ascaniot szeretik, aki Marcaniello házában, árvaként nőtt fel. Ascanio (tn) is szereti a lányokat, de nem tud választani közülük. Marcaniello szolgája Cardella (sz) és Vanella (sz), Don Carlo házvezetője próbál segíteni a fiataloknak, de csak fokozzák a bonyodalmakat. A féltékeny Pietro rátámad Ascaniora és megsebesíti. A sebesült ápolása közben megtalálják karján egy jelet, amely alapján kiderül, hogy Ascanio a nevelt lányok eltűnt fivére. Így megoldódik a szerelmi bonyodalom, Ascanio csak Lucreziát veheti feleségül,

A szöveggönyvben Nápolyi dialektust alkalmaznak a szerzők.

Híres ária: Vanella (sz) szolgáló éneke: „Chi disse che la femmina sá piú di farfarello disse la verita”. (Aki azt mondta, hogy a nők jobbak, mint a pillangók igazat mondott...)

Az opera első előadása a Milánói Scalában csak 1989-ben volt.

La Serva Padrona (Az úrhatnám szolgáló, 1 felvonás, 1732) Szöveg: Gennaro Antonio Federico. Szereplők: Serpina (sz), Uberto (bsz), Vespone (néma szolga). (Azonos szöveggönyvre és címmel Paisiello is irt operát, 1781-ben, amelynek ősbemutatója Péterváron volt.)

Uberto, a gazdag aggregény nősülni készül, mivel gyámleánya, aki szobalánnyaként szolgál – Serpina – „fejére nőtt”, és egy feleségnek ráncba kellene szednie őt. Vespontól kéri meg, hogy szerezzen neki feleséget. Serpina ezt megtudva mégis túljár az eszén. A néma szolgát – Vespont – zsoldostisztnak

öltöztetve kérőjeként mutatja be Ubertonak. Továbbá „megvezeti” Uberto azzal, hogy sajnáltatja magát a vőlegénye várható durva férjjé válása miatt. „Áldozatát” csak Uberto házassági kedvének szolgálataként állítva be. Uberto meglepetésében, féltékenységében, szánalmában mégis Serpina kezét kéri meg. A furfangos „szobalány” győz, és úrnővé válik!

Felépítése, zenei jellemzői, érintett hangnemek:

I. rész: Introduzione: Uberto bemutatkozása B, 4/4 (Aspettare e non venire...Várj és ne gyere...); Recitativo (Uberto, Serpina); Uberto áriája F-g-f-d, 4/4 (Sempre in contrasti...Mindig konfliktusban...); – Recitativo (Serpina, Uberto); Serpina áriája D-A, 2/4 (Stizzoso, mio stizzoso, voi fate il borioso... Morcos, én Morcoskám, arrogánsan viselkedsz...); Recitativo (Serpina, Uberto); Duetto G-D-d-g, 4/4 (Lo conosco a quegli occhietti... Felismerem, azokról a kis szemekről...)

II. rész: Recitativo; Serpina áriája B-F-g, 4/4, 3/8 (A Serpina penserete qualche volta... Serpina majd néha arra gondolsz...); Recitativo accompagnato: C-F-B, (bonyodalom indul). Uberto áriája Esz-B-f-g, 4/4 (Son imbrogliato io già... Már át vagyok verve...); Recitativo; Duetto: D, 4/4 (Per te ho io nel core il martellin d'amor... Érted a szerelem kalapácsát hordom a szívemben...) témafej ismétlések, tercelő duett szakaszok jellemzik.

Il prigionier superbo (1733) (A büszke fogoly) 3 felvonásos, drámai opera. Ennek a bemutatóján játszották nagy sikerrel először az Úrhatnám szolgálot intermezzoként.

A történet a Balti államok királyainak hatalmi harcáról és lányaik párválasztási bonyodalmairól szól. Rosemene (alt) – a büszke fogoly, Sostrate (tn) – lánya korábbi szerelmét – Viridatét (kasztrált) – halálra ítéli → lelkiismeret furdalása támad... innen indul a történet.

Nevezetes részletek, zenei jellemzői: Rosmene alt áriája: Chi mi sgrida?... (Ki kiált rám?...) 3/4, Esz-f-B-c. Rosmene – recitativo accompagnato: Che feci mai?... (Mit tettem valaha? Mit írtam? Gyerünk halni!...)D-c-Desz-Asz, 4/4

La contadina astuta (A ravasz parasztlány) 2 részes, bemutatója: 1734-ben Nápolyban volt; szövegkönyv: Tommaso Mariani.

Livietta (sz), a gazdag polgárlány lépre akarja csalni Tracollot (br), a hírhedt rablót, hogy börtönbe juttassa. A rabló álház furfangjai nyomán azonban elhiszi a lány, hogy az ő hatására mégis jó útra akar térni Tracollo.

Végül szerelem alakul ki köztük → happy end. Két néma szereplő (Fulvia és Faccenda) is van a műben.

A mű felépítése, zenei jellemzői, érintett hangnemek:

I. rész: Livietta áriája: B, 4/4, (Vi sto ben? Vi comparisco?...Jól nézek ki? Bejövök neked?...) magas fekvés, dinamikus ritmus.

Négy recitativo accompagnato (Tracollo, g- c, 3/8, larghetto, A una povera polacca...Egy szegény lengyel...), Próza (Livietta, Tracollo), Livietta áriája: G, gm, C, 4/4, allegro, magas fekvés, (Sarebbe bella questa... Ez jó lenne...), Próza, Tracollo áriája: d- B-C-f, 4/4, feltűnően nagy hangterjedelem (Misero! A chi mi volgero?... Ecco il povero Tracollo... Én nyomorult! Kihez forduljak?... Ime szegény Tracollo...),

Duett G, D, 4/4 (Vado, vado... Megyek, megyek...)

II. rész: Tracollo áriája: G, 4/4 (Vedo l'aria che s'imbruna, una stella non appare... Látom, hogy elsötétül a levegő, egy csillag sem jelenik meg...), Próza, Livietta áriája: B-d, 2/4 (Caro, perdomani, placa lo sdegno; ...Drága bocsáss meg, csillapítsd a felháborodást...), Tracollo áriája: C-G-g, 4/4 (larghetto) és 3/8-os (allegro) szakaszok váltogatják egymást (Gli credo, e non li credo? Higgyek vagy ne higgyek?), Próza, Duett: A-E-H, 3/8, (presto), témafej ismétlés, terc-párhuzamos duett (Sempre attorno qual colomba... Mindig e galamb körül...)

II Flaminio (1735, Nápoly), nápolyi dialektust és a buffo jelenetekben a komoly áriák mellett népzenei elemeket is alkalmaz. Szöveg: Gennaro Antonio Federico. Minden szereplő jellemzése társadalmi osztályának megfelelő, népi motívumokkal. Melankolikus moll dallamokat alkalmaz. A történet két szerelmi háromszögről szól. A címadó szerep nadrágszerep. A szereplők hangfajai: 3 szoprán, egy mezzo, egy tenor és egy basszus.

Két nevezetes részlete: Polidoro (tn) áriája: Mentre l'erbetta pasce l'angnella sola soletta... (Míg a juh egyedül legelészik a fűvön...), Giustina (ms) áriája: 4/4, A-E, da capo D'amor l'arcano ascoso interder chi sapria? (Ki értethetné meg a szerelem rejtett titkát?)

Nemcsak operákat komponált, hanem egyházi fogantatású műveket is, melyek közül az alábbiak ma is gyakran előadásra kerülnek:

F-dúr mise (Missa Romana) 1734

Stabat Mater (1735)

Munkásságának hatása, utóélete

A késői pályatárs, André Grétry (1741-1813) Pergolesit tartotta mesterének. Szerinte Pergolesitől származik a vezérmotívum és a programzenei nyitány (így az utókori rajongó kapcsolja össze Pergolesit Liszttel, Wagnerrel, Richard Strauss-sal.) Párizsban a „Buffonisták” tűzték zászlójukra Pergolesit. Az olasz és francia opera vetélkedése volt ez, ami 1752-ben robbant ki. Pergolesi Úrhatnám szolgáló c. vígoperáját tűzték műsorra Párizsban, a „megunt” (p.l Jean-Baptiste Lully, vagy zenei örököse, Jean-Philippe Rameau) művei helyett. A buffonisták pártjára állt a felvilágosult nézetek elkötelezett filozófusa, Jean-Jacques Rousseau is. A vita évekkal később ülepedett le Christoph Willibald Gluck német, és Niccolò Piccini olasz zeneszerző vetélkedésével 1779-ben. Mindketten az Iphigenia Taurisban c. opera megkomponálására kaptak felkérést. A vetélkedést Gluck nyerte meg. Ezzel a reformoperával az „antibuffonisták” győztek!

Másik Jesi-hez kötődő zeneszerző Gaspare Luigi Pacifico Spontini (Maiolati, 1774. november 14. – Maiolati, 1851. január 24.) Franciaországban működött olasz zeneszerző, a francia nagyopera egyik legjelentősebb mestere, a wagneri zenedráma egyik előhírnöke. Eleinte szemináriumba járt a Jesi-ben papként működő nagybátyja közbenjárására, aki kicsi korától nevelte. A 2000-ben alapított alapítvány 2001-től szervez évente Jesi-ben Pergolesi – Spontini zenei fesztivált.

Irodalom

J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca: A History of Western Music (W.W. Norton & Company, 2009)

Eősse László: Az opera útja (Zeneműkiadó Budapest, 1960)

Kertész Iván: Aidától Zerlináig (Gondolat, Budapest, 1988)

Németh Amadé: Operaritkaságok (Zeneműkiadó, Budapest, 1980)

Várnai Péter: Oratóriumok könyve (Zeneműkiadó, Budapest 1983)

https://hu.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Pergolesi

TÁRSADALMI RÉTEGZŐDÉS ÉS A SZERELEM KÜZDELME GEORGES BIZET OPERÁIBAN

A témaválasztás indoklása: Idén – 2025-ben – volt a szerző hirtelen halálának 150. évfordulója. Továbbá felkeltette az érdeklődésünket, hogy a gyakorlatilag „egy operaszerzős” – Carmen – alkotónak, milyen operái vannak még. Tájékozódásunk nem okozott csalódást. Ráadásul az operáiban feldolgozott szerelmi történetekben is felfedezhetők társadalmi, kulturális, nemzetiségi különbségekkel terhelt helyzetek, amelyek a szerző életrajzával párhuzamba hozhatók.

Élete

1838. 10. 25. megszületik Alexandre César Léopold néven. A Georges nevet 1840.03.16.-i keresztelésekor kapta. Apja Adolphe Armand Bizet parókakészítő, később énekmester. Anyja, Aimée Delsarte értelmiségi családból származott, szépen zongorázott. Anyja egyik fivére Francois Alexandre Delsarte énekmester és kóruskarnagy. Énekiskolát is szerkesztett. Másik fivére, Camille Delsarte a Reims-i színház tenoristája volt. Szülei 1837-ben házasodtak össze a Desarte család tiltakozása ellenére. A tiltakozás oka a két család közti nagy társadalmi különbség. (Lásd emlegetett életrajzi párhuzam.) 10 éves korától a párizsi Conservatoire diákja volt. Zongoratanára: Antoine Francois Marmontel (1816-1898), zeneszerzés tanárai: Pierre-Joseph Zimmermann (1785-1853), Charles Gounod (1818-1893), J.F. Halévy (1799-1862).

Első jelentős műve a C-dúr szimfónia (1855). 1857-ben többszöri próbálkozás után elnyerte a Római díjat, 1860 nyarán tér vissza Rómából. Összel váratlanul, 45 évesen meghal az édesanyja. Szabadúszó művészként próbálta eltartani magát.

Halévy 1862-ben hunyt el. Özvegye Bizet-t kérte fel utolsó operájának (Noé) befejezésére. Ez végül 1869-ben teljesült, bemutatója Karlsruhe-ban volt.

1869. május 31-én házasságot kötött Geneviève Halévyvel, egykori meszerének lányával.

1870: a francia-porosz háború idején a Nemzeti Gárda önkéntese. A Párizsi közművek idején vidékre menekül, majd utána visszatér Párizsba.

1875 június 3-án hunyt el betegeskedés után, reumás szívrohamban.

Művei:

- Az arles-i lány (L'arlésienne, 1872) kísérő zene
- Haza-nyitány (1874)
- Dalok
- Zongoraművek
- Zenekari művek (Kis nyitány 1871, Gyászzene 1868, stb)
- Hét opera

Operái:

A csodadoktor – Le docteur miracle

(1856-1857; bemutató Párizs, 1857) Szöveg: Léon Battu és Ludovic Halévy; egyfelvonásos vígopera. Szereplők: Padova polgármestere (br), Véronique, a felesége (msz), Lauretta, a lányuk (sz), Silvio, kapitány(tn)

Jelenetei: Katonás nyitány; A „Csodadoktor” szerenád ad a Polgármester ablaka alatt; Anya és lánya vitája a katonatiszt (Silvio) udvarlásáról (az anya ellenzi, mivel a katonatisztet hivatalból ide-oda helyezik.); A polgármester apa Bellino patikusnak ígerte lányát; Az udvarló csodadoktorként, majd inasként próbál a lány közelébe férkőzni; Visszatér az anya és az új inas, tortával (kvartett); Betoppan az anya egy levéllel, amely azt igazolja, hogy megmérgezték reggel a polgármestert; A polgármester gyorsan hívja a „Csodadoktort”; A csodadoktor az ellenmérég áraként Lauretta kezét kéri; Győz a „csodadoktor” → Happy end.

Don Procopio (1858-1859)

Vígopera két felvonásban; szöveg: Carlo Cambiaggio; bemutató 1906. Monte Carlo

Szereplők: Don Andronico (bsz); Donna Eufemia, a neje (msz), Bettina, a gyámleányuk (ksz), Ernesto, a fiúk (br), Don Procopio gazdag, öreg kérő (buffbsz), Odoardo, katonatiszt (tn)

Jelenetei:

I. felvonás: nyitókórus vázolja a helyzetet: fiatal lányt akarnak anyagi érdekből öreg kérőhöz adni; A nevelőapa – Andronico – akarja gyámleányát – Bettinát – Don Procopio-hoz adni; Ellenzik: Eufemia (feleség), Ernesto (fivér), és Odoardo (katonatiszt udvarló); Bettina szerelmes áriája: várja szerelmét, Odoardot; Terv: el kell hitetni Don Procopioval, hogy a hozomány nem jelentős.

II. felvonás: Bettina támadásba lendül, házasságra és a Procopio vagyona nyújtotta lehetőségekre jelzi elszánt vágyakozását az öreg kérőnek; Procopio kiábrándul és elmenekül; Bettina és Odoardo szerelmes duettje; Záró együttes → happy end.

A gyöngyhalászok – Les pêcheurs de perles (1862-1865)

Premier 1863, Párizs; szöveg: Jules Barbier és Eugène Cormon.

Szereplők: Nadir (vadász, ten.); Zurga (gyöngyhalász, br.); Nurabad (a falu főpapja, bs.); Leila (papnő, sz.), három felvonás.

Jelenetei:

I. felvonás: Ceylon szigetén a gyöngyhalászok Zurgát királyukká választják; Nadir, Zurga régi barátja hosszú idő után visszatér a szigetre; Zurga és Nadir duettben felidézik a közös szerelem napját; Titokzatos papnő, Leila érkezik, aki a halászat sikeréért imádkozik minden évben; Nadir felismeri egykori, közös szerelmüket a lányban, erről románcában vall.

II. felvonás: Leila cavatinájában elmeséli Nurabad főpapnak, hogyan mentett meg egy üldözöttet fiatalon, akitől egy nyakláncot kapott emlékül. A főpap észreveszi, hogy a tiltott templomdombra feljutott egy férfi, és ezért felveri a falut. Zurga király kegyelmet adna a párnak, de amint a főpap lerántja Leila fátylát, ő is felismeri közös szerelmüket, és máglyahalálra ítéli a párt.

III. felvonás: Leila felkeresi a királyt és kegyelemért könyörög, sőt Nadir életéért önfeláldozást ajánl. Sikertelenül. Távozva átadja egy őrnek a nyakláncot, melyet egykor a megmentett üldözöttől kapott. Zurga felismeri a láncot, mert ő volt annak idején az üldözött. A nép a tengerparton várja a

máglyák fellobbanását. Zurga izgatottan jelzi, hogy nem a nap kel fel, hanem a falu ég. A nép a faluba siet menteni. Zurga bevallja Leilának és Nadirnak, hogy ő gyújtotta fel a falut, hogy megmentse őket. Tercettben búcsúzkodnak. Nurabad főpap mindezt kihallgatja → az oltásból visszatérő nép saját királyát, Zurgát küldi máglyára az elmenekült pár helyett.

IV. Iván (1865)

Szövegváltozat: Arthur Leroy, Henri Trianon. Bemutató: 1951, Bordeaux, négy felvonás.

Szereplők: IV. Rettegett Iván (br.); Olga, a cár nővére (msz); Jorlov bojár (bsz); Zofja a lánya (sz); Temruk, cserkesz vezér (bsz); Mária, Temruk lánya (sz); Igor, a fia (tn), Ifjú bolgár, a cár kegyeltje (tn).

Jelenetei:

I. felvonás: Kaukázus. Rettegett Iván legyőzte a tatárokat. A harc után különös idegenként megérkezve, forrásvízzel egy cserkesz lány – Temruk lánya, Mária – kínálja meg. Köszönő áriája a lányt meghatja. Egy orosz tiszt jön, és követeli az apától lányát, hogy elvihesse a cárnak. Mária önként beleegyezik, hogy elkerüljék az összetűzést. Cári tábor: győzelmi ünnep. Lefátyolozva érkezik az elhurcolt Mária is, szembeszáll a cár parancsával, akiben hirtelen felismeri a forrásvízzel kínált idegent, majd szabadságot kér. A cár megkéri Mária kezét de Mária ellenáll. Olga, a cár nővére veszi oltalmába Máriát.

II. felvonás: Moszkva. Győzelmi ünnep: kórus és táncjelenet. Temruk és Igor is ide érkezik Mária kiszabadítására, Jorlov is csatlakozik bosszúból hozzájuk, mert Zofja lányából mégse lett cárné.

III. felvonás: Kreml. Mária a betegsége alatt gondozta Ivánt és megszerette →, már nem tiltakozik a házasság ellen. Igort Jorlov a nászszobába rejtette el, hogy végezhesen a cárral. A cár visszatér, Máriát, Igort és Jorlovot találja a nászszobában. Jorlov a fiatalokat, hogy magát mentse – beárulja. A cár Máriát és Igort eleven befalazásra ítéli, majd ájultan földre hanyatlik. Közben Temruk híveivel felgyújtja a Kreml-t.

IV. felvonás: A Kreml falainál Temruk közeleg gyászolva halottnak hitt gyermekeit, majd jön a halottnak hitt cár őrzöngve, lázas látomásokkal küzdve. Temruk megpróbálja öntudatra ébreszteni Ivánt. Megszólal a Kreml harangja, és a magát cárnak kikiáltó Jorlovot éltetik. Változás – a Kreml terme: a bojárok kórusa követeli Mária és Igor halálát, és éltetik Jorlov cárt!

Hirtelen megjelenik Iván és Temruk. Minden tisztázódik: Jorlovot a vesztőhelyre küldi, míg Máriát feleségül veszi.

A szép perthi lány – La jolie fille de Perth (1866)

A szövegkönyvet Jules Adenis és J. H. Vernoy de Saint-Georges írta Walter Scott, a népszerű romantikus angol regényíró azonos című regénye alapján. Színhely Skócia, Perth városa.

Bemutató: 1867, Párizs, majd 1868 Brüsszel. Négy felvonásos.

Szereplők: Rothsay herceg (br); Smith fegyverkovács (tn); Simon Glover kesztyűkészítő (br); Catherina, a lánya (sz); Ralph, az inasa (bsz); Mab cigánylány (msz); Udvarmester (tn);

Jelenetei:

I. felvonás: Előjáték után Smith műhelyében vagyunk. Kovácslegények kórusa csendül fel. Női segélykiáltás hallatszik az utcáról, és a műhelybe menekül az erőszakoskodók elől Mab, a cigánylány. Hálából jósol Smith tenyeréből, és jóslata rögtön teljesül: megérkezik Glover, Catherina és Ralph. (Smith Mab-ot gyorsan a szomszéd helyiségbe tessékeli a félreértések elkerülésére.) Vidám tercett, kvartett majd a szerelmesek duettje jön. Rothsay herceg, a nagy nőcsábász érkezik a műhelybe lovagjai kíséretében. Tercett következik, melyben a herceg az esti bálba invitálja Catherinát. Smith dühösen, féltékenyen rátámad a hercegre, akit a rejtekéből előugró Mab ment meg. A helyzet félreérthető, így Catherina szakít Smith-szel.

II. felvonás: Perth főterén karnevál zajlik. A herceg bordalt énekel, majd cigánytánc következik. Smith engesztelő szerenáddal próbálkozik Catherina ablakánál, majd Ralph is szerenáddal próbálkozik. A herceg udvarmestere jön Catherina-ért, hogy a bálba vigye, de a helyzetet átlátó Mab – álarcban – „beugrik” helyette.

III. felvonás: Rothsay herceg palotájában nagy ünnepség van. Kisvártatva megjelenik az álarcos Mab. A hercegi fogadásra Glover lányával – Catherina – jön, meghívja a herceget lánya és Smith esküvőjére. Újabb félreértés: Smith a korábban a herceghez elvitt álarcos Mabet Catherina-nak vélte, ezért a fináléban heves összetűzéssel elutasítja a lányt!

IV. felvonás: Smith műhelye előtti téren vagyunk. A kovácsok kérlelik Smith-t, hogy fogadja vissza Catherina-t. Párbajra készülnek Smith és Ralph. Változás: a városka főterén St. Valentint köszönti a kórus. Mab érkezik

értésítve Glovert, hogy a párbaj elmaradt, mert a herceg és Smith tisztázták a félreértéseket. Glover azonban jelzi, hogy mindhiába, mert lánya megtébo-lyult. Catherina örülési jelenete következik. Smith jön újra szerenád-ot adva. Catherina elméje kitisztul → Happy end!

Dzsamilé – Djamileh (1871)

Szöveggönyv: Alfred de Musset Namouna című költeménye alapján Louis Gallet. Bemutató: 1872, Párizs. Legközelebb csak 1938-ban adták elő.

Szereplők: Harun, gazdag török ifjú (tn); Splendiano, a nevelője (tn), Dzsamilé, rabnő (sz).

Jelenetei:

Helyszín: Harun Nílus parti palotája. Érkező hajósok férfikara és az üdvözlő asszonykar köszöntése. Splendiano ostorozza Harun-t kicsapongó élete miatt. Harun éppen le akarja cserélni Dzsamilé-t, aki bánatosan köz-
leg, rémálmáról mesélve. Splendiano felvilágosítja Dzsamilé-t, hogy Harun új rabnőre akarja cserélni. Dzsamilé arra kéri Splendiano-t, hadd várja ő is új rabnőnek álcázva Harunt, és ha mégis elűzi őt, a nevelője lesz!

A lánykereskedő felvonultatja – táncjelenetben – a rabnő „kínálatot”. Dzsamilé lefátyolozva jön, majd érkezik Harun is. A gazdag török a „kínálat-
ból” a lefátyolozott Dzsamilét választja. → Happy end!

Carmen (1875)

Szöveggönyv: Prosper Mérimée kisregénye alapján, Henri Meilhac és Ludovic Halévy, recitativo kiegészítések Ernest Guiraud-tól.

Szereplők: Carmen (msz); Frasquita (sz); Mercedes (msz); Micaela (sz); Don José (tn); Escamillo (br); Zuniga (bsz); Morales (br); Dancairo (br); Remendado (tn).

Helyszín: Sevilla és a környező hegyek. Négy felvonásos.

Jelenetei:

I. felvonás: A dohánygyár és a laktanya közötti téren vagyunk. Katonakó-
rust hallunk, őrségváltás zajlik. Déli harangszó után a dohánygyári munkás-
lányok kara szól. Később megjelenik Carmen, híres belepőjét – Habanera –
énekelve. A dal végén kihívóan felhívja magára virágdobással a fiatal katona,
Don Jose figyelmét. Micaela tér vissza, Jose-nak anyja levelét hozva.

A dohánygyárban Carmen egy munkáslányt késével megsebesített. Veszedő kórus végén Zuniga hadnagy utasítja Don Jose-t, hogy vezesse börtönbe Carment. Carmen Seguidilla dalával szédíti tovább Don Jose-t, majd megszökik.

II. felvonás: Lillas Pastia kocsmájában a három cigánylány cigánydalt énekel. Zuniga jelzi, hogy Don Jose ma szabadul, miután Carmen szökése miatt lecsukták. Escamillo-t éltető tömeg közeleg, majd elhangzik a Torreádor-dal. A kocsmá rejtekéből előjönnek a csempészek → Csempész-kvintett a cigánylányokkal. Közeleg Don Jose. Carmen gúnyolja Jose „kötelesség-tudását”, Majd jön Don Jose szerelmes Virágáriája.

Zuniga összeszólalkozik Don Jose-val. A párbajt a csempészek közbelépése akadályozza meg. Don Jose sorsa megpecsételődő, nem térhet vissza a laktanyába.

III. felvonás: Fenn vagyunk a csempészek hegyi táborában. A cigánylányok kártya-tercettje jön, benne Carmen gyászos jóslatú kártya áriája. Jose öröködik, és az érkező Escamillo-val összetűznek. Carmen áll ismét közjük. Micaela érkezik. Hívja haza Don Jose-t, mert anyja haldoklik. Carmen és Jose elválnak.

IV. felvonás: A sevillai aréna előtti téren felvonulnak a bikaviadal résztvevői. Megjelenik Escamillo Carmennel az oldalán → szerelmes duett. Majd Frasquita és Mercedes kérleli Carment, hogy ne maradjon kint a téren, mert látták Don Joset reá lesni. Jose kérleli Carment, hogy tartson vele, de Carmen ezt megtagadja, majd amikor Jose-től kapott gyűrűt is eldobja Jose leszúrja. Don Jose a kitóduló tömegnek bevallja tettét, ezzel a jelenettel zárul a drámai történet.

Stílusának jellemzői

- Egzotikus dallamok szeretete
- Melodikája a drámai érzelmkifejezést és realizisztikus ábrázolást szolgálja
- Harmóniáinál meglepő kromatika jellemző
- A táncos ritmusok szeretete a francia operai hagyományok szerint
- Zárt, áttekinthető zenei formákat alkalmaz

Az operát a verismo előfutáraként tarja nyilván a zenetörténet.

Irodalom

Batta András (szerk.): Opera (Vince Kiadó, Budapest, 2006)

J.P. Burkholder, D.J. Grout, C.V. Palisca: A History of Western Music (W.W. Norton & Company, 2009)

Eőszé László: Az opera útja (Zeneműkiadó Budapest, 1960)

Gál György Sándor: Új operakalauz (Zeneműkiadó, Budapest, 1978)

Kertész Iván: Aidától Zerlináig (Gondolat, Budapest, 1988)

Németh Amadé: George Bizet élete és művei (Zeneműkiadó, 1976)

Németh Amadé: Operaritkaságok (Zeneműkiadó, Budapest, 1980)

Stanley, John: Klasszikus zene (Kossuth Kiadó, Budapest, 2006)

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: Zenei lexikon I. (A–F). Főszerk. Bartha Dénes. Átd. kiadás. (Zeneműkiadó, Budapest, 1965)

Till Géza: Opera (Zeneműkiadó, Budapest, 1985)

Várnai Péter: Oratóriumok könyve (Zeneműkiadó, Budapest 1983)

Winkler Gábor: Barangolás az operák világában (Tudomány Kiadó, Budapest, 2005)

https://hu.wikipedia.org/wiki/Georges_Bizet

https://hu.wikipedia.org/wiki/Az_arles-i_l%C3%A1ny

100 ÉVE SZÜLETETT OSCAR PETERSON

Jelen tanulmány Oscar Peterson, kanadai jazz zongorista és zeneszerző élet-útját mutatja be. A nagyközönség Oscar Petersont minden idők egyik legkiemelkedőbb jazz muzsikusaként tartja számon, aki számos jazz zenész számára szolgál példaképül.

Oscar Peterson 1925. augusztus 15-én született egy bevándorló család negyedik gyermekeként a kanadai Montreal városának Little Burgundy negyedében. Szülei a Karib-térségből vándoroltak be Kanadába; édesapja, Daniel Peterson a brit Virgin szigetéről, míg az édesanyja, Kathleen Olivia John a Saint Kitts szigetéről érkezett az országba. A pár Montrealban ismerkedett meg egymással és alapított közös családot (1918). Oscar Peterson zeneszerető családban nőtt fel, ahol szülei és négy testvére egyaránt játszottak hangszeren. Peterson eredetileg trombitálni tanult, azonban – bátyjához hasonlóan – egy gyerekkori tuberkulózisban szenvedett (TBC), ami miatt 7-8 évesen kénytelen volt a trombitáról zongorára váltani. Első zongoratanára az édesapja, illetve a nővére, Daisy volt, aki később elismert zenepedagógussá vált Montrealban. A jazz világával legidősebb bátyján, Freden keresztül ismerkedett meg, aki sajnálatos módon 16 évesen tuberkulózisban elhunyt. Másik bátyja, Chuck elismert trombitásként, míg húga, May Peterson zongoratanárként tevékenykedett Montrealban.

Oscar Peterson klasszikus zongoraoktatásban részesült. Tanárai között találhatunk magyar kötődésűt is Paul de Marky (azaz Márky Pál) elismert zongorista és zenepedagógus személyében, aki a Zenekadémián Thomán Istvánnál (Liszt egykori tanítványánál) tanult zongorázni. Marky megismertette Petersont a Liszt Ferenc-féle virtuóz játékmóddal és technikával, amely Oscar Peterson szinte egész pályáját végig kísérte (The Canadian Encyclopedia, 2007). Peterson másik zongoratanára Lou Hooper volt, aki a ragtime és a jazz világába kalauzolta tanítványát, és klasszikus zenei képzettségét jazz improvizációval bővítette.

Első zenei sikerét egy montreali zenei tehetségkutató versenyen nyújtott győzelme hozta meg számára 1940-ben (Canadian Broadcasting Corporation), ezt követően otthagyta a középiskolát. 1944-1947 között a '40-es évek elismert montreali trombitásának, Johnny Holmes zenekarának zongoristája lett. Holmes nemcsak munkaadója, hanem egyfajta mentora lett Petersonnak, többek között zenekari gyakorlatra és színpadi előadásmódra tanította a fiatal zongoristát.

1949-ben felfigyelt rá Norman Granz, a Jazz at the Philharmonic koncertsorozat alapítója, akinek köszönhetően Peterson 1949. szeptember 18-án fellépett a Carnegie Hallban (New York). Ezt követően 1950-ben egy amerikai országos turnét szervezett számára, amely során olyan neves zenészekkel lépett fel, mint Ella Fitzgerald énekesnő, Buddy Rich jazzdobos, Coleman Hawkins tenor szaxofonista, illetve Ray Brown nagybőgős (Peterson, 2002).

Művészi pályája során elsősorban kisebb formációkban szeretett fellépni. A legismertebb formációja az Oscar Peterson Trio volt, amelyben Ray Brown (bőgő) és Herb Ellis (gitár), majd később Ed Thigpen (dob) játszott.

Oscar Peterson zenei stílusát és a zongorán való játékmódját a korábban említett két tanára mellett a legerőteljesebben Art Tatum jazz zongorista inspirálta, akinek billentéstechnikáját és zenei kifejezőeszközeit, mint például formálás, hangszín, frazeálás Peterson önállóan tanulmányozta. Peterson Tatum iránt érzett csodálatát több nyilatkozatában (1974-es BBC interjú, 1980-as televíziós beszélgetés Count Basie-vel), mint ahogyan önéletrajzi könyvében is kifejtette. Peterson Art Tatum iránti rajongását támasztja alá az a bizonyos anekdota, amikor a fiatal zongorista először hallotta Tatumot (amint a *Tiger Rag*-et adja elő), annyira elkeseredett a saját tudásától, hogy hetekig nem nyúlt a zongorához.

Peterson előadásmódját alapvetően swinges játék jellemzi, melyet számos esetben szeretett bluesos hangokkal, illetve boogie woogie elemekkel díszíteni. Ugyanakkor elmondhatjuk, hogy művészi teljesítménye azért is tekinthető kiemelkedőnek, mivel a jazz zongoraiskola valamennyi technikai elemét kifinomult arányban, változatosan építi fel szólóiban és saját szerzeményeiben.

Oscar Peterson pályájának kiemelkedő állomásának tekinthetők az 1956-ban Ella Fitzgerald és Louis Armstrong pályatársaival készített közös felvételei. Ekkor született a híres *Ella and Louis* album, melyet egyetlen nap leforgása alatt (1956. augusztus 16-án) rögzítettek Los Angelesben az Oscar

Peterson Kvartett közreműködésével. A formáció tagjai Oscar Peterson (zongora), Herb Ellis (gitár), Ray Brown (bőgő) és Buddy Rich (dob) voltak ([Discogs.com](https://www.discogs.com), é. n.). A felvételt nem előzte meg próba; a dalokat Armstrong hangterjedelméhez igazították, hogy megkönnyítsék a közös munkát. A projektet a legendás Norman Granz irányította, aki egyben Peterson menedzsere is volt. Granz célja az volt, hogy Armstrongot a megszokott dixieland repertoárjából modernebb, a „Great American Songbook” részét képező standardok felé terelje.

Az *Ella and Louis* című album piaci sikerét jól szemlélteti, hogy 1956 végén a *Billboard Jazz Best Seller* eladási listájának élére került. A produkció átütő erejét és populáris vonzerejét igazolja az is, hogy a korszakban domináns filmzenei kiadványok jelentette erős piaci verseny ellenére a *Billboard Mainstream (Pop)* rangsorában is az előkelő 12. helyezést érte el.

1960-1962 között Torontóban Peterson megalapította a Kortárs Zenei Haladó Iskolát (Advanced School of Contemporary Music – ASCM), amely a zongorista egyik legambiciózusabb, bár rövid életű oktatási projektje volt, ugyanakkor jelentős úrt töltött be a korabeli jazzoktatásban. Az intézményt Peterson akkori együttesének tagjaival, Ray Brown bőgőssel és Ed Thigpen dobossal, valamint Phil Nimmons klarinétossal közösen hozta létre. Az iskola Peterson torontói házának alagsorában indult, majd a belvárosi Park Road 21. szám alá költözött. Az oktatás folyamán professzionális és félprofesszionális zenészek számára kínáltak mentorálást, amely során a világ minden tájáról (Anglia, Brazília, Thaiföld) érkeztek hozzájuk növendékek. (Jennings, 2015)

A diákok 17 hetes (később 4 hetes intenzív) kurzusokon vettek részt, amelyek magukban foglalták a magánórákat, a kötelező elméletet, a zongoratechnikát és a csoportos improvizációs foglalkozásokat. Oscar Peterson mélyen hitt abban, hogy a klasszikus zenei képzés elengedhetetlen a jazzhez. Intézményi keretek között is azt a virtuóz billentéskultúrát kívánta közvetíteni, amelynek gyökerei a liszti hagyományokig nyúltak vissza (Jennings, 2015).

A hallgatók közvetlenül a műfaj legnagyobbjaitól tanulhatták meg a „swing” érzését és a bonyolult ritmikai megoldásokat. Az iskola 1964 körül szüntette be működését. A fő ok az alapítók rendkívül sűrű koncertnaptára volt; a világ körüli turnék mellett nem tudtak elég időt fordítani a folyamatos oktatásra, és az intézménynek nem volt állami támogatása sem (The Canadian Encyclopedia, 2025).

Az iskolában szerzett tapasztalatok alapján írta meg Peterson a *Jazz Exercises and Pieces for the Young Jazz Pianist* című négykötetes oktatósorozatát, amely a mai napig alapmű a kezdő jazz-zongoristák számára. Az iskola egykori helyszínén ma emléktábla áll. 2021-ben pedig a torontói Royal Conservatory of Music egyik iskoláját róla nevezték el (Oscar Peterson School of Music), folytatva szellemi örökségét.

Az intézmény megalapításának idején a zeneszerző 1962-ben komponálta életének egyik legfőbb kompozícióját, a *Hymn to Freedom* című művét. A szerzemény az amerikai polgárjogi mozgalom egyik meghatározó himnuszává vált, egyúttal a művész társadalmi szerepvállalásának legfontosabb dokumentumaként vonult be a zenetörténetbe (www.oscarnpeterson.com).

Oscar Peterson 1964 utáni pályafutása a virtuozitás kiteljesedéséről, a műfaji határok átlépéséről és a fizikai nehézségek feletti diadalról szólt. Az 1960-as évek végén rögzített *Exclusively for My Friends* című szólózsongora-sorozata technikai fordulópontot jelentett, amely a jazz-zongorázást a klasszikus koncertzene precizitásával ruházta fel. Az 1970-es években Peterson újabb aranykort élt át Joe Pass gitárossal és Niels-Henning Ørsted Pedersen nagybőgőssel alkotott formációjában, miközben a Pablo Records kiadónál a korszak legmeghatározóbb hangszeres szólistáival készített stílusformáló duettfelvételeket, mint például Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Count Basie, Clark Terry (Peterson, 2002).

Oscar Peterson társadalmi és akadémiai elismertsége az 1980-as évekre érte el csúcspontját. 1984-ben a Kanadai Rend legmagasabb fokozatával tüntették ki, 1991 és 1994 között pedig a torontói York Egyetem kancellárjaként vállalt közéleti szerepet, szimbolizálva a jazz akadémiai rangra emelését. Ebben az időszakban kapta meg az első alkalommal adományozott Glenn Gould-díjat (1993) is, amely a klasszikus és a kortárs zenei világ közötti hídépítő szerepét ismerte el.

Életútjának legdrámaibb fordulata 1993-ban következett be, amikor egy felépése során elszenvedett agyvérzés következtében bal oldala és bal keze tartósan károsodott. Peterson azonban rendkívüli akarateréről tett bizonyosságot: két évnyi intenzív rehabilitáció után visszatért a hangversenytermekbe. Noha bal kezének mozgása korlátozott maradt, virtuóz jobbkezes játéktílusával és módosított zenei architektúrákkal képes volt megőrizni előadóművészetének szuggesztivitását. Utolsó évtizedét a globális elismerések sora övezte: 1997-ben átvette a Grammy-életműdíjat, 2000-ben pedig az UNESCO Nemzetközi

Zenei Díjával tüntették ki. 2007-ben bekövetkezett haláláig a jazz-zongorázás egyik legfontosabb élő klasszikusaként tekintettek rá.

Oscar Peterson életműve a jazz történetének egyik legmeghatározóbb tartóoszlopa, amelynek jelentősége messze túlmutat a technikai virtuozitáson. Pályafutása során sikerült hidat képeznie a klasszikus zongoraiskola fegyelmezett tradíciói és a jazz improvizatív szabadsága között. A liszti hagyományokból táplálkozó, transzcendens technikája nem öncélú mutatvány volt, hanem az a szilárd alap, amely lehetővé tette számára, hogy a műfaj legszélesebb spektrumát – a swingtől a blues-on át a modern balladákig – egyedülálló hitelességgel szólaltassa meg.

Születésének 2025-ös centenáriuma alkalmából visszatekintve kijelenthető, hogy Peterson nem csupán a „billentyűk maharadszája” volt (ahogyan Duke Ellington nevezte), hanem a jazz nagykövete is, aki előadóművészként, zeneszerzőként és tanárként is a legmagasabb minőséget képviselte (The Canadian Encyclopedia, 2025). Szellemi öröksége 2025-ben, születésének centenáriumi évében is meghatározó marad, amit világszerte koncertekkel és az emlékére alapított iskolákkal ünnepelnek. Emlékezete és hatása a kortárs zongoraművészetben kitörölhetetlen, életműve pedig a kanadai és az egyetemes kultúrtörténet szerves részévé vált.

Irodalom

Jennings, Nicholas (2015): Oscar Peterson's pioneering Toronto jazz school. <https://www.nicholasjennings.com/oscar-peterson-s-jazz-school> Letöltés ideje: 2025. december 28.

Peterson, Oscar (2002): A Jazz Odyssey: The Life of Oscar Peterson. London: Continuum. ISBN 0-8264-5807-6

Peterson, Oscar: www.oscarnpeterson.com Utolsó megtekintés ideje: 2025. december 30.
Jazzma.hu honlapja <https://www.jazzma.hu/regi-musoraim/vilagsztarok-magyarorszag/2011/05/28/vilagsztarok-magyarorszag-liszt-tanitvany-latogata-sa-magyarorszag-oscar-peterson-also-budapesti-koncertje-az-erkel-szinhaban-1970-december-15-en> Letöltés ideje: 2025. december 18.

The Canadian Encyclopedia (2007): Paul de Marky <https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/paul-de-marky-emc> Letöltés ideje: 2025. december 18.

The Canadian Encyclopedia (2025): Oscar Peterson <https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/oscar-peterson> Letöltés ideje: 2025. december 28.

JAZZ-HARMÓNIAK ÁTFORDÍTVA: ERNST LEVY ÉS A NEGATÍV HARMÓNIA

Ernst Levy (1895–1981) a 20. századi zenetörténet egyik sajátos alakja: zeneszerző, karmester, zongoraművész és teoretikus, akinek neve leginkább a **negatív harmónia** fogalmával forrt össze. Bár a koncepció a kortárs jazz- és populáris zenei diskurzusban vált igazán ismertté, Levy eredeti megfogalmazása mélyen gyökerezik a klasszikus funkciós tonalitásban és a szimmetriaelvű zenei gondolkodásban.

Ernst Levy 1895-ben született Bázelen. Zenei tanulmányait Európa jelentős zenei központjaiban végezte, többek között Párizsban, ahol kapcsolatba került a francia impresszionizmus és a későromantika esztétikájával. Korai érdeklődése kiterjedt a filozófiára és az esztétikára is, amely későbbi elméleti munkáit alapvetően meghatározta.

A két világháború közötti időszakban Levy karmesterként és zongoraművészként tevékenykedett. A politikai helyzet romlása miatt az Egyesült Államokba emigrált, ahol akadémiai pályát futott be. Az emigráció élménye hozzájárult zenei nyelvének eklektikusságához és reflexív jellegéhez.

Az Egyesült Államokban Levy elsősorban tanárként és teoretikusként vált ismertté. Itt született fő elméleti műve, az *A Theory of Harmony* (1985, posztumusz), amelyben a negatív harmónia koncepcióját részletesen kifejtette.

Levy zeneszerzői nyelve a későromantika és a neoklasszicizmus között helyezkedik el. Műveiben gyakori a sűrű kromatika, a funkcionális harmónia kiterjesztése és a motivikus szimmetria.

Kompozícióiban a hagyományos formák – szonáta, szvit, variáció – újraértelmezése figyelhető meg. A forma sosem öncélú, hanem kifejezési szükségességéből fakad.

Levy viszonylag kis, de rendkívül koncentrált és igényes életművet hagyott hátra. Fontosabb műfajai:

- szimfóniák (különösen az 1., 3. és 7. szimfónia),
- dalok
- zongoraművek és kamarazene,
- valamint néhány zenekari és vokális mű.

A legismertebb művei közé tartozik a 7. szimfónia, amelyet gyakran spirituális, metafizikai töltete miatt emelnek ki.

Ernst Levy elmélete, a negatív harmónia nem új hangkészlet bevezetését jelenti, hanem a meglévő tonális rendszer alternatív értelmezési keretét kínálja. Alapelve a hangmagasságok olyan tengely menti tükrözése a kvintkör struktúráján belül, amely minden hanghoz egy ún. negatív megfelelő hangot rendel.

A dúr skála funkcionális viszonyait tekintve az első fok stabil funkcióval rendelkezik; a második fok instabil, és funkcionálisan az első vagy a harmadik fok irányába oldódhat. A terc fok stabilitást mutat, míg a kvart instabil, és rendszerint a terc irányába törekszik. Az ötödik fok stabil, ezzel szemben a hatodik fok instabil, amely tipikusan az ötödik fok felé oldódik. A hetedik fok szintén instabil funkciójú, és feloldása az oktáv irányába történik.

Ernst Levy elméleti rendszerében ez a funkcionális stabilitás–instabilitás viszonyrendszer kiterjesztésre kerül a kromatikus skála mind a tizenkét hangjára. Ennek következtében a stabil hangfokokhoz stabil, míg az instabil hangfokokhoz instabil negatív párhangok rendelődnek. A negatív harmónia ezen elve lehetővé teszi nemcsak dallami struktúrák, hanem harmóniai összefüggések szisztematikus negatív transzformációját is.

E tükrözési elvet alkalmazva az alábbi hangpárok jönnek létre:

C → G

F → D

B → A

Esz → E

Asz – H

Desz → Fisz

A C-dúr skála és hozzá tartozó negatív megfelelője:

A C-dúr skála: C D E F G A H C

A negatív párok: G F Esz D C B Asz G

Skálaszerűen: C D Esz F G Asz B C

Amennyiben a negatív megfelelő hangokat a C hangtól kiindulva skálaszerű rendbe szervezzük, egy természetes c-moll hangsor adódik. E tükrözési eljárás következtében a tonikai C-dúr hármashangzat negatív megfelelőjeként egy c-moll hármashangzat jön létre, míg a domináns funkciójú G-dúr akkord egy f-moll hármashangzattá transzformálódik. Hasonlóképpen, a szubdomináns F-dúr hármashangzat negatív párjaként egy g-moll hármashangzat jelenik meg.

A negatív harmónia egyik kulcsfogalma, hogy a **funkció megmarad**, még ha a hangkészlet meg is változik. A domináns funkció negatív megfelelője ugyanúgy feszültséget hordoz.

Jazz-zongorista szemmel a negatív harmónia rokonítható a tritónusz-szubstitúcióval, a modal interchange gyakorlataival és az alterált domináns akkordok használatával.

A negatív harmónia improvizatív kontextusban új dallami útvonalakat nyit. A megszokott skálák „negatív” megfelelői karakteres, mégis funkcionálisan koherens szólókat eredményeznek

A jazz darabok és klasszikus témák negatív újraharmonizálása friss hangzást ad anélkül, hogy a forma felismerhetetlenné válna.

Ernst Levy munkássága hidat képez a klasszikus tonalitás és a modern harmóniai gondolkodás között. A negatív harmónia nem csupán technikai eszköz, hanem gondolkodásmód, amely új fényt vet a zenei szimmetriára és funkcióra.

BACH ÉS A JAZZ PÁRBESZÉDE

Johann Sebastian Bach szerepe a barokk zene történetében elvitathatatlan, művei máig a zenetudomány és az előadói gyakorlat központi tárgyát képezik; jazz-zongoristaként számomra azonban Bach nem csupán „régizene”, hanem élő nyelv, egy olyan rendszer, amelyben a harmónia, az improvizáció és a formai gondolkodás ugyanolyan természetességgel van jelen, mint a modern jazzben. Bár több mint két évszázad választja el Bachot a jazz kialakulásától, zenei gondolkodásának mélysége és logikája ma is meghatározó inspirációt jelent a rögtönzött zenében.

A jazz egyik alappillére a harmóniai tudatosság: akkordmenetek felismerése, bővítése, újraértelmezése. Ezen jellemzők alapján Bach zenei világa meglepően közeli rokon. A barokk kori gyakorlatban az improvizáció – continuo-játék, díszítés, prelúdiumok rögtönzésszerű felépítése – teljesen természetes volt. Bach maga is kiváló improvizátor hírében állt; számos műve, köztük a Wohltemperiertes Klavier prelúdiumai, kifejezetten improvizatív karakterűek. Jazz-zenészként ezen művekben nem „lezárt” kompozíciókat hallok, hanem gondolkodási modelleket.

A Wohltemperiertes Klavier I. kötetének C-dúr prelúdiuma különösen beszédes ebből a szempontból. Látszólag egyszerű, folyamatos arpeggiomozgásra épülő darab, amely technikailag könnyen hozzáférhető, mégis rendkívül kifinomult harmóniai ívet hordoz. Jazz-szemmel nézve ez egy hosszú, lassan kibontakozó akkordmenet, amely funkcióiban és feszültségkezelésében akár egy modern ballada harmóniai váza is lehetne.

A darab alapja a C-dúr tonika, amely az első ütemekben stabilan van jelen. Az arpeggiók azonban már itt túllépnek a pusztán hármashangzat-gondolkodáson: a hangkészlet gyakran tartalmaz szeptim- és szextfeszültségeket, amelyeket ma természetes módon Cmaj7 vagy C6 akkordként értelmeznénk. Ez a fajta „vertikális” gondolkodás – ahol az akkord nem statikus, hanem folyamatosan gazdagodik – a jazz harmóniavilágának egyik alapelve.

A prelúdium előrehaladtával Bach fokozatosan funkcióváltásokkal hoz létre mozgást. Megjelennek domináns funkciók (G7), majd ezek késleltetett, gyakran indirekt feloldásai. Különösen érdekes a mellékdominánsok használata: például a D7 mint a G dominánsa, amely hangnemi kitérést kelt. Jazz-zenészként ezt a gondolkodást teljesen otthonosnak érzem; a standard repertoárban ugyanez a logika működik a II–V–I menetekben.

Harmóniaiilag figyelemre méltók Bach kromatikus átvezetései is. Bár a darab C-dúrban marad, rövid időre érint más hangnemeket, például a párhuzamos moll hangnemet, vagy a domináns hangnemét. Ezek a pillanatnyi elmozdulások olyanok, mint amikor egy jazz-szólóban „outside” hangokat használunk: a feszültség nem rombolja, hanem gazdagítja a tonalitást. Bach nem fél az átmeneti disszonanciáktól – pontosan tudja, mikor és hogyan kell őket feloldani.

Jazz-zongoristaként különösen inspiráló számomra az, ahogyan Bach időben gondolkodik harmóniáról. Nem ütemről ütemre vált akkordokat, hanem hosszabb ívekben. Egy-egy harmónia több ütemen keresztül „érik”, miközben a belső szólammozgások folyamatos változást hoznak létre. Ez a szemlélet alapvető a jazzben is, hiszen egy jó improvizáció nem akkordok egymásutánja, hanem folyamat.

A mű mélyebb harmóniai elemzéséhez és a jazz improvizáció alappilléreként használt akkord-skála relációs megközelítéséhez bemutatom a prelúdium harmóniavázát. A harmóniavázból olvasás azért előnyös, mert az akkordszimbólumok lehetőségek terét adják meg, nem konkrét hangokat. Lehetővé teszi, hogy a zenészek próba nélkül is együtt tudjanak játszani, közös nyelvet használva. Fejleszti a strukturális gondolkodást, mert funkciókat és irányokat olvasunk, nem hangról hangra információt. Könnyűvé teszi a memorizálást és az azonnali transzponálást, ami élő zenei helyzetekben kulcsfontosságú.

A zenészt aktív alkotóvá teszi, mert a megszólaló zene az ő döntésein és hallásán múlik. A jazzben használt tipikus harmóniaváz-jelzések (akkordszimbólumok) kb. 1920-1940 között alakultak ki, és az 1940-50-es évekre váltak magyarázó egységessé.

Már az első akkord megjelenésekor a harmóniaváz jelentős értelmezési szabadságot biztosít az előadó számára. Az első fokon álló tonikai funkció a gyakorlatban ritkán szólal meg pusztán hármashangzat formájában, ezért

az akkord rendszerint négyeshangzattá bővül, amely ebben az esetben dúr-major szeptim hangzást eredményez. A tonikai akkord további színezése érdekében gyakran egészülhet ki a hatodik és a kilencedik fok hangjaival, melyek díszítő, illetve színező funkciót töltenek be.

A modern jazz harmóniai nyelvének kialakulásával – különösen az 1940-es évektől – megjelent a felemelt negyedik fok (#11) alkalmazása is. Ennek oka, hogy a tiszta kvart a dúr tonikai harmóniában kerülendő hangként értelmezhető, mivel erős diszsonáns viszonyban áll a nagy terccel. Ezzel szemben a bővített kvart alkalmazása líd karakterű hangzást eredményez, amely a tonikai funkciót nem gyengíti, hanem színesíti. A jazzelmélet a felemelt 4. fokot jellemzően #11-nek, mert az akkordalapú gondolkodásban nem skálafokként, hanem akkordkiterjesztésként értelmezi ezt a hangot (1–3–5–7–9–#11–13).

Akkord-skála relációban, vagyis improvizációs hangkészletek szempontjából a tonikai dúr-major szeptim akkordhoz a hétfokú rendszerek közül a dúr (ión) és a líd skála rendelhető. A jazz-improvizációban gyakran alkalmazott pentaton rendszerek tekintetében az akkordhoz több alternatíva is társítható: a hatodik fokra épülő a-moll pentaton, a terc fokra épülő e-moll pentaton, valamint a nagy szeptimre épülő h-moll pentaton. Az a-moll pentaton kiemeli a hatodik és kilencedik fok hangjait, míg az e-moll pentaton ezek mellett a nagy szeptimet is hangsúlyossá teszi. A lídes karakter legerőteljesebb megjelenítésére a h-moll pentaton a legalkalmasabb, mivel a rendszer a hatodik és kilencedik fok mellett tartalmazza a felemelt negyedik fokot (#11) is.

A prelúdium második harmóniája egy második fokú szeptimakkord, amely szekund fordításban szólal meg. A jazz gyakorlatban a fordítások az áttekinthetőség érdekében slash-akkordként kerülnek jelölésre, jelen esetben Dm7/C formában. A második fokú akkordhoz kapcsolt improvizációs hangkészlet rendszerint a modális gondolkodást követi, így a dór skála alkalmazása tekinthető alapértelmezettnek. Pentaton rendszerekben gondolkodva a második fokra épülő e-moll pentaton, illetve az akkord kvintjére épülő a-moll pentaton is használható, az első fokra épülő d-moll pentaton mellett.

A következő harmónia egy ötödik fokú domináns funkciójú akkord, amely első fordításban (kvint-szext) szólal meg. A jazzelmélet a domináns akkordokat két alapvető kategóriába sorolja: természetes (unaltered) és

alterált dominánsokra. A jelen esetben természetes domináns akkordról van szó, mivel az akkord nem tartalmaz módosított hangokat, szemben az alterált dominánsokkal, amelyekben kromatikus változtatások jelennek meg.

Az akkordhoz rendelt elsődleges improvizációs hangkészlet a G alaphangra épülő mixolíd skála, amely a domináns funkció klasszikus modális megfelelője. Ugyanakkor a fordításból adódóan lehetőség nyílik az akkord tercére épülő H lokriszi skála alkalmazására is, amely alternatív hangkészletként értelmezhető. Ezen túlmenően egy tágabb, határokat feszegető megközelítést kínál a H lokriszi $\sharp 2$ (lokriszi +2) skála, amely a D dallamos moll skála hatodik fokának móduszeként értelmezhető, és gazdagabb színezeti lehetőségeket biztosít a domináns harmónia fölött.

A darab második és negyedik akkordja között egy teljes II–V–I funkcionális összefüggés rajzolódik ki, amely különösen figyelemre méltó a jazz harmóniai gondolkodás szempontjából. Ezt követően egy második fokú mellékdomináns jelenik meg harmadik (szekund) fordításban, amely tovább erősíti a funkcionális előrehaladást. Nem tekinthető véletlennek, hogy az első módosított hang megjelenése fisz, amely korábban már a tonikai akkord kiterjesztéseként is szerepelt. Továbbá megfigyelhető, hogy amennyiben a D alaphangra épülő mixolíd skálát C-ről értelmezzük, líd hangkészlethez jutunk. A kilencedik ütemben egy teljes G-dúr kadencia hangzik el (Am7–D7–G), amelyet egy C7 $\flat 9$ akkord követ G basszussal. Ez az akkord egy alterált első fokú mellékdomináns második fordításban, amely a negyedik fok felé vezet.

A negyedik fokú harmónia hatodik fokú díszítőhanggal (D) egészül ki. Akkord–skála relációban gondolkodva ehhez a harmóniához a modális megközelítésből fakadó líd skála tekinthető elsődlegesnek, kiegészítve a karaktert hangsúlyozó e-moll pentaton skálával. Az ezt követő F szűkített akkord többféle elemzési lehetőséget kínál, azonban jazzelméleti szempontból leginkább egy alaphang nélküli G7 $\flat 9$ domináns akkordként értelmezhető. Ezt az értelmezést alátámasztja az is, hogy az akkord az első fokra oldódik, valamint a klasszikus funkcionális gyakorlat szerint az F hang szabályosan lefelé oldódik a tonika tercére. Az említett szűkített harmóniához az egész–fél skála rendelhető, amely egy nyolc hangú, szimmetrikus hangsor, és F alaphangról kiindulva nagy- és kis szekundok váltakozására épül. Az ezt követő harmónia egy negyedik fokú négyeshangzat szekund fordításban, amely átvezető szerepet tölt be a következő, a tonika hangnemében megjelenő II–V–I kadenciához.

A további akkordok ezt a kadenciát készítik elő, egy nyolcütemes, G orgonapontra épülő szakasz formájában.

A 26. ütemben egy Gsus akkordként értelmezhető késleltetés figyelhető meg. A jazz akkordjelölés a *suspended* (késleltetett) kifejezés rövidítését alkalmazza a 4–3-as késleltetés jelölésére. Az ehhez társítható hangkészlet mixolid jellegű, és legtöbb esetben – így Bach eredeti darabjában is – a késleltetést egy domináns akkord feloldása követi. Hasonló funkciót tölt be az Eb[°]7/G akkord is, amelyben a domináns hangjai késleltetett módon oldódnak (Eb → D, F[♯] → G, A → G, C → H). A mű zárását egy C orgonapontra épülő II–V–I kadencia képezi.

A tanulmány rámutat arra, hogy a vizsgált Bach-mű harmóniai szerkezete számos olyan funkcionális és modális összefüggést tartalmaz, amelyek természetes módon kapcsolódnak a jazz harmóniai gondolkodásához. Az akkordfordítások, mellékdominánsok és kadenciális formulák elemzése megmutatja, hogy a klasszikus funkcióelv és a modern akkord-skála reláció között nem törés, hanem folytonosság figyelhető meg. A líd, mixolid és alterált hangkészletek alkalmazása érzékelteti, hogy a jazzben kialakult színezési gyakorlatok történeti előzményei már a barokk harmóniai nyelvben is jelen vannak. Az improvizációs szempontú megközelítés rávilágít arra, hogy a harmóniaváz nem pusztán kísérőstruktúra, hanem aktív értelmezési keret az előadó számára. Mindez alátámasztja azt az állítást, hogy Bach zenéje nem csupán történeti örökség, hanem élő, kortárs zenei gondolkodásra is inspiráló rendszer.

(Ballad)	Praeludium in C (WTC I.)			J. S. Bach
$\parallel C_{\Delta 7}$	$D_{\text{m}7}^{\text{C}}$	G_{B}^7	$C_{\Delta 7}$	
$C_{\Delta 7}$	D_{C}^7	G_{B}^7	$C_{\text{B}}^{\Delta 7}$	
$A_{\text{m}7}$	D_7	G	$C_{\text{G}}^7\flat 9$	
F_6	$F_{\text{o}7}$	$C_{\text{E}}^{\Delta 7}$	$F_{\text{E}}^{\Delta 7}$	
$D_{\text{m}7}$	G_7	$C_{\Delta 7}$	C_7	
F_6	$F_{\text{o}7}^{\#}$	$A_{\text{o}7}^{\flat}$	G_7	
$C_{\text{G}}^{\Delta 7}$	$G_{7\text{sus}}$	G_7	$E_{\text{G}}^{\flat \text{o}7}$	
C_{G}^{C}	$G_{7\text{sus}}$	G_7	C_7	
$D_{\text{C}}^{\text{m}7}$	G_{C}^7	$C_{\Delta 7}$	$\parallel$	

SZÁRNYALÓ HANGKÉPEK. A MADÁRDAL JELENTŐSÉGE, LEJEGYZÉSÉNEK ÉS ALKALMAZÁSÁNAK MÓDJAI MESSIAEN KOMPOZÍCIÓIBAN

Egy önmeghatározás mint zeneszerzői–esztétikai program

Olivier Messiaen a 20. század egyik legeredetibb és egyben legnagyobb hatású zeneszerzője, akinek művészete kivételes módon egyesíti a vallásos tisztaságot és mélységet, a természet iránti érzékenységet és ismeretet, a ritmus és a színek iránti mérhetetlen kíváncsiságot, valamint a korábbi és kortárs zenei stílusok szublimációját úgy, hogy mindeközben egy saját – kortársaira és tanítványaira is nagy hatást gyakorló – zenei stílust bontakoztathasson ki.

Életének és művészi munkásságának lelki és esztétikai erővonalait – rejtetten, megfoghatatlanul – költőnő édesanyjának *L'Âme en bourgeon* (Kibontakozó lélek) című versciklusa is előrevetítette, sőt, meghatározta. Ezek a versek a várandóság alatti várakozást foglalták érzékeny lírai keretbe, melyekben a költőnő a még meg nem született gyermekéhez szól, előrevetítve a megszületendő lélek művészi fogékonyságát, a természet iránti rajongását, a színek iránti érzékenységét. Messiaen meggyőződése volt, hogy anyja e versekkel mintegy fogta a kezét, irányította lelki alakulását, és – talán elrendeltetésként – megágyazott későbbi művészi küldetésének is (Scholl 2024, 14). Messiaen a kötetet mindvégig nagy becsben tartotta. Felesége, a hegedűművész-zeneszerző Claire Delbos a versciklusból 1937-ben nyolc verset dalként meg is zenésített, majd Messiaen, 1977-ben, egy lemezre vett orgonaimprovizáció-sorozat keretében édesanyja verseit rögtönzött zenei kommentárral látta el, sőt, zenévé szublimálta.

A *Conservatoire*-ban végzett, kimagasló eredménnyel. Zeneszerzésre Paul Dukas tanította, aki modernista–klasszicista tanárként (Scholl 1994, 31) a zeneszerzői technikai precizitást, a formai átláthatóságot, a művészi

lelkiismeretességet tanítványaiba oltotta (Hugh Macdonald – in: Dingle–Fallon 2013–1, 318–319), de a bravúros hangszerelés és a hang–szín asszociáció tudatosításában az *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariane és Kékszakáll*, 1907) című operája – Debussy *Pelléas és Mélisande*-ja mellett – követendő példát statuált az akkor tizennyolc éves fiatal zeneszerző számára (Sholl 1994, 167). Mindemellett Dukas felhívta figyelmüket, hogy „Hallgassák a madarakat! Nagy mesterek ők!” (Messiaen 1944, 34). Messiaen természet iránti vonzalma már korábban meghatározóvá vált, és a rácsodálkozás – a nagy francia impresszionista mesterek alkotásainak hatása mellett – már e tanári tanácsot megelőzően a madárdalok lejegyzésére inspirálták.

A *Conservatoire* akadémikus légkörét meghatározó konzervatív ellentét-, formatan- és összhangzattan-oktatást, valamint a későromantikus francia zenei hagyományt (Saint-Saëns, Franck, Massenet, d’Indy, Chausson, Fauré) áthatották – és Messiaen zeneszerzői alakulását is lényegileg befolyásolták – a nagy nyelvújítók stíláriis változtatásai: Debussy modális gondolkodása, non-funkcionális harmónia-használata, szokatlan hangszín- és időkezelése; Sztravinszkij expresszív és formabontó harmónia-, forma- és ritmusvilága; Honegger kromatikával és motorikus repetitivitással szétfeosztott harmónia- és ritmushasználata; Varèse, illetve a második bécsi iskola zeneszerzőinek paradigmaváltó, a hagyománnyal lényegileg szakító rendszer; Bartók, a népzenei mélyréteg alapelemeire építő kompozíciós technikája; illetve azok a múltbéli hagyományok (a klasszikus görög verseléstől és gregorián dallamhagyománytól, a mozarti ritmusvilágon át, az akkor megismert hindu és gamelán ritmusvilágig), melyek ritmus-, idő- és formakezelési, dallam-és harmóniaépítési vetületei későbbi stílusának elengedhetetlen viszonyítási pontjai lesznek.

Conservatoire-i tanulmányi éve alatt orgonából előbb az idős Charles-Marie Widor, majd Marcel Dupré hangszervirtuóz orgonatanítványa volt. Ez az orgonaiskola alapozta meg számára későbbi – életre szóló – hivatását is: 1931-től a párizsi Szentháromság-templom orgonistája volt, mintegy hatvan éven át, egész 1992-es haláláig. Orgonistaként, Dupré nyomdokaiba lépve, az improvizáció mestereként vált ismertté. De nyomdokaiba lépett azzal is, hogy a sziléziai fogságból való szabadulását követően, a *Conservatoire* tanára lett: 1941–47 között összhangzattant, 1947–1966 között zenei analízist, majd 1966–1978 között zeneszerzést oktatott. Ismertebb tanítványai között van Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Jean Barraque,

Kurtág György, Vidovszky László, akiket hozzásegített saját egyedi zeneszerzői univerzumuk kialakításához.

Messiaen egyik legtömörebb – és az életmű szempontjából meglepően pontos – önjellemzése a Bernard Gavoty zenekritikus által készített 1961-es interjúból hitelesen körvonalazza zeneszerzői hitvallását:

„B.G.: Kicsoda ön, Olivier Messiaen?

O.M.: Zenész – ez a foglalkozásom. Ritmológus (ritmisművész) – ez a specialitásom. Ornitológus – ez meg a szenvedélyem” (Gavoty 1961, 33).

E három kiemelt aspektus szerves összeolvasztásával Messiaen egy sajátos zenei nyelvet alakít ki, melyben eltávolodik a hagyományos dallami-harmóniai gondolkodásmód szabályrendszerétől, és egy autonóm, belső törvényszerűségekkel rendelkező zenei nyelvet hoz létre. Ennek a nyelvnek az elméleti összefoglalását már harmincöt évesen lefektette a *Technique de mon langage musical* (Zenei nyelvem technikája) kétkötetes munkájában, majd részletesen kifejtette a hétkötetes *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Értekezés a ritmusról, színről és az ornitológiáról) értekezésében, kihangsúlyozva a ritmus elsődlegességét, a dallam és a harmónia statikus, nem funkcionális kezelését, valamint a limitált transzponálhatóságú skálákra és móduszokra épülő hangzásvilágot. E gondolkodásmód egyik legkövetkezetesebb és legtermékenyebb megvalósulási területe a madárdal zenei feldolgozása, amely Messiaen kompozíciós nyelvének mind hangsúlyosabb szervező elvévé válik.

A zeneszerző–ornitológus Messiaen

A zeneirodalomban számos madárhang-ábrázolással találkozunk. A reneszánsz és barokk zene főként hangutánzás – vagy a madrigálok keretében: hasonlat – formájában mutatja be a madarakat. A romantikus és impresszionista zene mindinkább a szimbolikus, metaforikus jelentésüket domborítja ki. Messiaen ezt a 19-ik századi hagyományt viszi tovább korai madárzenéiben. Mintha Schumann folytatójaként lepne fel, akinek a *Waldszenen* (*Erdei jelenetek*, op. 82) hetedik, *Vogel als Prophet* (*Madár, mint próféta*) című zongoradarabjában ábrázolt madár egyenesen az isteni teremtmény erő szimbólumaként jelenne meg előttünk. Messiaen korai műveiben a madár hasonlóan a fény, a teremtmény erő, az angyali jelleg, az örökkévalóság megtestesítője.

„Valószínű, hogy a művészi hierarchiában a madarak a bolygónk legnagyobb zenészei” (Samuel 1994, 85) – jelenti ki Messiaen.

„Számomra az egyetlen és igazi mindig is a természet hangjaiban rejtett. A fák szélsuságának hangja, a tenger hullámainak ritmusa, az esőcseppek zenéje, a letört ágak roppanása, a kövek összekoccanása, az állatok legkülönbözőbb hangjai jelentik számomra az igazi zenét” (Golea 1961, 223) – fogalmaz Messiaen. De akár Debussy is mondhatta volna ezeket, hisz az ő művészetének is legalább ennyire meghatározó toposza volt a természet, a víz, a felhők. Messiaen kiemeli, hogy a természet hangjai közül a szél vagy a víz hangjait, komplexitásuk miatt rettentően nehéz zenévé alakítani – így ő nem is kísérli meg ezt, hanem a természet legzeneibb, és hozzánk, emberekhez is a legközelebb álló lények zenéjét igyekszik minél művészibben, de ugyanakkor minél hitelesebben zenévé szublimálni: „Megpróbáltam, és végül a madárdalokhoz fordultam [...]. A szél és a víz hangjai rendkívül összetettek. Ráadásul ezeket a hangokat már régóta próbálták megragadni olyan zeneszerzők, mint Berlioz, Wagner, és mindenekelőtt Debussy, aki a szél és a víz nagy szerelmese volt. De azt kell mondanom, hogy egyikük sem tudott teljes mértékben behatolni ezeknek az komplex hangoknak és hangkomplexumoknak a részleteibe. Én személy szerint teljesen képtelennek érzem magam erre; rendkívül nehéz feladat.” (Samuel 1994, 35–36).

A madárdal-lejegyzésnek viszont mestere lett. Büszkén jelentette ki, hogy „én vagyok az első, aki valóban tudományos és – remélem – akkurátus lejegyzéseket készített a madárénekről” (Samuel 1994, 97).

Gyermekkorától elbűvölte a madárdal, és emlékei szerint 1928-ban volt az (ő ekkor 20 éves), amikor a Chassors melletti dombokon először jegyzett le zenei igényességgel madárdalt – a mezei pacsirta énekét (Sholl 2024, 108). Az 1930–1940-es években technikai segédeszköz használata nélkül jegyezte le a madárdalokat: egyik kezében ceruzát, másikban távcsövet fogva. A ceruzával történő madárdal-lejegyzési módszerét mindvégig megtartotta, igaz, hogy az 1960-as évektől felesége segítségével hangrögzítést is készített, hogy utólagosan pontosítani tudja jegyzeteit. Illetve, a 2. világháborút követően, a hordozható hangrögzítés elérhetőbbé vált, Messiaen a jelentősebb ornitológusok felvételeire is támaszkodott, és – a lelassítás lehetőségét is kihasználva – egyrészt pontosabbá válhatott a hangmagasságok és a ritmusok azonosítása, másrészt a legkülönbözőbb hazai és külföldi (akár egzotikus) madarak hangjaihoz is hozzáférhetett. Az 1940-es évek végétől Messiaen tudatosan, módszeresen,

a tudományos igényesség egyre magasabb fokával gyűjtötte, jegyezte le és szötte kompozícióiba a madarak hangját. A zeneszerzőnek rendkívül kifinomult abszolút hallása volt. A madárdalok lejegyzése azonban így is nagy kihívást jelentett. A Claude Samuel-lel való beszélgetésben (1994, 36) ekképp fogalmaz Messiaen: „*A madárdalok lejegyzését a természetben végzem, tavasszal, a szerelem évszakában, és a megfelelő pillanatokban, vagyis napkeltekor és napnyugtakor. Kottapapírt használok, egy rajztáblát alátámasztásként, néhány ceruzát és radírt – mintha zenei diktálást jegyeznék le, csak hogy ez egy különleges diktálás, amely tízszeres figyelmet és gyorsaságot igényel. A madár rendkívül gyorsan énekel.*” A zeneszerző bizonyos változtatásokkal tudja csak papírra vetni a madárdalt:

1. Mivel „sokkal gyorsabban dobog a szívük és gyorsabban reagál az idegrendszerük, rendkívül gyors tempóban énekelnek” (Samuel 1994, 95), így ő kénytelen ezt a tempót többszörösen lelassítani.
2. A hangfekvésen is jelentősen módosítania kell: „*a madarak képesek olyan extrém magas regiszterekben énekelni, amelyek szintén nem reprodukálhatók hangszereinken; ezért egy, két vagy akár három oktávval lejjebb írom le ezeket a dallamokat*” (Samuel 1994, 95).
3. A madárdalban megjelenő mikrointervallumok (negyedhangok, harmadhangok) problematikája kényes kérdésnek bizonyul. Ő úgy dönt, hogy megváltoztatja azokat, és az európai zenei élet által megszokott hangrendszerbe illeszti: „*kénytelen vagyok megváltoztatni azokat az egészen kis hangközöket is, amelyeket hangszereink nem képesek megszólaltatni. Az egy vagy két kommányi hangközöt kis szekunddal helyettesítem, miközben megőrzöm az egyes hangközök közötti hangérték-visszonyt; vagyis ha néhány komma egy kis szekundnak felel meg, akkor egy nagy szekund vagy kis terc felel meg a kis szekundnak. Így minden hangköz megnő, viszont az arányok azonosak maradnak, és ennek eredményeként az, amit visszaadok, mégis pontos. Ez annak az átültetése, amit tőlük hallottam, de emberibb léptékűre alakítva*” (Samuel 1994, 95).

Messiaen a madárdalokat nem csupán lelassította és letranszponálta, hanem a temperált hangrendszerhez is hozzáigazította. Ráadásul épp ahhoz a hangszerhez, amely a temperált rendszer egyik legmerevebb hangszere: a zongorához (orgonához). A szerző nem(csak) azért dönt mégis a zongora mellett, mert ez az ő (és a felesége) hangszere, hanem, mert ez lehetőséget biztosít a

virtuóz dallamjáték mellett az akkordikus játékra is, ami elengedhetetlen tartozéka az egyszólamúnak tűnő madárdallamnak. A madárdal dallamhangjaihoz hozzátartozik egy felhangdús rezgéstartomány is, egy komplex hangszín/*timbre*-fűzér is, amit a madárdal amúgy is nagyon magas hangfekvése miatt az emberi fül képtelen meghallani, befogadni. Messiaen – aki színesztéziás, „színes hallású” zeneszerző volt – az ezeket a hangokat körülölelő felhangokat a lejegyzés (átranzsformálás, rekonstruálás) során sajátos akkordstruktúrákkal egészíti ki. Ezek nem kíséretei a dallamhangoknak, hanem szerves „hangszín”-részei. Ő maga ekképp fogalmazza ezt meg: *„ahhoz, hogy ezeket a hangszíneket rekonstruálni lehessen, a harmóniai kombinációk használata feltétlenül szükséges. Még a gyors tételekben is, amikor a madárdalokat a zenekar vagy a zongora révén megjelenítem, minden egyes hanghoz hozzárendelek egy-egy akkordot – ez nem hagyományos értelemben vett akkord, hanem egy olyan hangkomplexum, amelynek célja az adott hang (hang)színeinek megformálása. Így annyi kitalált hangzat van, ahány dallamhang, vagyis egy olyan 'madárdarab' esetében, amely egy-két ezer hangból áll, egy-két ezer ilyen kitalált hangzatot tartalmaz. Ez az alkotói képzelet számára óriási feladat.”* (Samuel 1994, 94–95).

A lejegyzett madárdalokat háromféle módon alkalmazta: a korai művekben a madárdal karakteresebb ritmikai – dallambeli (hangközbeli) sajátosságait ültette át, megjelenítve a madár szimbolikus–metaforikus szerepét; majd az 1950–60-as évek alkotásaiban a lehető legprecízebb átranzponálás révén rajzolta meg a madarak zenei portréit; illetve a madárdalokat szabadabban formálható zenei (alap)anyagként kezelte (Samuel 1994, 94). Hozzátette, hogy *„neveléséges lenne a természetet szolgai módon másolni”* (Messiaen 1956, 34), hogyha ő művészként a természet, természeti jelenségek művészi újraalkotását célozza meg. A felnagyított és rekonstruált lejegyzések, ezúttal ugyan nem ’tudományosan pontosak’, mégis ’valódiak’, élethűek. Nem fényképek, mint az egzakt magnófelvételek – hisz ezek, bár pontosak, csak a felszínt rögzítik mechanikusan –, hanem olyanok, akár a festmények, melyek művészi lefordításai a valóságnak, de melyek képesek a lényeg megragadni és kiemelni (Kraft 2000, 23–24). Fazekas Gergely, a Borbély László interpretációjában felvett *Madárkatalógus*ának CD-ismeretetőjében ki is emeli, hogy *„a madarak által énekelt zenei anyagok káprázatos költői transzformáción mennek át: úgy válnak zenévé, hogy mégis őrzik eredetüket”* (Fazekas 2020, 27).

A madárdal lejegyzésének és alkalmazásának messiaeni állomásai

Messiaen madárdal-lejegyzési módszertana és a lejegyzett anyag zenévé formálása életművén belül világosan kirajzolható átalakulási és fejlődési ívet jár be. A korai lejegyzési gyakorlatot fokozatosan egyre tudatosabb, beható ornitológiai ismeretekre épülő módszertan váltja fel, amelynek eredményeként a terepi lejegyzések mind pontosabbá és hitelesebbé válnak, s amelyeket a hangfelvételek utólagos ellenőrzési és finomítási lehetőségei is kiegészítenek. Ezzel párhuzamosan a madárdal kompozíciós felhasználása is sajátos fejlődésen megy keresztül: a korai, elsősorban szimbolikus és metaforikus zenei megjelenítéstől a precíz, ornitológiai hűségre törekvő zenei áttranszponáláson át egy késői, lényegmegragadó szintézisig, amelyben Messiaen már nem a konkrét madárhang és az ahhoz kapcsolódó színezet mechanikusabb visszaadására, hanem a művészi igazság jegyében történő szublimálására, újratemtésére törekszik.

Az 1930-as és 40-es évek kompozícióiban szereplő korai madárhang-ábrázolások inkább lazább, stilizáltabb utánzások, semmint a lejegyzések pontos áttranszponálásai. Ezen művekben a madárhangok gyakran névtelenül, csupán a fontosabb hangzási karakterükön keresztül jelennek meg, és a kottában vagy partitúrában – amikor a szerző konkrétan utalni szeretne erre – a *comme un oiseau* (mint egy madár) utasítást használja, még akkor is, ha ő egy konkrét madárfaj hangját szándékszik megjeleníteni. A madárhang-utánzás dallammotívumai (elsősorban azok hangközei) gyakran saját elméleti hangrendszere, a limitált transzponálhatóságú skálák keretei között szólalnak meg – ezek közül is különösen a 2. módusz, az oktatónikus skála keretében –, hogy azok harmonikusan illeszkedjenek a kompozíciókba (Kraft 2000, 37 és Lee 2004, 76). Ilyen, „*comme un oiseau*” jellegű vagy utasítású kompozíció a *L'Ascension* (Mennybemenetel, 1933), a *La nativité du Seigneur* (Az Úr születése, 1935), a *Quatuor pour la fin du temps* (Kvartett az idők végezetére, 1941), a *Visions de l'Amen* (Ámen-látomások, 1943); a *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (Húsz pillantás a gyermek Jézusra, 1944). Ezek a stilizált madárhang-megjelenítések elsődlegesen szimbolikus–metaforikus utalások, hiszen a madarak itt Isten követeként, a fény és az örökkévalóság hírnökeiként jelennek meg. A *Quatuor* első és harmadik tételének programatikus ismertetésében

az ábrázolt madarak szerepét maga Messiaen fogalmazza meg. Az első tételt ekképp vezeti fel a szerző: „»Kristályliturgia«. Hajnali 3 és 4 óra között, a madarak ébredése: egy feketerígó vagy egy fülemüle mint szólista improvizál, hangos ujjongással, a fák fölötti magasban eltűnő trilla dicsfényével körülvéve. Űtlessék mindezt át vallási síkra: az ég harmonikus csendjét kapjuk” (lásd a Durand-féle partitúra Bevezetőjének I. oldalán). A harmadik tétel bemutatását illetően pedig Messiaen ekképp fogalmaz: „»A madarak szakadéka«. A szakadék az Idő, minden szomorúságával, csüggedtségével. A madarak az Idő ellentétei: a fény, a csillagok, a szivárvány és az ujjongó ének utáni vágyódásunk.” (Durand, I.).

Messiaen madárdal-használatának jellege a szimbolikus–metaforikus stilizációtól fokozatosan a tudományos igényű ’realizmus’ felé mozdult el. Ebben a folyamatban jelentős szerepe volt Jacques Delamain ornitológussal való találkozásnak és együttműködésnek. Delamain, Alphonse Leduc, Messiaen kiadójának közbenjárására meghívta a Branderaie de Garde-Épée-i birtokára, ahol a madarak hangjainak lejegyzési lehetősége mellett szakmai iránymutatást is kapott: Delamain megtanította csak hangok alapján, vizuális megerősítés nélkül azonosítani a fontosabb madárfajokat, ugyanakkor a lejegyzés módszertanában is irányt mutatott (Cheadwick–Hill 2018, 23–24). Ezt követően Messiaen egyedi füzeteket (*cahiers*) kezdett el használni a terepi lejegyzéseihez, melyek egyik oldala szöveges lejegyzésre (a gyűjtés részletei, fajnevek stb.), a vonalrendszeres másik oldala a madárhangok zenei notációjára volt alkalmas. Ez volt az az időszak, amikor számos neves francia ornitológus elkezdte rögzíteni a madárhangokat az akkori legmodernebb hangtechnika segítségével, és így ezeket Messiaen felvételtől tanulmányozni tudta. Sőt, később, felesége, Yvonne Loriod zongoraművésznő segítségével – aki zongoraalkotásainak egyik legjelentősebb előadója is volt – a madárdalok terepen történő gyűjtését–lejegyzését rögzített hangfelvételekkel is megerősítette, melyek az otthoni notációs pontosításban sokat segítettek.

A fuvolára és zongorára írott *Le merle noir* (Feketerígó, 1952), illetve a zongorára és zenekarra írott *Réveil des oiseaux* (A madarak ébredése, 1953) fordulópontot jelentenek Messiaen madár-kompozícióiban. A madárdal ezekben a művekben már nem epizód-jellegű megjelenítés, hanem a zenei folyamat fő hordozója, a mű zenei tematikus alapanyaga, és a kisebb-nagyobb formai egységeknek elsődleges alakítója. A *Réveil* (Ébredés) c. kompozíció – amelyet Messiaen a nem sokkal korábban elhunyt Jacques Delamain

emlékének ajánlott – az első olyan műve, amely a lehető legnagyobb ornitológiai pontosságra törekszik. Ezek tükrében talán nem meglepő, hogy a műben megszólaló mintegy harmincnyolc különböző madárfaj dallama (Lee 2004, 2) mintha közvetlenül a terepi vázlatfüzetből került volna át a zene-kari partitúrába (Cheadwick–Hill 2018, 27). Messiaen elhagyja a madárdalok zenei megfogalmazásaiban a móduszokba illesztés kényszerpályáját, és, bár „emberi léptékűvé” alakítva, de ornitológiai (tudományos) pontossággal transzponálja át a madarak énekének ritmikáját és dallamívét, a partitúra dallammotívumai fölött konkrétan jelölve és nevesítve az érintett madárfajokat. Annak ellenére, hogy Messiaen a madarak mikrotonális hangközeit a temperált rendszer félhangjaivá tágította – és a többit ehhez arányította –, a madárdal pontos zenévé-transzformálása a kompozíciós eljárás és struktúra elsődleges szervező elvévé vált – Messiaen zenei nyelvének (nyelvújításának) sajátos szakaszát hozva el.

Az ornitológiai precizitás zenei áttranszponálásának csúcspontját az 1950-es évek második felében keletkezett kompozíciók jelentik, mint amilyen az *Oiseaux exotiques* (*Egzotikus madarak*, 1956), a *Catalogue d'oiseaux* (*Madárkatalógus*, 1958), a *Chronochromie* (1959) vagy a *Sept Haïkai* (*Hét haiku*, 1962). Az *Oiseaux exotiques* esetében határozottan kitűnik, hogy a madárdal újrafogalmazása már nem csupán a lejegyzés „áttranszponált” módon való partitúrába illesztése, hanem alapvető szervező elv, amely révén a hangszínhasználat, az alkalmazott harmóniai réteg (ellenpont, akkordstruktúrák), és az időbeliséget (mikro)formai szegmensekbe rendező sajátos ritmika és metrika együtt járulnak hozzá a madárdal hiteles és élő, a művészi igazság (*vérité*) jegyében történő ’lefordításához’. A *Catalogue d'oiseaux* (*Madárkatalógus*, 1958) monumentális zongoraciklus vagy a *Chronochromie* megalkotásakor a zeneszerző már nemcsak a dallamot, hanem a madár élőhelyét, ökológiai környezetét (*habitat*) is rögzítette, egyfajta tájképet lefestve (Sholl 2024, 111). A pontos és hiteles madárhang-ábrázolást a zeneszerző két módon ülteti át: vagy egy konkrét lejegyzésnek az anyagát veszi alapul, vagy ugyanazon egyed/faj azonos jellegű hangjának, énekének mintegy közös nevezőre hozott, ’esszenciáját’ megragadott változatát. A Claude Samuel-lel folytatott beszélgetéseiben ezt a folyamatot a következőképpen határozza meg: „Ezek [a lejegyzések] nyilvánvalóan mindig idealizáltak [ideálisítás], és – hogy is fogalmazzak – mindig egyfajta konglomerátumot alkotnak ugyanazon faj összes egyedéből, amelyet valaha hallottam.” (idézi: Dingle–Simeone

2007, 134). Messiaen erre példaként a kerti posztátat említi: bár több tízezer példányt hallott már, a műveiben – különösen a *Catalogue d'oiseaux*-ban és a *La Fauvette des jardins*-ben – egy olyan „ideális” éneket alkot meg, amely az összes addigi megfigyelésének legszebb és legkarakteresebb részleteiből épül fel (Lee 2004, 18; Chadwick–Hill 2018, 210).

A madárdal kompozíciókba való beemeléseinek kései szakaszában – a *Saint François d'Assise* operától (1983) kezdődően – Messiaen tudatosan eltávolodik a korábbi, szinte „mérnöki pontosságú” átranzponálás gyakorlatától, és új időkezelési elvet vezet be, amelyet *les hors tempo* (tempón kívüli) technikaként határoz meg. E játékmód lényege, hogy az egyes madárhangok a karmester beintésére indulnak, de saját, egymástól független időfolyamatban szólalnak meg, megidézve a természetben tapasztalható, látzólag rendezetlen, mégis belső törvényszerűségekkel működő (szervezett rendezetlenségű) – időstruktúrát (Lee 2004, 79). Ugyanakkor Messiaen madárhangjai – saját megfogalmazása szerint – a minél pontosabb, egzaktabb átírástól a képlékeny, formálható anyagként való használat felé alakult (Samuel 1994, 94). A kései madárdalábrázolások túllépnek a mérnöki pontossággal átranzponált írásmódon, és Messiaen a matematikai pontosságot a művészi igazságnak (*vérité*) rendelte alá, mely során az alkotás és a szerző a madárdal lényegét (*essence*) ragadja meg egy letisztult, absztrahált zenei nyelvezet segítségével. Úgy alkotja újjá a madárdalt, hogy annak valós lételemeiből építi fel művészi rekonstrukció keretében. Ez a szemlélet rokonítható Bartók népzenei alapú kompozíciós technikájával, ahol a zene mélyrétegei – dallami, hangrendszerbeli, ritmikai, formai törvényszerűségei – a szerkesztés elsődleges építőköveivé válnak.

A tanulmány Messiaen műveit a madárdal zenei jelentésének, lejegyzési módszertanának és kompozíciós alkalmazásának összefüggésrendszerében vizsgálta. A bemutatott fejlődési ív világossá teszi, hogy a madárdal Messiaen zenéjében nem pusztá effektus vagy tematikus díszítőelem, hanem a zenei gondolkodás egyik alaprétege, amely a ritmus, a dallam, a harmónia, a hangszín és az időkezelés (forma) újraértelmezéséhez vezetett. A szimbolikus utalásoktól az ornitológiai pontosságon át a kései, lényegmegragadó szintézisig Messiaen a természet hangjait olyan autonóm zenei nyelvvé formálta, amelyben a művészi igazság és a hallott valóság egymást feltételezve, egymást erősítve van jelen.

Könyvészet

- BORBÉLY László 2013. *Olivier Messiaen kései alkotói korszaka*. Doktori disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Budapest.
- CHADWICK, Roderick – HILL, Peter 2018. *Olivier Messiaen's Catalogue d'oiseaux. From Conception to Performance*, Cambridge University Press. Cambridge.
- DINGLE, Christopher – SIMEONE, Nigel (eds.) 2007. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Routledge. London – New York.
- FAZEKAS Gergely 2020. CD Booklet: *Olivier Messiaen's – Catalogue d'oiseaux – László Borbély*. Hunnia Records & Film Production – MRC2004. Budapest.
- GRIFFITHE, PAUL 1986. *Messiaen*. In: *The New Grove Twentieth-Century French Masters – Faure, Debussy, Ravel, Satie, Messiaen, Boulez*. WW Norton & Company. New York – London.
- GOLÉA, Antoine 1961. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Julliard. Paris.
- HEALEY, Gareth 2013. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Ashgate Publishing. Surrey – Burlington.
- HILL, Peter (ed.) 2011. *The Messiaen Companion*. Faber and Faber. London.
- KRAFT, David 2000. *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. PhD Dissertation. Middlesex University.
- LEE, Chi Kuen 2004. *The Evolution of Messiaen's Birdsong Writing – The case of the Blackbird*. Doktori disszertáció. The Chinese University of Hong Kong.
- MESSIAEN, Olivier [trans. John Satterfield] 1944/1956. *The Technique of My Musical Language*. Alphonse Leduc. Paris.
- SAMUEL, Claude (ed.) [trans. E. Thomas Glasow] 1986/1994. *Olivier Messiaen – Music and Color*. Amadeus Press. Oregon.
- SHOLL, Robert 2024. *Olivier Messiaen – A Critical Biography*. Reaktion Books. London.

DIGITALIZÁCIÓS PROBLÉMÁK A ZENEOKTATÁSBAN

A digitális világ kihívásaival kapcsolatban ismertünk meg újdonságot hozó vizsgálatokat és tanulmányokat¹. A kutatások fókuszja az énektechnika és tanulás fejlesztése információs és kommunikációs technikákkal. A műfaj pedig a popzene.

Xie (2026) megközelítése szerint a popzene kimondottan olyan irányzat, mely köré egy igazi iparág fonódott. Magas piacorientáció és nagy verseny jellemző rá. A sikeresség megszerzéséhez és fenntartásához elengedhetetlen a motiváció és a rendszeres gyakorlás. Hogy versenyképes szakembereket neveljünk, hatékony képzések szükségesek, melyek elképzelhetetlenek modern technológiák bevonása nélkül.

Közismert tapasztalat, hogy az információs és kommunikációs technikák megfelelő alkalmazása javíthatja az oktatás minőségét. Vizsgálatok, eredmények tanúskodnak arról, hogy a digitális módok használata hozzájárul a zenei anyag bemutatásának javításához, a motiváció felkeltéséhez és fenntartásához, a figyelem, a kreativitás és a szociális készségek fejlesztéséhez. Az integrációs lehetőségeket azonban még mindig nem tárták fel kellőképpen (Xie, 2026).

A minőségi fejlődéshez fontos, hogy az eszközök megfeleljenek a tanterv és az adott tanulási környezet követelményeinek, és tanulási eredménybeli növekedést is hozzanak. Az eddigi vizsgálatok alapján a hiányosságok és a digitális eszközök hosszú távú hatásának kimutatása szükséges az oktatási környezetben. Az eredményesség igazolásához elengedhetetlenek a további kvantitatív kutatások. Ezen felül a szaktanárok is bizonytalanok a digitalizáció hasznosságában.

1 Xie, Y. (2026). Modern Approaches to Teaching Pop Singers: Comparing Virtual Reality Technologies and Voice Analysis Software. *European Journal of Education*, 61(1), e70312. <https://doi.org/10.1111/ejed.70312> Első megjelenés: 2025. november 28.

Az énektanuláskor fejlesztendő készségek köre:

- Technikai készségek, mint dallam- és ritmusérzék. Tiszta, pontos hangképzés és intonáció. Hangterjedelem bővítése, megfelelő légzéstechnika.
- Dinamika, hangsín, különböző hangárnyalatok használata.
- Értelmezési és interpretációs készségek. Zenei tudatosság, a zenei stílus, szerkezet, forma ismerete. Kifejezőkészség, érzelmek kifejezése.
- Előadói készség, közönséggel való kapcsolattartás. Zenei memória erősítése.
- Kulturális jellemzők tanulmányozása.

A tanulást és motivációt egyaránt meghatározza a gyakorlati órák száma, a tanórak szerkezete. Ismeretes az is, hogy a csoportos gyakorlatoknak is van az egyénre gyakorolt pozitív hatása. Elvont hangképzési magyarázatokra a digitális technológiák gyakorlati megoldásokat kínálhatnak. A hangelemző szoftverek a hangot és annak rezgéseit vizuális grafikonokként jelenítik meg. Így a hangképző szerveknek 3D-s vizualizációja az információk jobb észlelését eredményezheti. A tényleges önkifejezés azonban a színpadon való szabadságérzettől függ. Egyfajta felszabadultsághoz vezet a tanár és diák közötti közvetlen kommunikáció, pszichofizikai tréning és a megfelelő idejű és módú gyakorlás (Xie, 2026). Maga a virtuális valóság úgy segíti a diákokat a pszichológiai felkészülésben, hogy a színpadi jelenléthez hasonló, realisztikus élményt teremti.

Az információs és kommunikációs technikák különböző készségekre és fejlesztési területekre gyakorolt pozitív hatását számos tanulmány kimutatta (pl. Toki et al., 2017; Zhang, 2023). A vizsgálatokban érintett területek: a hangképzés és hangkontroll, hangegészség, a motiváció, a figyelem, a kreativitás, a szociális készségek, az érzelmi intelligencia. Toki és mtsai (2017) egy olyan mobilrendszert vizsgáltak, melynek középpontjában a hangképzés elmélet, hanghigiénia, hangvizsgálat állt. A felhasználó ismereteket kap a felsorolt hangképzési területekről és a hangprofiljáról, valamint a hangészlelési folyamatokról. Az alkalmazás a háttérismereteken kívül szakemberi ajánlásokat is ad (pl. gégeész, pszichológus, logopédus). Zhang (2023) pedig egy valós idejű hangkorrekciót végző vizuális szimulátort tervezett. A tanulási folyamat a minimum szintről indul a dallamészlelés és egyéb készségektől függően. Az eredményeket az ismétlések száma is befolyásolja. A vizualizáció lehetővé teszi az eredmények áttekintését és a hibabecslést.

Tehát a különböző mobilalkalmazások, webes platformok nemcsak feladatsorokat, hanem haladáskövető funkciókat is tartalmaznak. Lehetőséget adnak arra is, hogy a diákok elemezzék a zeneművek előadását, azonosítsák a hibákat és ajánlásokat kapjanak a javításra.

A hangelemző szoftverekre az alábbi példák hozhatók:

1. Singscope²: egy valós idejű hangmagasságelemző alkalmazás. A hangmagasságunk egy zenei skála grafikonján történő megjelenítését teszi lehetővé. Alapfunkciói közé tartozik a hangmagasság vizualizáció, énekhang elemzés (hangmagasság stabilitás), felvétel és visszajátszás, bemelegítő gyakorlatok.
2. MakeMusicCloud³: vizuális formában jeleníti meg az elemzett adatokat. Egy webes alapú oktatási platform. A tanárokat és diákokat egy interaktív kottán keresztül összekapcsolja. A hangmagasság helyességéről vagy helytelenségéről visszajelzést ad a platform. A diákok háttérzenével vagy kísérettel együtt gyakorolhatnak. Az alkalmazás olvasási gyakorlatokat generál meghatározott paraméterek mentén, különböző tárolt katalógusokból merítve.
3. PitchPerfect⁴: ajánlásokat kínál az énektechnika fejlesztésére a hangmagasság, a hangjegyek, a ritmus és a hangterjedelem felismerése alapján.

A virtuális valóság (VR) funkció növelheti az érdeklődést és a motivációt. Ezen kívül pszichológiai felkészülést kínálhat az színpadi előadáshoz, realisztikus élményt nyújtva a tanárral folytatott távoktatásban megvalósítva. Példa a Voixtek⁵, melynek 3-D vizualizációs funkciója lehetővé teszi a felhasználók számára, hogy jobban megértsék az emberi test szerveinek és izmainak működését éneklés közben. Lépésről, lépésre utasításokat ad, gyakorlatokat mutat be a megfelelő hangegyensúly és testhelyzet eléréséhez.

2 Singscope. (é.n.). Official Website. *Singscope. A simple app that shows your pitch as you sing.* <http://www.singscope.com/en/>

3 Makemusic. (é.n.). Official Website. *Empowering Music Education for Every School Unlock a world of musical possibility with MakeMusic Cloud, the comprehensive platform elevating music learning and simplifying instruction.* <https://www.makemusic.com/>

4 PitchPerfect(é.n.) Pitch Perfect (Pitch Pipe) Apps. https://play.google.com/store/apps/detail?id=depollsoft.pitchperfect&hl=en_GB

5 Voixtek(é.n.). Official Website. <https://voixtek.com/home>.

Folytatva a példák sorát, a hazai platformok közül ismert a Zenesziget⁶, melyet a MTA-SZTE Ének-zene Szakmódszertani Kutatócsoportja fejlesztett ki. Ez egy digitális platform és mobilalkalmazás az általános iskolai korosztály ének tanulásának gazdagítására. Játékosítást magába foglaló program, ami élvezetessé teszi az ének-zene, zeneelmélet tanulását az IKT eszközeivel. Kreatív, a hatékonyságot növelő feladatokat, teszteket, zenei elemeket (pl. állathangokat) tartalmaz. Öt fő tématerületet foglal magába: „hangerdő”, „ritmussíkság”, „hangköztársaság”, „zenevilág”, „zenetár”.

A tanulmányozott kísérlet⁷ célja volt az IKT hatásának vizsgálata a (pop) ének szakos diákok motivációjára és tanulási eredményeire. Valamint, hogy azonosítsák a tanárok és a diákok által tapasztalt hiányosságokat és problémákat (Xie, 2026).

A kitűzött kutatási feladatok között szerepelt 1. a tanterv három változatának kidolgozása, 2. a virtuális valóság és a hangelemző szoftverek hatásának vizsgálata a tanulási eredményre és tanulási motivációra, 3. a tanárok és a diákok által tapasztalt hiányosságok és problémák felderítése.

A fogalmi keret abból indult ki, hogy a tanulási folyamat az észlelési pontosság, fiziológiai kontroll és a művészi kifejezőképesség kölcsönhatásán keresztül bontakozik ki. A felsoroltak három dimenzió mentén jelentek meg. 1. A mentális aspektus, mely mögött a kognitív teljesítmény áll (hallási megkülönböztetés, intervallum pontosság és rugalmas visszacsatolás, korrekció). 2. A fizikai komponensek, melyek a helyes artikulációt, légzéstechnikát, hangképzés technikai, módszertani elemeit jelentik. 3. Esztétikai irányok, ami az előadás, interpretáció mélységére és expresszivitására utal.

A technológiákról összességében: a hangelemző szoftverek elősegítik a hangmagasság-pontosság és a ritmus szinkronizáció javítását. A VR interfészek pedig egy párhuzamos területet hoznak létre az interpretáció javítására, realisztikus élményt nyújtva (Xie, 2026).

6 Zenesziget. MTA-SZTE Ének-zene Szakmódszertani Kutatócsoport. Website. *Nyitány*. <https://www.zenesziget.eu/>

7 Xie, Y. (2026). Modern Approaches to Teaching Pop Singers: Comparing Virtual Reality Technologies and Voice Analysis Software. *European Journal of Education*, 61(1), e70312. <https://doi.org/10.1111/ejed.70312> Első megjelenés: 2025. november 28.

A vizsgálati⁸ minta egyetemi ének szakos hallgatókból és oktatókból állt. A kísérlet lefolytatására külön tantervet dolgoztak ki, mely magába foglalta az éneklési kontrollt, az artikuláció fejlesztést, az énekes identitásának megőrzését a nemzeti kultúra ápolásának érdekében, az egyéni éneklési készségek fejlesztését és a munka-kapcsolatot a közönséggel. A tantervnek három változata készült el. 1. A hagyományos, ami a teljes munkaidős elméleti és gyakorlati órákat jelentette a tanárral. 2. A hangelemző szoftverek alkalmazása a gyakorlati órákon: SingScope, Yousician, MakeMusic Cloud, Perfect Pitch. 3. A TeachVR-platfomon kifejlesztett virtuális valóságban megtartott órák.

Az eredmények mérésére célzott tesztek alkalmaztak kísérlet előtt és után (Xie, 2026). A szakértők három komponens mentén értékelték a diákokat. 1. A zenei elemek reprodukálásának pontossága⁹ (artikuláció, ritmika, kottahűség) mentén. 2. Az énekhang irányításának képessége¹⁰ tekintetében. 3. A prezentációs készségek¹¹ szempontjából. Maximálisan 5 volt az elérhető pontszám. Előzőleg kimutatták az értékelők közötti egyezés mértékét. A tanulói motiváció értékeléséhez Wang & Chen (2010) módszertani ajánlásai alapján fejlesztett skálát alkalmazták.

Végül pedig összesítették és értékelték a kísérlet előtt és után megfigalmazott hiányosságokat, nehézségeket a használt alkalmazások tekintetében.

Az eredmények szerint Xie (2026) alapján a zenei elemek reprodukálásának pontossága a hangelemző szoftvert használó csoportban volt a legmagasabb értékű. Azaz a zenei elemek reprodukálásának pontosságára vonatkozó átlagpontszámok szignifikánsan magasabbak voltak a hangelemző szoftvert

8 Xie, Y. (2026). Modern Approaches to Teaching Pop Singers: Comparing Virtual Reality Technologies and Voice Analysis Software. *European Journal of Education*, 61(1), e70312. <https://doi.org/10.1111/ejed.70312> Első megjelenés: 2025. november 28.

9 A zenei elemek pontos reprodukciója magában foglalja a hangmagasság stabilitását, a ritmikai pontosságot és a megfelelő artikulációt, amelyeket a tonális és ritmikai megfelelés alapján mérnek (Xie, 2026).

10 A hangvezérlés jelenti a fonetikus tudatosságot, a modulációt és a rezonanciaegyensúlyt, melyeket a kontrollált légzéskezelés, a rezgési koordináció és a hangszín finomítása révén értékelnek (Xie, 2026).

11 A prezentációs készségek a színpadi jelenlétet, az interpretációban való részvételt és a kommunikációs hatékonyságot fedik le, amelyeket a geszturális kifejezőkészség, a pszichológiai reagálóképesség és a közönség interakciójának mutatói alapján értékelnek (Xie, 2026).

használó csoportban. Ez az eredmény a valós idejű spektrális elemzésnek tulajdonítható, amely lehetővé teszi az azonnali hallási és kognitív korrekciót.

A hangirányítási képesség és a prezentációs készség fejlődése a VR technológiákat használó csoportban volt kimutatható leginkább. Tehát a hangvezérlési képesség átlagos szintje szignifikánsan magasabb volt azoknál, akik VR tanulást alkalmaztak. Az eredmények arra utalnak, hogy a VR környezetben történő testtudati munka javítja az észlelési pontosságot és a légzésirányítást. Az interpretációs eredmények növekedése pedig azt mutatja, hogy a szimulált előadóterek fokozzák és javítják a színpadi adaptációt és az érzelmi átélést.

A hallgatók tanulmányi motivációja szintén a VR technológiával tanuló csoportban mutatkozott a legmagasabbnak. Ez alátámasztja, hogy a kontextuális hitelesség fokozza az önhatékonyt és a teljesítmény iránti motivációt. A tanárok által felsorolt leggyakoribb problémák között szerepeltek a következők: A szokatlan óraformákhoz való alkalmazkodás, és a diákok túlzott figyelem elterelődése a technológiák felé. Valamint az oktatók megfogalmazásában a feladatok bonyolultsága és a típusa zavaros, és az egyes feladatok pedig akár hangkárosodáshoz vezetően pontatlanok. Ezen kívül szerintük a felhasználói felületen fizikai és pszichikai kellemetlenségek és elégtelen zeneelméleti magyarázatok jelennek meg.

A hallgatók véleményében szerepelt a pozitív osztályzat megszerzésének nehézsége, az elmélet és a követelmények elégtelen magyarázata, és a zenei gyakorlatok kezdetlegessége. Gyakori panasz volt a képek, felületek nem megfelelő realisztikussága is. Azonban a tapasztalatok figyelembevételével a vizsgált technológiák hasznosíthatósága jelentősen növelhető lenne (Xie, 2026).

Wan (2023) kérdőíves vizsgálata ugyancsak az egyetemi hallgatók motivációjának és a szakmai kompetenciáinak felmérésére irányult a digitális eszközök használatával összefüggésben. A főbb eredmények közé tartozik, hogy a megkérdezett tanulók 34%-a nem alkalmazza az eszközöket zenetanulás során, és „csak” 32%-uk rendelkezik magas szintű digitális kompetenciával, továbbá 55%-uk a hagyományos zeneoktatás mellett érvelt. Az eredmények gyakorlati értékét és hasznosíthatóságát a digitális technológiák zenei nevelésben való alkalmazása, és az arra épülő képzési programok megvalósításának szükségessége magyarázza. Rexhepi, Breznica és Rexhepi (2024) tanulmányukban szintén alátámasztották, hogy a digitális technológiák beépítése

a zenei nevelésbe a tanulási folyamatot hatékonyabbá és hozzáférhetővé teszi. Azon hallgatók, akik éltek az eszközök adta lehetőségekkel jobban elsajátították a zenei anyagokat, nagyobb érdeklődést mutattak a tanulás iránt, zenei kreativitásuk növekedett, és nagyobb arányban vettek részt különböző zenei projektekben. A digitális technológia használata az idő optimalizálásában és a zenei erőforrások megőrzésében is segített.

Konklúzióként elmondható, hogy a digitális zenei alkalmazások, valamint az azokat szolgáltató és hálózatba kapcsoló technológiák óriási változást jelentenek a „zenekészítés” és -terjesztés módjában a globális környezetben. Ez a technokulturális átalakulás már mélyreható változást gyakorolt a világ valamennyi pontján. A 21. század oktatóiként kötelesek vagyunk előrelátó álláspontot képviselni, hogy alkalmazkodjunk mind az új technológiákhoz, mind a zene feltörekvő formáihoz (azaz a zenei interakciókhoz), és integráljuk azokat a kortárs tantervekbe (Gouzouasis & Bakan, 2011). Különösen igaz ez miután a globális COVID-19 világjárvány világszerte megfordította és átalakította a zeneoktatást. Radikális fordulatot hívott elő a zenei gyakorlat területén, felgyorsítva az online digitális zenei élmények és oktatási tartalmak használatát. Ez a digitális módosulás valószínűleg számos összetett és egymással összefüggő módon befolyásolja majd a továbbiakban is a zeneoktatás jövőjét (Camlin & Lisboa, 2021).

Irodalom

- Camlin, D. A., & Lisboa, T. (2021). The digital ‘turn’ in music education (editorial). *Music Education Research*, 23(2), 129–138. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1908792>.
- Gouzouasis, P., & Bakan, D. (2011). The future of music making and music education in a transformative digital world. *The University of Melbourne refereed e-journal*, 2(2), 127–54.
- Makemusic. (é.n.). Official Website. *Empowering Music Education for Every School Unlock a world of musical possibility with MakeMusic Cloud, the comprehensive platform elevating music learning and simplifying instruction.* <https://www.makemusic.com/>
- PitchPerfect(é.n.) *Pitch Perfect (Pitch Pipe) Apps.* https://play.google.com/store/apps/details?id=depollsoft.pitchperfect&hl=en_GB

- Rexhepi, F. G., Breznica, R. K., & Rexhepi, B. R. (2024). Evaluating the effectiveness of using digital technologies in music education. *Journal of Educational Technology Development and Exchange (JETDE)*, 17(1), 273-289. <https://doi.org/10.18785/jetde.1701.16>
- Singscope. (é.n.). *Singscope. A simple app that shows your pitch as you sing.* <http://www.singscope.com/en/>
- Toki, E. I., Plachouras, K., Tatsis, G., Chronopoulos, S. K., Tafiadis, D., Ziavra, N., & Siafaka, V. (2017). The design of a mobile system for Voice e-assessment and vocal hygiene e-training. In M. Auer, & T.Tsiatsos (Eds.), *Interactive Mobile Communication, Technologies and Learning* (pp. 167-174). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-75175-7_18
- Voixtek. Official Website. <https://voixtek.com/home>
- Wan, W. (2023). Tecnologias digitais na educação musical: o caso dos estudantes chineses. *Música Hodie*, 22. <https://doi.org/10.5216/mh.v22.70752>
- Wang, L. C., & Chen, M. P. (2010). The effects of game strategy and preference-matching on flow experience and programming performance in game-based learning. *Innovations in Education and Teaching International*, 47(1), 39-52. <https://doi.org/10.1080/14703290903525838>
- Xie, Y. (2026). Modern Approaches to Teaching Pop Singers: Comparing Virtual Reality Technologies and Voice Analysis Software. *European Journal of Education*, 61(1), e70312. <https://doi.org/10.1111/ejed.70312> Első megjelenés: 2025. november 28.
- Zenesziget. MTA-SZTE Ének-zene Szakmódszertani Kutatócsoport. Website. *Nyitány.* <https://www.zenesziget.eu/>
- Zhang, X. (2023). Multi-sensory research of singing visualization in preschool music education. *Interactive Learning Environments*, 31(5), 2830-2840. <https://doi.org/10.1080/10494820.2021.1912107>

ZENEINSPIRÁCIÓK – KÉPI KIFEJEZÉSEK

Magánemberként, festőművészként és művészetpedagógusként is aktív figyelemmel kísérem a kortárs kiállításokat, a kulturális sajtóban megjelenő cikkeket. A tanulmányban szereplő interjúválogatások, online művészeti sajtóból merített szemelvények hitelesen érzékeltetik az alkotók következetes gondolkodását társművészeti szemléletükről. A művészek önvallozásai, kiállításaik objektív értékelése a zenétől, hangszerektől inspirálódó művek gondolati megalapozottságáról szólnak. Útmutatást és bizonyosságot nyújtanak, gondolkodásra készíthetnek minden érdeklődőt. Ennek a kettős világnak része, alkotója és megélője lenni – különleges érzékenységet igényel.

Hegyvidék Galéria kiállítása, Budapest

2023. május 5.-június 3.

Beethoventől Steve Reich-ig, Márffy Ödöntől Nádler Istvánig.

Az Antal-Lusztig-gyűjtemény zenei témájú alkotásai.

A tárlat anyagát személyesen tekintettem meg. Anna Margit és Tóth Menyhért festőművészek egy-egy képét mutatom be.

Anna Margit (1913-1991): *Csellós, 1941*

Papír, tempera, 60,3 x 46,9 cm

Antal-Lusztig Gyűjtemény

Könnyed, lendületes ecsetvonásokkal megalkotott kép. Geometrikus szerkezetre épülő, feszített kompozíció, a csellisták jellegzetes testtartásával. Erős egység jött létre a két háromszög és négyzet formára vetíthető kompozícióban. A csellistánő ülve, egyedül, hangszerét kezében tartva, a játék előtti pillanatban lett megörökítve.

Tóth Menyhért (1904–1980): Kisbíró

Antal-Lusztig Gyűjtemény

Groteszk megjelenésű embereket festett. Szabálytalan vonalak, lágy formák, harmonikus színek jellemzik a művész *Kisbíró* c. alkotását. A kép tartalma a dobolás, a ritmus, a hang áradásával kapcsolható össze. A figura frontálisan helyezkedik el a kép felületén. Dobolásra fellendülő karja elindítja a cselekvést, szinte hallani, ahogy megszólaltatja a dobot és kihirdeti az új információt az embereknek. Kiegyensúlyozott színhangok, lágy tónusú zöldek, fehérek, sárgák, rózsaszínek összhangjával érleli ki Tóth Menyhért a dobos monumentális, figyelemfelhívó erővel rendelkező alakját. A mű beragyogja és uralja a galéria terét.

Várhelyi Tímea (1972–) festőművész

’Modelljei’ – mint sok éve már – most is zongorájának lábai, maga gyűjtötte virágok és termések, lakásának apró tárgyai, személyes dolgai, amikhez minden bizonnyal kötődik. Kiállított csendéleteinek (amelyeken még egy koponya is szerepel) érdekessége, hogy nézőpont alatti perspektívából láttatja őket, lehajlásra készítve a szemlélőt. A különös nézőpont még egyedibbé teszi a festményeit. Nagy hangsúlyt helyez az árnyékolásra, ez főként a zongoralábakat megörökítő képein figyelhető meg. Az elnyújtott és a fenyegetés érzetét keltő sötét foltok mintegy bekúsznak, hol a kompozíciók más tárgyai elé, hol mögéjük, megbontva azt az álomszerű hangulatot, amely a komor és drámai színvilágú, szürkés-feketés pasztellel készült műalkotásokat átszövi.

Ezek közül érdemes néhányat megemlíteni: *Zongoralábak csonttal és sárga árvácskával* (2018) című műve például csak sejteti a címbeli hangszer teljes képét: csupán feketére lakkozott két lábát és pedálját látjuk. A harmadik láb aranysárga, és előtte aprólékos módon megfestett sárga árvácska hever. A kép előterében szürkésfehér alapon heverő csontdarabhoz sötét árnyékfolyam vezet, és ott összeolvad egy fekete folttal, amely fenyegető fantom módjára nyúlik lefelé, mindent „bekebelezve”, ami útjába kerül. A néhol fekete, néhol szürke árnyalatú árnyék egyrészt éles kontrasztban áll a világos színű háttérrel, másrészt az ősidők óta ismert jin és jang szimbólumokhoz hasonlóan ki is egészíti egymást.

Egy másik, a *Zongoralábak elszáradt nárcisszal és birsalmával* (2021) című munka hasonló kompozíció. A vízzel töltött pohárban kókadozó nárciszt és birsalmát itt is ugyanabból a nézőpontból látjuk, mintha az alkotó a földön

ülve rajzolta volna le különös motívumait. Ez igazi nature morte: a virág és a birsalma is „halott”. A halál megjelenik a *Koponya fekete árnyékkal* (2016) című képen is. „A bal oldali zongoraláb mellett heverő, megfordított koponya gyakori motívum. A manierista Caravaggio, a holland barokk festő, Pieter Claesz és a posztimpresszionizmus jeles alakja, Paul Cézanne is festett koponyákat, a halál, a mulandóság, a bűnbánat és a memento mori (emlékezz a halálra) félelmet keltő tárgyait. Várhelyi képeinek világát melankólia jellemzi: a tárgyak, motívumok egymástól elszigetelve, magányosan jelennek meg, esetleg sötét vagy fekete, baljós árnyak kötik össze őket. Az imagináriusnak tetsző terekben olykor lebegni látszó elemek transzcendens, nem e világi hangulatot keltenek.” (Takáts, 2022)

„A radikálisan leszűkített motívumkészletből dolgozó mesterek – Giorgio Morandi, Eugene Leroy, Veszelszky Béla – nyomdokain haladva Várhelyi Tímea is sorozatokat hoz létre; „modelljei” éveken át személyes környezetéből kerültek ki: a szoba zárterkélyének ablakívébe toll zongora lábai, a parketta mintázata, maga gyűjtötte termések, virágok, jelentéktelen, minden lakásban heverő apró tárgyak. Művein vagy az említett enteriőrből metsz ki egy – jellemzően a megszokott nézőpont alatti perspektívából láttatott – látványt a zongoralábakkal (a hangszer nélkül), vagy tárgyaiból alkalmi csendéleteket állít össze a parkettán. Különös, egyszerre érdekfeszítő és viszolyogtató élmény volt számára egy kölcsönkapott emberi koponya rajzolása: élettelen tárgyként való tanulmányozása és az egykor volt személy zavarba ejtő ’jelenlétének’ nyomán ezt az ambivalenciát láttató, szépséges-borzongató pasztellek születtek. Legújabbán a plein air alkotással kísérletezik, a mező flórájából szemel ki egy tenyérnyit. A munka során egészen közel kell hajolnia a földhöz és a növényekhez – a fizikai megpróbáltatás egyben szimbolikus gesztus is”. (Andrási, 2017)

Barabás Márton (1952-) Munkácsy–díjas festőművész

„Amikor egy kidobott hangszert, egy zongorát átlényegíték, és megpróbálom új formában megjeleníteni, az egy kegyeleti gesztus. Olyan műveket próbálok létrehozni ezekből a kidobott, hangszerként már használhatatlan instrumentumokból, amelyek méltóak arra, hogy az emberek életében jelen legyenek, az emlékezés tárgyaivá váljanak”

„Megkeresnek hibás, javíthatatlan hangszerekkel. Ha látott már valaki utcára kitett zongorát a hulladékhegyek közepén, akkor átélhette a tárgyak elmúlásának drámáját. Vannak, akik jobbnak látják, ha a kimustrált

hangszereikből még valami művészettel kapcsolatos tárgy keletkezik. Tárgyi újrahasonosítást, művészettel kapcsolatos megmaradást remélve.” (Dobos, 2022)

Zongorahinták barna zongorafedélen

„Egy viszonylag ép felületű, barna színű zongorafedélre festettem ezt a képet. Billenő-billegő térformák töltik meg a dinamikus alapfelületet. Az alsó, viszonylag széles mezőből a felső, szűkülő térbe mintegy belefeszülnek ezek a tárgyak. A hintaformájú, egymáshoz képest is billegő idomok többségén nincs zongorabillentyű, csak a legfelsőn, a kép centrumától legmesszebb lévő sarokban látható néhány. (Több a hiány, nagyobb a csend, gondolom én.) A kép másik szálama téglalap alakú keretek véletlenszerű halmazából áll. A két „réteg” vagy „szólam”, vagyis a piros konstrukciók és az okker-sárga keretek önmagukkal és egymással történő ütközése sok érdekes téri helyzetet, felfénylést eredményez. A háttér fekete téglalapjai a basszus-szólamhoz hasonlóan hozzáteszik az összképhez a maguk külön mélységét.” (Dobos, 2022)

Négy nagy facsiga (Ludwig Múzeum)

A négy síkplasztika nem eredeti hangszerből készült. Egy-egy alapelem kétszer, két és félszer nagyobb, mint a művek modelljeként megépített síkplasztikák.

„A festett szobrokat a zongora, pianínó belső mechanikaiból készült festetlen szobrok követték. A festés mellett már a főiskolás években érdekelt a szobrászat. Mintázott domborműveket, érmekeket is készítettem (és olykor ma is készítek), de alapvetően a konstruált plasztikák építése állt hozzám közel. A belső mechanika lehetőségeire később jöttem rá. A zongorafedél vagy a billentyűzet közvetlenül utal a hangszerre, a mechanika csak közvetve, hiszen így kiterítve csak a hangszerkészítők látják a csappantyúkat.

A zenélésre már alkalmatlan, kidobott, de még roncsaiban is nemes, szép tárgyakat legtöbbször spirál alakban rögzítem egy tengelyre. Az azonos alakú elemek az ívelt forma mentén más és más helyzetbe kerülnek, a kezdet és a vég, az egymást követő napok egyformaságát és különbségeit is megjeleníteni képes metaforákká válhatnak. A „facsigák” sokfélék. Az egyik inkább játékos, a másik kisugárzó, terpeszkedő. Különös kapcsolatuk van ezeknek a tárgyaknak a kortárs repetitív zenével.” (Dobos, 2022)

Beethoven körkotta

„A bécsi Zene Házában rendezett kiállításom legtöbbet reprodukált műve ez a körkotta. Arasznyi kis könyvtárgy. A *Parnass* című osztrák folyóirat egy oldalon összegezte a WienBeethoven 2020 program bécsi képzőművészeti rendezvényeit. Ennek a rendezvénysorozatnak az én kiállításom is része volt, és a *Beethoven körkotta* rákerült erre az oldalra, a szöveges ismertető mellé. A kottaborítón Beethoven szonátacímei láthatók. A felső betűsor íves szedésű. Erre az ívre válaszol a kör alakú keret. A kottakönyv síkjába illesztett eredeti zongorabillentyűk a hangszerre, a zeneművekre utalnak, valahogy úgy, ahogy a kottaborító is kapcsolatban van a kottával, a benne kinyomtatott zeneművel. Mellérendelődve, szerencsés esetben erősítve azt.” (Dobos, 2022)

Beriot: Zene hegedűre zongorakisérettel

„Könyvtárgy, könyvszobor. A kottafüzet borítójából indultam ki. A szépen komponált ívelt betűsorokat finom díszítmények, ornamentikák egészítik ki. Ezekhez eredeti hangszerrészleteket illesztettem. A hegedűt a tengelye mentén hosszában kettévágtam. Ebből lett a könyvtárgy talpa, alsó része. A teljes billentyűzetnek csak egy kisebb szakasza jelenik meg a könyv síkjába illesztve. Néhány fekete-fehér billentyű is képes megidézni a teljes klaviatúrát, a húrozatlan félhegedű pedig az egész hangszert. Egyszerre „szól” ez a tárgy a könyvről, a kotta és a hangszerek együvé tartozásáról.” (Dobos, 2022)

215 éve született Frédéric Chopin

francia-lengyel zeneszerző, zongoraművész (1810-1849)

Ale Ildikó (1967-) festőművész:

Muzsika Chopintól I-II., 2022

Papír, pasztell /100 x 70 cm

Általános értelemben alkottam Chopin-muzsikájához, inkább felidézve öt érzet szintjén, színekben is keresve a lelkét, ahonnan művészte születik. Ívekkel teli vonalfolyamok mélabús színekkel (mélykék, barna, lila) – így képzeltem képileg megjeleníteni. Hullámzó, tekeredő pasztellvonalak, melyek valamiféle egységes formává rendeződnek alá- és fölérendelt viszonyban. Gyermekkorom óta vonz Chopin zeneisége. Tiszta, nyugodt gondolatmenetre építkező művek, mégis spontán hatásuk van. Nekem szólnak, teljesen

azonosulok velük. Nyugodt, megfontolt, melodikus és melankolikus hangzások. Chopin mesél érzelmekkel telített dallamokkal, éretten, komolyan.

Ale Ildikó (1967-): A muzsikus, 2005

Papír, vegyes technika (monotípiá, pasztell) 29,7 x 21 cm

Magántulajdon

A Muzsikusoknak szóló tisztelet, szeretet és köszönet jeléül!

A kép egy képzeletbeli muzsikusportré víziója zenélés közepette. A mű vörös és sárga pasztellmezői különböző árnyalatokban lágyan mosódnak egymásba. Ebből a tompa kékkel és lilákkal tűzdelt energikus, meleg színtömegből körvonalazódik ki a zenészportré. A szem, orr, száj, fül egyértelműen felismerhető, de egyik részlet sem az anatómiai pontosság szándékával került a papírlapra. Az arc egyik fele kottalapok, hangszerformák rézsütösen elhelyezkedő egyvelegéből áll, inkább asszociációkat ébresztve, mintsem a maximális felismerhetőséget szentesítve. A pillanatok, ütemek váltakozásai a képi mozdulatlanúság ellenére is érzékelhetők. A fejtetőből hangjegyszerű vonalak, játékos, felfelé kapaszkodó íves vonalkák, antennák jelzik azt a kivezető rendszert, ami a zenész belső, zárt világából keresi útját a tágabb tér felé, majd találkozik a zenésztársak és a közönség frekvenciáival. A lendületes, hullámzó formák a gondolatok és a dallamok áradását érzékeltetik. A mű elsősorban a muzsikus-lét összetettségének, kifinomult szépségének és lélegzardagságának vizuális megjelenítése az alkotó festői olvasatában.

Bartók Béla (1881-1945) zeneszerző, zongoraművész 80 éve hunyt el.

Ale Ildikó (1967-)

1. A kékszakállú herceg vára, 2006/intézményi tulajdon

2. „Ez a kékszakállú vára”, 2018

Papír, pasztell / 65 x 50 cm

„A második kiállítási egység elemei is (melyek közül négy mögöttünk látható) intermediális hivatkozásoknak tekinthetők. A médiumok közötti áteresztőképességnek, a kép muzikálizálásának izgalmas példája a Muzsika Chopin-től I. és II., továbbá a Kép Blaho Attila Absztrakt I. elektronikus szerzeményéhez és a Kép Blaho Attila Absztrakt V. elektronikus szerzeményéhez. Az „Ez a kékszakállú vára” c. alkotás fontos zenei szövegrészek szemantikájának vizuális besűrítésére vállalkozik. Eleve egy médiafúzióból születő operára hivatkozik, melyet Bartók Béla alkotott Balázs Béla szövegkönyve alapján. A férfilelek

legmélyebb zugainak feltárását tematizáló kép az általam érzékelt Ale-világban olyan vertikális irányú interperszonális kapcsolatot modellez, amelyben a rejtett dolgok erőszakos megismerése tragédiához vezet. Határátlépésnek számít ugyanis, ha beavatkozunk a másik feladataiba, hiszen a beavatkozással magunk alá gyűrjük a másikat.” (Nádudvari, 2024)

Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* c. operájából merítve ihletet a vár megjelenítését, szimbólumát rendkívül lényegesnek érzem. 2006-ban és 2018-ban is alkotásra ösztönzött a darab. Mindkét mű pasztell technikával készült, a vár épületét ábrázolja. Az első a várat kívülről mutatja, a második belülről ragad ki egy figuratív elemeket tartalmazó rejtélyes jelenetet. Mindkét kép barna tónusokból építkezik, komor és kevés színvariációt tartalmaz; inkább a vonalrendszereké a főszerep. A minimumon tartott sárga, fekete, vörös, fehér és rózsaszín tónusai oldják a képek zord, feszült hangulatát. Az első kép egy amorf falrészt ábrázol, melyen keresztül egy résen át a fény utat, teret nyer a belső világ felé. A másik kép hangulata már jóval félelmetesebb, mert kizárólagosságot, végérvényességet üzen minden rezdülésével. Geometrizáló, vastag körvonalakból képzett, sebzett figurák lesznek maradandó elemei ennek a kiúttalanságot tükröző közegnek.

Irodalom

- Andrási Gábor (2017). *Várhelyi Tímea kiállítása*. https://budapestgaleria.hu/_/2017-kiallitasok/varhelyi-timea/
- Ale Ildikó honlapja: www.aleatelier.hu: fotók, alkotások, megnyitóbeszéd
- Ale Ildikó *Formálódó énünk* c. egyéni kiállítás meghívója, 2024.január https://www.aleatelier.hu/images/sajto/2024/formalodo_enunk_meghivo_fb_event_cover.jpg
- Dobos Ágnes (2022). Személyesen – Barabás Márton képzőművész. *Kultúra.hu*. https://kultura.hu/szemelyesen-barabas-marton-kepzo_muvesz/
- Nádudvari Gabriella, Dr. (2024) megnyitóbeszéde Ale Ildikó *Formálódó énünk* c. tárlatához [https://www.aleatelier.hu/images/ng_megnyito_%20beszed_2024.01.22%20\(1\)%20\(1\).pdf](https://www.aleatelier.hu/images/ng_megnyito_%20beszed_2024.01.22%20(1)%20(1).pdf)
- Takáts Fábán (2022). Misztikus terek – Szűts Miklós és Várhelyi Tímea kiállítása Balatonbogláron. *Kultúra.hu* <https://kultura.hu/misztikus-tajkepek-szuts-miklos-es-varhelyi-timea-kiallitasa-balatonboglaron/>

SZERZŐINK / OUR AUTHORS

ALE Ildikó is an artist, art pedagogue and an expert in museum pedagogy, who lives and works in Szeged. She studied in Szombathely and in Budapest. She is a member of the fine arts department of the Association of Hungarian Creative Artists since 2003. She has been taking part in national and international group exhibitions. She focuses on organizing her individual exhibitions, where she often holds interactive guided tours for the audience. Her works can be found, in institutional, as well as in private property. In the creative process she is mainly preoccupied with the inspiring interaction of sister arts, music and poetry, and also with the display of emotions and visual phenomena. She writes and works on art projects in a similar manner for all age groups. Her publications can mainly be found on professional sites. She sees the shaping of personalities as her mission. She is the leader of the Montage Visual Studio.

Dr. ALTORJAY Tamás PhD was originally an architect, but later he became the opera singer of the National Theatre of Szeged. He finished his music studies at the Music Faculty on University of Szeged. In opera and oratorio performances he sang all over in Hungary and in Europe. He deals with teaching future singers from 2002-2020 in Kecskemét, at the Conservatoire, and later at the University of Szeged as well. His research topic is the effect of different warming-up sessions for the singing voice. He is assistant professor at Department of Music Education at University of Szeged Faculty of Education 'Juhász Gyula'.

Dr. ASZTALOS Andrea PhD received Bachelor's and Master's degrees in Music Education and Choral Conducting from the University of Szeged in Hungary. She is associate professor and the head of Department of Music Education at University of Szeged. She completed her doctoral studies at Doctoral School of Education at Eötvös Loránd University in Budapest. Her research interests include the problems of children's singing voice production; development of children's singing voice quality; development of children's musical abilities and music teacher's beliefs. Her research has been

published in music education journals. She was presenter in several national and international conferences.

Prof. Dr. habil. ASZTALOS Bence DLA studied violin and singing at the Liszt Academy in Budapest, continuing his education in Vienna in K.S. Robert Holl's Lied-class. A long-standing member of the Budapest Festival Orchestra since 1994, he has performed under the baton of legendary conductors including Iván Fischer, Sir Georg Solti, Charles Dutoit. His singing career allowed him to develop close relations with the Deutsche Oper am Rhein and the Hungarian State Opera, where he sang Don Fernando/Fidelio, Ariodates/Xerxes, Bartolo/Figaro etc. In 2010, he was appointed Assistant Professor at the University of Szeged's Juhász Gyula Faculty of Education within the Department of Music Education. Later, in 2017, he joined the Department of Music at Eötvös Loránd University's (ELTE) Faculty of Primary and Pre-School Education. Bence Asztalos has been a faculty member at Eszterházy Károly Catholic University (EKCU) since 2019. In 2021, he was appointed Head of the Music Institute of EKCU.

BLAHO Attila is a jazz pianist, teacher and composer. He teaches at the Juhász Gyula Faculty of Education of the University of Szeged, and in STAMI Art School in Sándorfalva. He started to deal with music when he was 5, in his birth town Senta, and has been playing the piano since he was 7. He completed his secondary school studies at the Music Conservatory in Subotica, at the piano department. He moved to Hungary in 1990. Then he commenced his higher education studies in Szeged, at the Juhász Gyula Teachers Training College. He graduated in 1995 as a music teacher and choir master. In 2001 he gained admission to the Jazz Piano Department of the Liszt Ferenc Music Academy, where Kálmán Oláh became his mentor. He is constantly training himself. In 2011 he obtained a master's degree at the University of Szeged as a music teacher, and in 2017 he graduated as a classical piano performer and teacher. His piano playing can be heard on more than 20 albums. Since 2005, he has been the pianist of the Harcsa Veronika Quartet. The band have recorded 4 CDs so far, all of which have been issued in Japan as well. He has performed in several European cities as a member of various bands, and has also given concerts in Thailand, China and India, beside Japan.

BORI Katalin 1992-től a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár munkatársa. Főiskolai tanulmányait a Juhász Gyula Tanárképző Főiskolán végezte Szegeden. Az elvégzett könyvtár szak alapokat biztosított, hogy a nagymúltú intézmény művészeti csoportját vezesse. Érdeklődési területe a hivatásából is adódóan a művészet minden szegmense, a képzőművészettől a zenéig. Fontos küldetésének tekinti, hogy a város lakóit megismertesse a művészetekkel és művészekkel. Ennek érdekében kollégáival közösen évente számos zenei rendezvényt, művészeti kiállításokat szervez.

BŐSZE Ádám is a former music presenter known for his exuberant enthusiasm, wide knowledge and ability to find musical angles to fascinate and entertain both novice and expert alike. He was a leading music journalist in Budapest with a career as a writer, presenter and consultant for companies whose work spans all forms of media. After graduating in musicology from the Liszt Academy he became a critic for the *Magyar Nemzet* – the leading daily paper in Hungary – and soon after became a presenter for Hungarian National Television. He has been the recipient of numerous awards for the vast array of concerts and musical productions he has hosted for both TV and radio as well as for live events. He presented the morning shows for Radio Bartók as well as live broadcasts from important musical centres, such as the Metropolitan Opera, the BBC Proms and the Bayreuth Festival. If that were not enough, he also presents several lectures on music history to sellout audiences and is a respected dealer in antiquarian books and manuscripts.

Mgr. Tomáš CHLOUPEK DiS. is a lecturer of the Masaryk University Faculty of Education Department of Music (Brno, Czech Republic). He studies music theory and music education in a doctoral program as well and writes his dissertation on teaching classical singing at elementary art schools in the Czech Republic with a focus on selected repertoire. After graduating as a lower secondary teacher of music and English language and literature, he continues his studies as an opera soloist at Janáček Academy of Performing Arts. He is a choir member and soloist of the Czech Philharmonic Choir Brno.

Dr. CSÁKÁNY Csilla PhD muzikológus a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Református Tanárképző és Zeneművészeti Kar adjunktusa. Zeneesztétikát, zenetörténetet és zeneelméletet oktat, foglalkozik a zeneművészet médiakultúrában betöltött szerepével, a művészetek párbeszédével és az audiovizuális interferenciák kérdéseivel. Rendszeresen tart előadásokat magyar és angol nyelven. Diplomáját és doktori fokozatát a kolozsvári Georghe Dima Zeneakadémián szerezte. Főbb kutatási területe az erdélyi magyar kórusmozgalom, valamint a zenés színpadi műfajok mediációs és befogadáselméleti vizsgálata.

A Romániai Magyar Dalosszövetség elnöke.

Doc. Dr. univ. habil. CSEHI Ágota (Agáta CSEHIOVÁ) PhD studied piano and music pedagogy at the Academy of Performing Arts in Bratislava and at the Liszt Ferenc Music Academy in Budapest. She graduated at the Eötvös Loránd University in Budapest and habilitated at the University of Ostrava. As a pianist she has performed many concerts at home and abroad, performed on CD records, lectured at music-science and music-education conferences and workshops. Since 1990 she worked at the Constantine the Philosopher University in Nitra and since 2018 she is working at Selye János University in Komárno Faculty of Education Departments as associate professor.

Prof. Dr. habil. Claude DAUPHIN PhD is a musicologist and professor emeritus at the Université du Québec à Montréal. Born in Gonaïves (Haïti), he studied in Port-au-Prince and continued his university education in Québec and Europe (i.e. Kecskemét and Budapest). He's the author of several renowned books, and more than a hundred scientific articles, on music education in general, and especially on 18th Century European music and its identity mutations in the Americas, when they came into contact with African and Indigenous cultures. As a founder of the Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne (SRDMH), he continues to promote the classical music of his native country.

Dr. DOMBI Józsefné dr. CSc is pianist and professor emerita at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. She teaches piano, music history, music literature, contemporary music, basics

of music, the nature in music. Her research fields are: the investigation of musical ability, history of the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. Ms. Dombi Józsefné is participator of international conferences, soloist and accompanist of several concerts, editor of publications of the Department of Music, and organizer of contemporary music activities in Szeged.

Lect. Prof. Dr. FEKETE Miklós PhD studied Music Education and Musicology at the “Gheorghe Dima” Academy of Music in Cluj-Napoca, Transylvania (2000-2007). In 2007 he was awarded the first prize for the musicological analyses of some of Rimsky-Korsakov’s orchestral compositions at the Transylvanian Students’ Scientific Conference. He continued his studies in the doctoral school of the same institution (2007-2012), analysing in his thesis the compositions of Liszt in his last 25 years. Between 2005-2009 he taught music theory and piano at the “Augustin Bena” Music School in Cluj-Napoca, and also collaborated with the “Báthory István” and “János Zsigmond” High Schools as a music teacher and choir conductor. Since 2009 he holds the position of assistant lecturer at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (Faculty of Reformed Theology, Department of Music Pedagogy), teaching Music History, Music Aesthetics, Score Reading, History and Theory of Music Instruments. He is also the choir conductor of the UniCante Choir, Cluj-Napoca. He is involved in musicological analyses and takes part in several musicological symposiums.

KISS Ernő (Szeged, *1954) tanszékünk alumnusa, népművelő, zeneszerző, művészeti író, a Bálint Sándor Művelődési Ház nyugalmazott igazgatója. 1991 óta rendszeresen publikál. Kötetei: Vántus István 1935-1992 (1997), Vántustól–Vántusról (2007), Réti Csaba – A leghűségesebb tenor (2014), A kortárs zene 50 éve Szegeden (2021), Láthatatlan művelődési ház Pane-lországban (2024). A Parlando szegedi munkatársa.

Prof. PhDr. habil. Judita KUČEROVÁ Ph.D. hat das Konservatorium (Klavierspiel) und die Philosophische Fakultät der Masaryk Universität Brno (Ethnologie) absolviert. In dieser Zeit unterrichtet sie Klavierspiel und Ethnomusikologie an der Pädagogischen Fakultät der MU in Brno. Als Pianistin arbeitet sie mit verschiedenen Brüner Chören (Kinderchöre, Frauenchor

der Pädagogischen Fakultät, gemischtes Chor der Masaryk Universität). Ihre Publikationsaktivitäten sind besonders mit der mährischen Folklore, Folklorenapplikationen ins Schulsystem und Folklorenforschungen verbunden.

Prof. Dr. habil. MACZELKA Noémi DLA professor emerita graduated from the Budapest Academy of Music „Liszt Ferenc” the class of Ernő Szegedi. She received several prizes on piano-competitions; in Casale Monferrato (Italy) she got a first and an extra prize on the competition “Carlo Soliva”. She gave concerts all across Europe and in the USA, played concertos with orchestra by Mozart, Beethoven, Liszt, Rachmaninoff and Bach. She is university full professor at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education, Department of Music Education, at this department she was the head between 1999-2018. From 1979 since 2001 she taught at the Conservatoire in Szeged as well. Since 2008 she is visiting professor at the University of Babeş-Bolyai in Cluj (Romania) as well, where she was decorated with the title “Professor Honoris Causa”.

Dr. habil. MÁTÉ Zsuzsanna CSc works as professor at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education, she teaches aesthetics and inter-art studies. She is full member of the doctoral PhD-system in philosophy of Málnási Bartók György at the University of Szeged. She received a CSc-degree in Philosophy: “The Absolute in the philosophy of art in the first half of our century”, at the Hungarian Academy of Sciences (1996); Habilitation: “Sándor Sík – the author, the literary scientist and the aesthetician” at the University of Debrecen (2006). Her main field of research are Hungarian history of aesthetics and other comparative questions of aesthetics. Ms. Máté is author of eleven books.

NAGY Gerda 1987-ben született Orosházán. Zenei középiskolai tanulmányait Békéscsabán Kosóczki Tamás, és Budapesten Elekes Zsuzsa irányításával végezte. Orgonaművészi diplomáját az SZTE Zeneművészeti Karon szerezte Dr. Csanádi László növendékeként. A z egyetemi évek alatt több nemzetközi orgonaverseny díjazottja volt, 2011-ben a Concorso Internazionale Arte Musicale e Talento orgonaversenyen Olaszországban II. díjat nyert, 2012-ben az V. Szegedi Nemzetközi Orgonista Találkozón I. díjat kapott. 2021 májusában a III. László Spezzaferri Nemzetközi Zenei Versenyen II. díjat,

szeptemberben a IV. Nemzetközi Moszkvai Zenei Versenyen szintén II. díjat nyert, ezt követően az amerikai MAP-IMC Zenei versenyen kategóriájának győztese lett. Jelenleg a szegedi Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár zenei könyvtárosa.

PAPES-VALACH Fanni drd. obtained her bachelor's degree as a Music Culture Expert in 2021, and her qualification as a Music Mediator in 2022 from the University of Szeged. She then graduated in 2024 with a Master's degree in Arts Communication, specializing in Music. Since 2024, she has been pursuing doctoral studies at the Doctoral School of Education at the Faculty of Education and Psychology at Eötvös Loránd University. Her research focuses on the possibilities and effects of using online and social media in music lessons, particularly on student motivation and the development of their musical reception abilities in grades 5-10. She is an assistant lecturer at the Department of Music Education at the University of Szeged.

Ass. Prof. Dr. PÉTER Éva PhD born in 1965 in Cluj-Napoca, is reader in Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Reformed Theology, Reformed Theology and Musical Pedagogy Department. She completed her education at the Faculty of Music Pedagogy of the „Gheorge Dima” Music Academy in Cluj-Napoca. At the beginning of her career she worked as a church organist, after which she pursued an academic career. In the present she teaches music theory, teaching methods, church music and organ. Her main domain of research is church music. She intensively studies the history of the church songs, as well as the variations of the songs included in the chorale book of the Hungarian reformed church and the traditional ones. In January 2005 she was awarded a PhD in Music, at the „Gheorge Dima” Music Academy in Cluj-Napoca, with a thesis concerning „Community reformed songs in the written and oral tradition of Transylvania”. As a representative work one comes across the following volumes: *Protestant festive hymns*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 1999; *Community reformed songs in the written and oral tradition of Transylvania*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2008; *Music Theory*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009; *Solmization exercises*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009, *Teaching methods*, – joint author, the main author is University Professor PhD Szenik Ilona,

Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2010; *Folk song arrangements in the choral works of Albert Márkos*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2012.

Dr. PINTÉR Tünde Kornélia PhD studied classical phonation at the Faculty of Music, University of Szeged where she earned Master degrees from Opera Singing Master of Arts and Teacher of Music Performance. As the member of Kodály Choir Debrecen, she took part in Ennio Morricone's '60 Years of Music Tour'. She performed at the National Theatre of Szeged. She has read papers at Hungarian and international conferences such as 17th Conference on Educational Assessment (Szeged, Hungary), 27th EAS Conference (Malmö, Sweden), 6th International Symposium of Music Pedagogues (Osijek, Croatia). Nowadays, she teaches at the University of Szeged, Juhász Gyula Faculty of Education (Music Institution) and Apáczai Csere János High School, Budapest.

Dr. SZABADI Magdolna PhD works for the University of Eötvös Loránd Faculty of Primary and Pre-school Education in Budapest as the head of the Department of Music Education. She graduated from the University of Szeged Faculty of Music (piano teacher and chamber musician), Semeleweis Medical University Mental Hygiene Institute in Budapest and University of Pécs Faculty of Art (music therapist and mental hygienist), from the University of Szeged Faculty of "Juhász Gyula" Teacher's Training College Music Education Department (school music teacher). Her books are: „Zenélni, de másképp...” and „A szociális kompetencia fejlesztésének lehetőségei zeneterápiás eszközökkel a tanárképzésben”.

Újváriné dr. ILLÉS Mária PhD zenetörténész az SZTE Bartók Béla Művészeti Karának oktatója, a Vántus István Zeneművészeti Szakgimnázium zenetörténet tanára és a Vántus István Társaság Közhasznú Egyesület titkára. Kutatóként elsősorban Vántus István művészetével foglalkozik. E tárgyban 2015-ben jelent meg az SZTE JGYFK kiadónál monográfiája, amelynek címe: „Tiszta hangok” Vántus István élete és műve.

Dr. VARJASI Gyula PhD studied solo singing and choir leading at the Liszt Ferenc College of Music Szeged, continuing his education in Zagreb at Muzička Akademija u Zagrebu. In 2013 received PhD degree at Eötvös Loránd University Faculty of Pedagogy and Psychology Doctoral School of Educational Science PhD Program in Educational History (A Comparative Historical Analysis of the Pedagogical Characteristics of College-level Music Teacher Training in Hungary from 1928 until Today). He won international award in Rome (1994) with the choir of the Votive Church of Szeged. With the Lassus Chorus Szeged awarded prizes in international choir competitions. He was the head of the Music Department of the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education between 2018-2022.

FÜGGELÉK

I. A 26. Nemzetközi Zenei Konferencia programja

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
JUHÁZS GYULA PEDAGÓGIAI SZAKKOLLÉGIUM

MŰVÉSZETI INTÉZET ENK-ZENE TANSZÉK
ÉS MŰVÉSZETI, MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI ÉS
MŰVÉSZETTERVEZŐ SZAKKOLLÉGIUM

Meghívó

*„Zenei éjszfordulók,
új zenepedagógiai kutatások” c.
26. Nemzetközi Zenei Konferencia*

2025. október 6-án
(hétfőn) és **7-én** (kedden)
a tanszék 8103. termében
(Hattyús u. 10.)

*26th International Music Conference
6-7th October 2025, Szeged
Hattyús u. 10. room 8103*

A konferencia fővédője:
Dr. habil. Larkó Klára
PhD főiskolai tanár, dékán

2025. OKTÓBER 6. HÉTFŐ

9.55 A konferenciát megnyitja és elnök /
Opening speech and chair:
Prof. Dr. Maczelka Nóra DLA
egyetemi tanár, professor emerita

10.00 – 10.20 Prof. Dr. Maczelka Nóra DLA
(SZTE JGYPK): *Film + zene = Filmzene*

10.20 – 10.40 Újváriné dr. Tilcs Maria PhD
(SZTE BUMK): *Vantus és a billentyűk*

10.40 – 11.00 Blaho Attila (SZTE JGYPK):
Rach és a jazz párhuzama

11.00 – 11.10 S-sünet / Intermission

Élnök / Chair: Dr. Dombi Józsefné dr. Csé
főiskolai tanár, professor emerita

11.10 – 11.30 Kiss Ernő (művészeti író, Szeged):
*Az ismeretlen Bartók - az Elmúlt időkből e-
reklár rajzok megrajzolása*

11.30 – 11.50 Dr. Péter Éva PhD (Babes-Bolyai
Tudományegyetem, Kolozsvár):
*“Sicco, keresztény, lelki jól hallani” - Összesség
Tudat-állam - a protestáns körösrodalomban*

11.50 – 12.10 Dr. Csikány Csilla PhD
(Babes-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár):
Terényi Ede publicistikája

12.10 – 12.30 Dr. Fekete Miklós PhD
(Babes-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár):
*Származási hangok. A madárdal zenei
metaforái Messiaen kompozícióiban.*

12.30 – 13.45 S-sünet / Intermission

Élnök / Chair: Prof. Dr. Maczelka Nóra DLA
egyetemi tanár, professor emerita

13.45 – 14.05 Mgr. Tomáš Chlepek DIS
(Masarykova univerzita, Brno):
*A Comprehensive Guide to Bohuslav Matěj
Černohorský*

14.05 – 14.25 Prof. Dr. Claude Dauphin PhD
(Université du Québec à Montréal, Kanada):
*The Aesthetic Movement of Classical Music
Composition in Haiti*

14.25 – 14.45 Bókai Ádám (zenetörténész,
Tudapest): *A pápa ünnep - egy különleges
Bellini-előadás emlékeire*

14.30 – 15.00 S-sünet / Intermission

Élnök / Chair: Dr. Asztalos András PhD
tanársegítő, főiskolai docens

15.00 – 15.20 Dr. Asztalos András PhD
(SZTE JGYPK): *Az amatőr körösben éneklők
motivációi és érhathatósága*

15.20 – 15.40 Dr. habil. Mihály Zsuzsanna Csé
(SZTE JGYPK): *Bartók és Nagyszemiklós*

15.40 – 16.00 Ale Hlilko (író/művész, Szeged):
Zenei inspirációk képi kifejezések

16.00 – 16.20 Dr. habil. Cséhi Ágota PhD
(Selye János Egyetem, Komárom):
*Bartók Béla zenepedagógiai elvei és azok helye,
szerepe a köznevelésben Szlovákiában
a 21. században*

2025. OKTÓBER 7. KEDD

Élnök / Chair: Dr. Dombi Józsefné dr. Csé
főiskolai tanár, professor emerita

8.00 – 8.20 Dr. Szabadi Magdolna PhD
(ELTE TTK): *A digitális világ kihívásai az
énektanulmányok során*

8.20 – 8.40 Dr. habil. Asztalos Bence DLA
(Fiszház: Károlyi Katalin Gyermek, Ifjú):
*Rendezési tanszabványok a 37. OTDK Művészeti
és Művészettudományi Szekciójában*

8.40 – 9.00 Dr. Dobos Blanka PhD (SZTE JGYPK):
*A zenei teljesítményszorongás pszichológiai
háttér: a hangszer típusa, perfekcionizmus,
reflexiók, visszacsatolás és a flow-élmény
szerepe*

9.00 – 9.20 Nagy Gerda (Somogyi könyvtár, Szeged):
*Saint-Saëns, “a világ legnagyobb orgonistája”
Saint-Saëns orgonaművei*

9.20 – 9.45 Bori Katalin (Somogyi könyvtár,
Szeged): *Huorka Jenő, az éperet hírnöke*

9.45 – 10.00 S-sünet / Intermission

Élnök / Chair: Prof. Dr. habil. Csech Gabriella PhD
egyetemi tanár

10.00 – 10.20 Prof. Dr. habil. Csech Gabriella PhD
(Babes-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár):
*In memoriam Terényi Ede, 90. születési
ésfordulóján. Az ima zenei metamorfózisai*

10.20 – 10.40 Prof. Dr. habil. Judita
Knežević PhD. (Masarykova univerzita, Brno):
*East Moravian Folk Songs - Inspiration
for Czech Composers*

10.40 – 11.00 Dr. Altörjay Tamás PhD
(SZTE JGYPK): *Az “eletlen életstartó” zenei,
Giovanni Battista Pergolesi élete és műve*

11.00 – 11.10 S-sünet / Intermission

11.10 – 11.30 Dr. Dombi Józsefné dr. Csé
(SZTE JGYPK): *Condolatos Chaplin születésének
215. évfordulója kapcsán*

11.30 – 11.50 Dr. Platér Tünde Kornélia PhD
(SZTE JGYPK): *100 éves születési Oscar Peterson*

19.00 Konferencia hangverseny
(SZTE Rectori Hivatali Díszterem,
Debrecen ter. 13.)

A konferencia támogatói:
SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ünnepi-csarnok tanács
SZTE JGYPK Kulturális és Kommunikációs Intézet
SZTE Kultúra Intézet

Médiapartner:
KV TV

A konferencia szervezői:
Dr. Dombi Józsefné dr. főiskolai tanár,
professzor emerita és

Prof. Dr. Maczelka Nóra egyetemi tanár,
professzor emerita


SZTE JGYPK
Szegedi Tudományegyetem
Juhász Gyula Pedagógiai Szakcsollégium


KÖZÉLETI KOMMUNIKÁCIÓS KÖZPONT


JGY

II. A konferenciahangverseny műsora

A 26. Nemzetközi Zenei Konferencia záróhangversenye

A hangversenyt megnyitja Dr. habil. Tarkó Klára PhD,
főiskolai tanár, a JGYPK dékánja

Addinsell, Richard (1904-1977):	Varsói koncert Maczelka Noémi (zongora)
Bartalus István (1821-1899):	Bordal (Arany János verse) Varjasi Gyula (ének) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Pergolesi, Giovanni Battista (1710-1736):	Uberto Esz-dúr áriája az Úrhatnám szolgáló c. operából Altörjay Tamás (ének) Maczelka Noémi (zongora)
Bartók Béla (1881-1945):	Gyermekeknek (válogatás a sorozatból) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Rachmaninoff, Sergei (1873-1943):	Románc Dombiné Kemény Erzsébet (zg) Judita Kučerová (Brno, zongora) Maczelka Noémi (zongora)
Tóth Péter (*1965):	Bordal (Arany János verse) Altörjay Tamás (ének) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Brahms, Johannes (1833-1897):	Von ewiger Liebe Dobrotka Silvia (ének) Maczelka Noémi (zongora)
Chopin, Fryderyk (1810-1849):	Asz-dúr ballada Gyurácz-Németh László e.h. (zg)
Strauss, Johann ifj. (1825-1899):	Zsupán belépője a Cigánybáró c. operettből Altörjay Tamás (ének) Maczelka Noémi (zongora)
Strayhorn, Billy (1915-1967):	Ballad for Very Tired and Very Sad Lotus Eaters Blaho Attila (zongora)
Souza, Nilton de (1936-2018) – Lobo, Haroldo (1910-1965):	Tristeza
Rodgers, Richard (1902-1979) – Hart, Lorenz (1895-1943):	My Funny Valentine
Bonfá, Luiz Floriano (1922-2001) – Maria, Antônio (1921-1964):	Manhã de Carnaval
Bernie, Ben (1891-1943), Pinkard, Maceo (1897-1962), Casey, Kenneth (1899-1965):	Sweet Georgia Brown Pintér Tünde (ének) Blaho Attila (zongora)

III. Eddig megjelent tanszéki kiadványok:

1. A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében. Tanulmánykötet 2001

Kamp Salamon: Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája

Jancsovcics Antal: Korálfeldolgozások J.S.Bach műveiben

Frank Oszkár: A Bach prelúdiumok formálásmódja

Dombi Józsefné: A Bach reneszánsz kezdete

Meszlényi László: A barokk zene historikus előadása

Maczelka Noémi: Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

Réz Lóránt: J. S. Bach: g-moll fantázia (BWV: 542) harmóniavilága

Szabó Tibor: A barokk kultúrfilozófiája

Fáyné Dombi Alice: Comenius és a sárospataki könyvkiadás

Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban

Gyémánt Csilla: Barokk életérzés, barokk dráma – és színházművészet

Rákai Zsuzsanna: Széljegyzetek J. S. Bach és a *manière française* kapcsolatához

Sziklavári Károly: Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban

2. Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjára. Tanulmánykötet 2002

Avasi Béla főiskolai tanár emlékére

Avasi Béla publikációi

Avasi Béla: Szűkített prím

Avasi Béla: A tonális válasz Bach „Das wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban

Avasi Béla: A magyarországi tekerő hangkészlete

Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Frank Oszkár: Debussy-prelűdök elemzése I-IV.

Frank Oszkár: Liszt szimfonikus művei

3. Bartók – Verdi. Tanulmánykötet 2002

Frank Oszkár: Bartók Szvit op. 14.

Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

Maczelka Noémi: Bartók – Reschofsky: Zongoraiskola

Ordasi Péter: Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

Rákai Zsuzsanna: „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben

Stachó László: A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene-kutatásban?

Altorjay Tamás: Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében

Sándor János: Verdi, az operaszínpad királya

Gyémánt Csilla: Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája

Dombi Józsefné: Verdi: Requiem

Dombi Alice: Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalomelemzés tükrében

Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

4. Zenei konferenciák előadásai.

Tanulmánykötet 2003

Dombi Józsefné: Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében

Erős Istvánné: Kodály-módszer, Kodály-koncepció, Kodály-filozófia

Dombi Józsefné: Schubert Zselízen

Frank Oszkár: A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése

Sándor János: Schubert és a színpad világa

Sziklavári Károly: Schubert hungarizmusai

Maczelka Noémi: Brahms, a zongoraművész- , és tanár

Csehi Ágota: Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

Judita Kučerová: Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik

Wolfgang Zawichowski: Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern

Pirkko Martti: Allusions in Music for Advertising

Pirkko Martti: New Challenges of Music Education

Jane Solose: Bach's Seven Solo Harpsichord Concertos

Kathleen Solose: Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica op.53. no.1. of Nikolai Medtner

5. A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása.

Tanulmánykötet 2005

Yngve Ness: Die romantische Ästhetik in Wagners „Tristan”

Wolfgang Zawichowski: Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

Judita Kučerová: Die Folkloreninspirationen und musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

Bård Dahle: The Music Educational System in Norway with Emphasis on Volda University College and the Music Communications Subject

Esther Nott: The Educational System in New South Wales, Australia

Csehi Ágota: Az instruktivitás és a népzene szerepe a képességfejlesztésben

Sándor János: Aki a zenét színekben álmodta

Ordasi Péter: Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei

Maczelka Noémi: A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás történetének összefoglalása

Dombi Józsefné: Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és átiratai

Frank Oszkár: Liszt Petrarca-sonettjei

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz von Biber (Jidřich Ignác František Biber, 1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

Rákai Zsuzsanna: Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

6. Zene-és művelődéstörténet. Tanulmánykötet 2006

Cecilia Franchini: La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero

Dorottya Marosvári: Bewegliche Klavierstunde

Maczelka Noémi: Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben

Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590

Horváth-Varga Mónika: Mozart itáliai utazásai

Sándor János: Az első magyar operák Szegeden

Laczi Júlia: Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára

Ordasi Péter: Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós műve a néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján

Erős Istvánné: A mai művészet hármas univerzuma

Stachó László: Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?

Dombi Józsefné: Liszt oroszországi hangversenyei

Sziklavári Károly: Vörösmarty és Liszt – Vörösmarty és a muzsika
Kovács Gábor: Tánc a farkas torkában. Az itáliai tánckultúra Bethlen Gábor udvarában

Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis c. műveinek összehasonlítása

7. Mozart – Liszt – Bartók. Tanulmánykötet 2007

Erős Istvánné: Mozart-szerenádok, a Gran Partita (K.361)

Sándor János: Fésületlen gondolatok Mozart két operája ürügyén

Judita Kučerová: Amadeus. Der Internationale Wettbewerb für junge Pianisten bis 11 Jahre

Illés Mária: Liszt: Christus – Egy „Oratorio Latino” a XIX. században

Maczelka Noémi: Bartók Mozart – játéka és instruktív kiadványai

Csehi Ágota: Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Szlovákiában és Csehországban

Sziklavári Károly: Egy ifjúkori szintézis: a Kossuth szimfóniai költemény

Dombi Józsefné: Mozart, Liszt, Bartók hangversenytípusainak jellemzői

Szabadi Magdolna: Szubjektív élmények a mentálhigiéné és a zenetanítás kapcsolatáról

Szabady Józsefné: A magyar nyelvű magánének oktatás története nyolc város adatai alapján

Yngve Ness: The Power of Art

Kővári Réka: Zenetörténet és népzene – egy XVIII. századi csíki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtésekben

Dorottya Marosvári: Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dúr (Analyse des zweiten Satzes „Adagio”)

Varjasi Gyula: Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai

Ordasi Péter: Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzciterák [1973] című kórusműve alapján)

Pekka Viljanen: A New Tradition for Piano Instruction in Class Teacher Education. A Study in Computer Enriched Learning Environments

8. A Kodály évforduló hazai és nemzetközi kultúrtörténeti vonatkozásai. Tanulmánykötet 2008

Rákai Zsuzsanna: „Magyarország címere”

Sándor János: „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” (Gondolatok a Háy Jánosról)

Ordasi Péter: A tengely rendszerű funkciós gondolkodás példái Kodály Zoltán műveiben

Dohány Gabriella: Spontán zenei affinitás mérése a középiskolások körében a Kodály-emlékévben

Dombi Józsefné: Kodály és Ránki zongoraművei

Erős Istvánné: Edward Elgar: e-moll csellóverseny (Op.85)

Király Zsuzsánna: Aloha E-solfege. Research for the Web Music Education

Hatice Onuray Eğilmez: The Ottoman Military Band „Mehter”

Hatice Onuray Eğilmez: The Uludağ University Faculty of Education Music Education Department

Özgür Eğilmez: Playing Styles of Traditional Turkish Instrument (Bağlama) According to Regions in Turkey

Maczelka Noémi: Kultúra és oktatás – az iskolai kultúráközvetítés néhány problémája (Ahogyan én látom)

Vargay Adrienn – Boldog Péter – Béres András: Bemutatkozik a Mosolygó Kórház Alapítvány – a művészetek gyógyító hatása

Bagdy Emőke: Vitalitásgenerátorok

Stachó László: Bartók strófái

9. Nyolcvan év a zenei nevelés szolgálatában.

Tanulmánykötet 2009

Dombi Józsefné: Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása

Erős Istvánné: Zenepedagógiai kutatások az Ének-zene Tanszéken

Sándor János: Euterpe Teszpisz kordéján, avagy operajátszás az állandó színház felépítése előtt

Laczi Júlia: Déryné szekerén gördülő opera

Gyémánt Csilla: Mátyás király, mint operai hős – Erkel: Sarolta c. operája a Szegedi Nemzeti Színház színpadán

Maczelka Noémi: Rév Livia művészete

Szabady Józsefné: Mi a titka? Szatmári Géza zeneszerző életútját bemutató emlékkötet bemutatása

Dombi Józsefné: A kortárszene szerepe a tanszék történetében

Csehi Ágota: A népzene szerepe Eugen Suchoň instruktív jellegű műveiben

Illés Mária: „Tiszta hangok” – Vántus István saját hangrendszerére támaszkodó műelemzései

Szabadi Magdolna: Kreativitás a zenepedagógia szolgálatában

Sziklavári Károly: Szemelvények a Tisza – kultusz irodalmi és zenei példáiból

Varjasi Gyula: Georg Muffat miséje

Judita Kučerová: Leoš Janačeks verdienste um

Musikschulwesen in Brno

Blanka Knopová: Böhmische Tänze von Bedřich Smetana und ihre Applikation in der Erziehung

Patrizia Prati: La música para piano del siglo XX

Vincenzo Oliva: Gli intervalli musicali

Michal Nedělka: Europäische Inspirationen für den

Klavierimprovisationsunterricht

Petra Bělohávková – Martin Ptáček: Playing with Puppets

Maczelka Noémi tanszékvezető búcsúbeszédei elhunyt kollégáink sírjánál

– Avasi Béla főiskolai tanár emlékére

– Bárdi Sándor búcsúztatása

– Dr. Mihálka György búcsúztatója

10. Évfordulós zeneszerzők 2009.

Tanulmánykötet 2010

Sziklavári Károly: Joseph Haydn és a magyar zenetörténet (példák)

Erős Istvánné: Haydn vonósnégyesei

Dombi Józsefné: Haydn leveleinek zenetörténeti jelentősége

Maczelka Noémi: A Mendelssohn-család

Illés Mária: Henry Purcell hatása Vántus István művészetére

Kovács Gábor: La Monica. Egy európai vándordallam a gimnáziumi ének-könyvben

Sándor János: Levél az operarendezés problémájáról

Laczi Júlia: Szórakoztató műfajok – iskolán kívül szerzett zenei élmények felhasználása a tanítás során

Rákai Zsuzsanna: Hagyomány és műalkotás

Varjasi Gyula: Bárdos Lajos életének és kórusműveinek pedagógiai jelentősége

Coca Gabriela: Terényi Ede kórusművészete

Fekete Miklós: Rimszkij-Korszakov impresszionizmust előrevetítő stílusjegyei az Antar című alkotás tükrében

Judita Kučerová: Zu manchen Folkloren – Vorlagen im Musikwerk von Leoš Janáček, Vítězslav Novák und Bohuslav Martinů

Jana Frostová: Recommendations for a Good Condition of the Voice in Young Schoolteachers

Marek Sedláček: Educational Activities of Vítězslav Novák in the Light of Memories of his Pupils and Colleagues

11. Chopin – Schumann – Erkel. Tanulmánykötet 2011

Asztalos Bence: Robert Schumann: Frauenliebe und Leben

Bereczkiné Gyovai Ágnes: Pillanatképek Robert Schumann életéből a Kinder-szenen tükrében

Coca Gabriela: Chopin balladáinak formai rugalmassága és tömör harmóniai megoldásai

Dombi Józsefné: Vántus István művészetének holisztikus megközelítése

Erős Istvánné: Gustav Mahler Bécsben

Frank Oszkár: Kodály énekkari művei

Laczi Júlia: Csajkovszkij hercegei

Maczelka Noémi: Chopin és Liszt

Marton Árpád: Szimbolicitás mint a Transzcendencia lakhelye – egyetemes létséma Chopin op. 48. no. 1. c-moll noktürnjében

Karol Medňanský: Hudba na území slovenska od najstarších čias po veľkú moravu

Németh József: Az éneklés mechanizmusa

Pukánszky Béla: Nőnevelési elképzelések és programok a romantika korában

Sándor János: Az Erkel-család a kőszínház előtti Szegeden

Csehi Ágota: Erkel Ferenc és a 19. századi Pozsony

Szabadi Magdolna: A zeneterápia területei és kutatási eredményei

Sziklavári Károly: Dohnányi Ernő humoráról

Varjasi Gyula: Dienes Valéria és Bárdos Lajos művészete

12. Liszt – Mahler. Tanulmánykötet 2012

Maczelka Noémi: Liszt származása

Sziklavári Károly: A Les Préludes szerkezetéről

Bereczkiné Gyovai Ágnes: Cigányzenei hatások Liszt Ferenc művészetében

Coca Gabriela: Liszt Ferenc – Buch der Lieder I-II. szóló zongorára

Fekete Miklós: Mefisztó zenei portréi a liszti életműben

Varjasi Gyula: Liszt Ferenc egyházi kórusművei

Dombi Józsefné: Liszt Ferenc szellemi öröksége Szegeden

Sándor János: Mester és tanítványa

Benyik György: Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az egyházzenehez

Marton Árpád: „Önmagáért megcsendülő ének” – Meditáció a zenében,
avagy Hegel elmélete Liszt gyakorlatában

Erős Istvánné: Mahler, a klasszikus hagyományok örököse

Párducz Árpád: Az abszolút hallás

Gabriella Dohány: Assessment of Music Literacy among Secondary Students

Péter Éva: Református gyülekezeti énekek az erdélyi néphagyományban

Csehi Ágota: A Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társaságának tevékenysége –
Liszt, Bartók, Kodály, Kadosa szellemében

Karol Medňanský: Vývoj slovenskej hudby po roku 1945

Magdolna Szabadi: About Music Therapy in General, and in the Music
Teaching

Szeri Istvánné: Zenei élmények az óvodában és a családban

13. Mahler – Szkrjabin – Verdi – Korngold.

Tanulmánykötet 2013

Erős Istvánné: A szimfónia apoteózisa – Gustav Mahler

Maczelka Noémi: 140 éve született Alexander Nyikolajevics Szkrjabin (1872-
1915)

Massimo Zicari: Giuseppe Verdi in Victorian London

Laczi Júlia: Erich Wolfgang Korngold 1897-1957

Irena Medňanská: Az egykori felsőmagyarországi zeneszerző, Kéler Béla élet-
útja és újbóli besorolása az európai zenei örökségbe

Karol Medňanský: LegánĽ Dénes és a viola da gamba

Marta Polohová: Vokális pedagógia Szlovákiában

Marosvári Dorottya: Magyar zenészek Svájcban

- Coca Gabriela:* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zenei felkészültsége és tevékenysége
- Péter Éva:* Genfi zsoltárok (1562) a magyar kórusirodalomban
- Fekete Miklós:* II. Frigyes király – a 300 éve született komponista és fuvolaművész
- Jana Palkovská:* Carl Philipp Emanuel Bach as the 300th Anniversary of his Birth Approaches
- Sándor János:* Egy elfeledett szegedi zeneszerző: Csányi Mátvás
- Dombi Józsefné:* Durkó Zsolt alkotómunkásságának hazai és nemzetközi elismerése
- Dohány Gabriella:* A Kodály-koncepció hatásvizsgálata az empirikus kutatásokban
- Varjasi Gyula:* A magyar tanárképző főiskolai ének-zene tanárképzés pedagógiai sajátosságainak áttekintő bemutatása 1928-tól

14. Giuseppe Verdi – Richard Wagner – Moór

Emánuel. Tanulmánykötet 2014

- Massimo Zicari:* Verdi and Wagner in Early Victorian London: the Viewpoint of The Musical World
- Dombi Józsefné:* Verdi tanuló évei és korai kompozíciói
- Laczi Júlia:* Verdi: Giovanna d'Arco
- Köpeczi-Kirkósa Júlia:* Giuseppe Verdi szerepe a zenedráma létrejöttében
- Martin Heidecker:* Richard Wagner in historisch informierter Aufführungspraxis? Chancen, Risiken und Nebenwirkungen
- Coca Gabriela:* A vezérmotívumok harmóniai, tonális és hangszerelési metamorfózisa a drámai cselekmény hatására Richard Wagner „Lohengrin” című operájában
- Fekete Miklós:* A 19. századi hangszerfejlődés és az átalakuló zenekari hangzás hatása Wagner és Verdi műveinek hangszerelésére
- Sándor János:* Istenkísértés, avagy Verdi és Wagner bemutatók a Szegedi Városi Színház első ötven évében
- Maczelka Noémi:* 150 éve született Moór Emánuel zongoraművész és zeneszerző
- Judita Kučerová:* Die Oper Jenůfa von Leoš Janáček. Historische und schöpferische Kontexte

Asztalos Bence: Richard Strauss Intermezzo című operájának önéletrajzi háttere

Boros-Konrád Erzsébet: Farkas Ödön énekpedagógiai rendszerének aktualitása „Az énekhang. A hangfejlesztés és hangérlés új rendszere” című kötetének tükrében

Maria Rapp: Individual Profiling in Practice – MA in Music Pedagogy ZHdK

Farkas Róbert: Software as an Basic Music Platform

Varjasi Gyula: 150 éves a szegedi kórusmozgalom

15. Madách – Smetana – Dvořák – Janáček.

Tanulmánykötet 2015

Zsuzsanna Máté: On the Musical Impact of Madách's *The Tragedy of Man*

Laczi Júlia: Bedřich Smetana: Az eladott menyasszony

Coca Gabriela: Antonín Dvořák: Szerelmi dalok, op.83. Formai, tonális és harmóniai jellegzetességek

Dombi Józsefné: Smetana, Dvořák, Janáček és a kortárs cseh zeneszerzők művei az Ének-zene Tanszék történetében

Judita Kučerová: Tschechische Klavierschule im Kontext der Europäischen Musik

Sándor János: Tolnay Klári a vulkán, avagy a prózai színész zeneisége

Péter Éva: 100 éve született Márkos Albert

Fekete Miklós: Pierre Villette a cappella kórusművei

Asztalos Bence: Kurt Weill: Aki igent mond

Varjasi Gyula: Fricsay Ferenc elveszettnek hitt miséjének története

Kovács Gábor: Bartók Béla „szlovák” kórusműveiről

Párducz Árpád: A zene és az agy: a modern képalkotó eljárások eredményei

Irena Medňanská: A visegrádi országok zenepedagógiai együttműködése

Karol Medňanský: A viola da gamba a francia barokk zenében

Marta Polohová: Bartolomej Urbanec szlovák komponista dalszerzői tevékenysége

Jana Hudáková: Az altatódal, mint a kultúra megismerésének forrása

Boros-Konrád Erzsébet: Az Erkel-operák időszerűsége és előadásainak változatai rendezők – karmesterek felfogásának tükrében

Martin Heidecker: Interdisziplinäre ästhetische

Projekte unter beteiligung des instituts für Musik an der Pädagogischen Hochschule Freiburg

Regina Stummer: Die Umsetzung musikalischer Projekte an der Kirchlichen Pädagogischen Hochschule Wien/Krems Campus Mitterau
Dace Bičkovska: Riga – Kulturhauptstadt Europas 2014
Kémenes Anikó: Bozay Attila: Az öt utolsó szín című operájának kritikai fogadtatása

16. Művészetek kölcsönhatása. Konferenciakötet 2016

Boros-Konrád Erzsébet: Bartók Béla zenei nyelvezte és A Kékszakállú herceg vára szereplőinek ábrázolása
Brugós Anikó: Magyar népköltési gyűjtemények, mint inspirációs források Bartók Béla egynemű karaihoz
Maczelka Noémi: Bartók Béla instruktív kiadványai
Zsuzsanna Máté: The Meaning – Constituting Process of Inter-Artistry in 20th Century Hungarian Bluebeard Stories (Béla Balázs – Béla Bartók – János Kass – Péter Esterházy)
Coca Gabriela: Terényi Ede 80 éves. Egy élet a művészet, a pedagógia és a zenetudomány szolgálatában
Marton Árpád: Keletről jön a világosság. 80 éves Arvo Pärt
Sándor János: Egy katonakarmester Szegeden. 80 éve mutatták be Lehár Ferenc: Szép a világ c. operettjét
Nagy Enikő: Profizmus és zenei hitvallás – Leonard Bernstein
Varjasi Gyula: Tamás Gergely Alajos karnagy és zeneszerzői tevékenységének pedagógiatörténeti jelentősége
Dombi Józsefné: 200 éve született Mosonyi Mihály
Laczi Júlia: Goldmark Károly (1830-1915)
Péter Éva: Maróthi György (1715-1744) egyházzenei tevékenysége
Fekete Miklós: A fény keresésének és a feloldódás harmóniájának zenei visszacsengése César Franck kompozícióiban
Párducz Árpád: Kivételes tehetségű nők a klasszikus zenében
Marosvári Borbála: Filmek képtelíttségének automatizált meghatározása
Asztalos Bence: Kreativitás és vállalkozókészségfejlesztés zenével, performanszal, kulturális együttműködéssel (Musik kreatív+)
Karol Medňanský: Georg Philipp Telemann viola da gambára és basso continuo írt szonátái az „Essercizii musici” c. gyűjteményből és használatuk napjaink hangszeres oktatási gyakorlatában

Irena Medňanská: Az Eperjesi (Prešov) Egyetem Zene-és Képzőművészeti Intézet Zenei Tanszékének művészeti együttese

Renata Kočišová: Moyzes Miklós pedagógiai és zeneművészeti tevékenysége az egykori Magyarország területén

Sabina Vidulin: Creative Educational Outcomes through Extracurricular Musical Activities

Kovács Gábor: Prozódiai kérdések kezeléséről a karvezetés oktatásában

17. Zenei évfordulók. Tanulmánykötet 2017

Kokas Károly: Emlékezet, eruditio és digitális bölcsészet

Zsuzsanna Máté: Mozart, Madách, Jankovics – The Tragedy of Man and the Animated Film

Laczi Júlia: A varázsfuvola és a három ifjú

Coca Gabriela: Robert Schumann Frauenliebe und Leben (Asszonyszeretem, asszonysors) op. 42 – formai, tonális és harmóniai logikája

Boros-Konrád Erzsébet: Újító zeneszerzői törekvések Liszt Ferenc két kevésbé ismert dalában

Mehmet Erman Mete: Franz Liszt in Istanbul

Boros-Konrád Erzsébet: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon

Sándor János: Bartók Béla A fából faragott királyfi-ja és Szeged

Péter Éva: Gárdonyi Zoltán (1906-1986) életútja és egyházzenei hagyatéka

Brugós Anikó: Bárdos Lajos – Balássy László: Jeremiás próféta könyörgése

Varjasi Gyula: Bárdos Lajos karvezetői és zenepedagógiai tevékenysége a Mátyás-templomban

Gyémánt Csilla: Simándy József Szegeden

Maczelka Noémi: 80 évvel ezelőtt született Bódás Péter zongoraművész, főiskolai tanár

Dombi Józsefné: 90 éve született Kurtág György és Szendrei Imre

Fekete Miklós: A természetellenes hangvarázs – a kasztráltak helye és szerepe a 16-18. század zenéjében

Asztalos Bence: Performance kísérletek a Musik Kreatív+ programban

Altörjay Tamás: A különböző énekési módok „emancipációja” a mai énekési gyakorlatban

Nagy Szabina: Liszt Ferenc és a Commedia

Roberto Bongiovanni: Purcell Opera Workshop in Krems

Maczelka Noémi: In memoriam Kreuter Vilmosné

18. Új utakon a művészetpedagógia.

Tanulmánykötet 2018

Boros-Konrád Erzsébet: Kodály Zoltán és a Kállai kettős

Varjasi József Gyula: Kodály Zoltán egyházi kórusművei

Zsuzsanna Máté: János Kass's Literary and Musical Illustrations

Fekete Miklós: Szkrjabin misztériumzenéje

Coca Gabriela: Tonális logika Franz Schubert impromptuiben (D 899)

Karol Medňanský: Georg Philipp Telemann (1681-1767) „Singe-, Spiel-, und Generalbass-Übungen” (TWV 25:39-85) című műve pedagógiai munkásságának tükrében

Péter Éva: Luther énekek az 500 éves református zenei anyagban

Brugós Anikó: Egy élet templom és iskola között. A 90 éves Birtalan József egyházi vonatkozású művei

Dombi Józsefné: 95 éve született Sebők György zongoraművész

Sándor János: Elfeledett operaénekeseink

Irena Medňanská: Szlovák zeneszerzők gyermekek számára írt kórusművei a 20. század 60-as éveitől

Bogáti-Bokor Ákos: Szépség és tragédia balkézre, avagy egy elveszett szvit története

Judita Kučerová: Ceremonial Folklore in Music Education

Asztalos Bence: Richard Strauss: Arabella – egy közép-európai mű magyar fogadtatása

Szabadi Magdolna: Zeneterápiás fejlesztések tanító és tanár szakos hallgatókkal

Altorjay Tamás – Perényi Ádám – Ádám Gábor – Haramza Klára: Terhesség, szoptatás, éneklés hogyan?

Asztalos Andrea: Gyermekhangképzési hibák és javítási lehetőségeik

Szeri Istvánné: Egész életét a hivatásának szentelte Burchard-Béla-váry Erzsébet (1897-1987)

Dombi Józsefné – Maczelka Noémi – Szabady Józsefné – Varjasi Gyula: Az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék története

Martin Heidecker: Project Cooperation between the Pädagogische Hochschule Freiburg Institut für Musik and the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Music Department

Roberto Bongiovanni: Project Implementation with the Cooperation of the Conservatorio di Musica „Lorenzo Perosi” Campobasso and the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education

Judita Kučerová: Music Educational Network

between the Masaryk University Brno Faculty of Education Music Department and the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Music Department

Erzsébet Boros – Konrád: Educational Cooperation between the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Music Department and the Partium Christian University Department of Music

Kiss Ernő: In memoriam Monoki Lajos (1934-2017)

19. A zenepedagógia új eredményei.

Tanulmánykötet 2019

Altorjay Tamás: A hangképzés kutatás történetének rövid áttekintése

Asztalos Andrea: A bemelegítések-beéneklések felépítése

Asztalos Bence: Zenekari nevelési tevékenység

Boros-Konrád Erzsébet: Max (Miksa, Mihály) Eisikovits jelentősége Románia zenei életében

Boros-Konrád Erzsébet: A zene határok nélkül –Eisikovits Miksa

Coca Gabriela: Játékdalok gyermekkarra és ütőhangszerekre

Dombi Józsefné: Nemzetközi konferenciák és koncertek a 90 éves Ének-zene Tanszék történetében

Fekete Miklós: Bal kézre a zongorán

Maczelka Noémi: Gondolatok a gyakorlásról

Péter Éva: Seprődi János zenei hagyatéka

Szabadi Magdolna: Zeneterápiás eszközök szerepe a szociális készség fejlesztésben

Váradi Judit: A koncertpedagógia szerepe a művészeti oktatásban

Varga Ildikó Rita Anna: Az izlandi zenéről, Jón Leifsről és a három himnuszról

Varjasi Gyula: Király László: Mindszenty oratórium számítógépes megjelenítésének problematikája

20. Zenepedagógia határok nélkül.

Tanulmánykötet 2019

Asztalos Andrea: Az alsó tagozatos tanulók zenei képesség-fejlesztéséről alkotott pedagógus nézetek

Asztalos Bence: Hanns Eisler – filmzenék

Boros-Konrád Erzsébet: Nagyszalonta népzenejének jelenléte Arany János és Kodály Zoltán munkásságában

Boros-Konrád Erzsébet: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon

Brugós Anikó: Szilágyi Erzsébet levelét megírta....

Dombi Józsefné: A zongoradarabok szerepe Kodály Zoltán és Ránki György művészetében

José Carlos Godinho: Listening to Music with Participation: Effects on Musical Memory and Understanding

Maczelka Noémi: Zongoraművészet, zongoratanítás

Máté Zsuzsanna: A művészi kreativitás konstruktív és destruktív jellegéről a modernitásban

Sándor János: A Szegedi Szabadtéri Játékok megindítása – legendák nélkül

Varjasi Gyula: Kodály Zoltán gyermekkori neveléstörténete és egyházi kórusművei összefüggéseinek vizsgálata

21. Kortársaink a művészetekben.

Tanulmánykötet 2020

T. Molnár Gizella megnyitó beszéde

Ale Ildikó: A zene, mint inspirációs forrás a vizuális absztrahálás lehetőségéhez

Altörjay Tamás: Reinitz Béla, Horusitzky Zoltán, Nicolae Bretan, Farkas Ferenc megzenésített Ady versei

Asztalos Andrea: A zenei képességek fejlődése

Asztalos Bence: „Beethoven und seine Zeit” A Pädagogische Hochschule Freiburg 2019-es Beethoven projektje

Csehi Ágota: A zenepedagógiai üzenet Cziczka Angela alkotómunkásságában

Dombi Józsefné: Frank Oszkár zenepedagógiai öröksége

Fekete Miklós: A régi magyar dallamkincs, az olaszos neoklasszicizmus, a pentatónia és a dodekafónia stílárís összebékítése Farkas Ferenc kolozsvári alkotásaiban

Horváth Barnabás: Egy újrafelfedezésre méltó életmű nyomában. 100 éve született Sugár Rezső zeneszerző

Judita Kučerová: Folklore-Quellen im Vokalschaffen von Bohuslav Martinů (1890-1959)

Maczelka Noémi: 80 éve született Szűcs Loránt zongoraművész, egyetemi tanár

Vladimír Marušin: Szimbólumok a színpadi néptáncművészetben

Máté Zsuzsanna: A harmónia (művészet)filozófiái jelentése

Irena Medňanská: Cooperation of the Visegrad Group in Music Pedagogy

Karol Medňanský: Hudobné traktáty a ich význam pre poznanie hudobnej histórie

Péter Éva: Ady versek Halmos László életművében

Sófalvi Emese: A kolozsvári magyar nyelvű zeneoktatás 1819-1950 között. Vázlatos áttekintés

Szabadi Magdolna: Rövid összefoglaló a zeneterápia fejlődésének mérföldköveiről

Varjasi Gyula: A digitális kompetenciák megjelenése a zenepedagógiában

22. „Beethoven 250”

Tanulmánykötet 2021

Altorjay Tamás: A „Kékszakáll” mesefigura operai feldolgozásai

Asztalos Andrea: Zenei képességfejlesztés a 6-14 éves korosztályban

Asztalos Bence: Schools@Concerts nemzetközi kutatási együttműködés 2017-2020

Blaho Attila: A jazz harmóniák evolúciója

Boros-Konrád Erzsébet: Ludwig van Beethoven: Fidelio

Coca Gabriela: L. van Beethoven: An die ferne Geliebte dalciklusának formai, tonális és harmóniai logikája

Dombi Józsefné: Beethoven művek Szegeden, variációk, magyar vonatkozások

Fekete Miklós: Beethoven korának zenekari hangszerei

Judita Kučerová: Sechs Variationen über ein Schweizer Lied (WoO64) von L. v. Beethoven und eine Volksmelodie aus Mähren

Maczelka Noémi: Beethoven zongoraszonátái

Marosvári Dorottya: A svájci közoktatás néhány jellemzője

Máté Zsuzsanna: A beethoveni halhatatlanság dilemmájáról Milan Kundera regényeiben

Irena Medňanská: Táncművészet a szlovákiai művészeti oktatás rendszerében
Irena Medňanská – Mária Strenáčiková Jr.: Positive and Negative Experience with Teaching Music at Various Types and Levels of Slovak School during the Pandemic in 2020

Karol Medňanský: Johann Sebastian Bach Három szonátája viola da gambára és csellóra a kései barokk zene fejlődésének kontextusában

Karol Medňanský: St. John Passion BWV 245 in the Context of the Work of Johann Sebastian Bach

Papp Éva: A Széchényi-család és a zene megtartó ereje

Péter Éva: Jagamas János szerepe az erdélyi magyar zeneoktatásban

Pintér Tünde Kornélia: Tanulói, szülői és tanári nézetek a zene társadalmi megítéléséről

Pukánszky Béla: Az első koncertező gordonkaművésznő fogadtatása és karrierje: Lisa Cristiani (1827-1853)

Szabadi Magdolna: Mit jelent a zenei viszony a zeneterápiában?

Varjasi Gyula: 90 éve született Tillai Aurél zeneszerző

23. „Liszt 210”

Tanulmánykötet 2022

Máté Zsuzsanna: Liszt alakja a klasszikus és a kortárs magyar képzőművészetben

Maczelka Noémi: Liszt Ferenc operaparafrázisai

Varjasi Gyula: Liszt Ferenc egyházi kórusművei

Dombi Józsefné: Az etűdök és technikai gyakorlatok szerepe Liszt, Bartók életművében

Ránki Katalin: Bartók ünneplése

Csehi Ágota: Kiváló zenepedagógusok, zeneművészek, zenei személyiségek a magyar-szlovák kötődések tükrében és aktuális évfordulók

Horváth Barnabás: Emlékezés a száz éve született Szöllősy Andrássra

Péter Éva: 85 éve született Szabó Csaba zenetudós, zeneszerző, pedagógus

Karol Medňanský: Juraj Hatrík (01.05.1941 – 21.05.2021) a viola da gamba (Venované pamiatke skladatela)

Marosvári Dorottya: Volkmar Andreae svájci zeneszerző (1879-1962)

Altorjay Tamás: A bibliai Sámson alakjának és történetének zenei feldolgozásai

Asztalos Andrea: Az éneklés pszichológiai hatásai

Asztalos Bence: Digital Transformation Trends in Music Teaching and Training Systems

Blaho Attila: Akkord és skálarelációk a jazz tekintetében

Coca Gabriela: A vallási üzenet zenei ábrázolása Gárdonyi Zoltán: Három nagyheti kép című művében

Fekete Miklós: Angyali muzsika fókuszban: Hans Memling Nájerai oltárképének hangszereiről

Morel Koren – Adoram Erell: Solfy: an Integrative Solution for Promoting Music Literacy in General Education

Pintér Tünde Kornélia: Az ének-zene megítélése az iskolai tantárgyak rendszerében

Kristina Rafailov: The Textbooks in Music Education at Elementary Art Schools in the Czech Republic

Szabadi Magdolna: A zeneterápiás eszközök sajátos jellemzőinek, funkcióinak és egyediségének elemzése

24. „Kodály 140”.

Tanulmánykötet 2023

Asztalos Andrea: Kodály Zoltán nevelési eszméinek tovább élése a XXI. században

Coca Gabriela: Kodály Zoltán: *Huszt* – Kölcsey Ferenc versére írt kórusműve

Máté Zsuzsanna: Kodály Psalmus Hungaricus oratóriumának hatásáról és képzőművészeti illusztrációiról

Péter Éva: Egybecsengések és különbségek Kodály Zoltán és Ádám Jenő genfi zsolttár feldolgozásaiban

Altorjay Tamás: A „Don Quichotte” figura komolyzenei feldolgozásai

Asztalos Bence: 100 éve született Frank Oszkár

Blaho Attila: Bartók Béla tengelyrendszere a jazz szemszögéből

Dombi Józsefné: A Kodály tanítvány Ránki György

Fekete Miklós: Veress Sándor zeneszerzői indulása és erdélyi kötődése

Gellénné Körözi Eszter: Emlékezés Avasi tanár úrra

Judita Kučerová: Mährische Volksballaden – Inspirationen für die tschechischen Komponisten

Maczelka Noémi: Pejačević Dora (1885-1923), a zeneszerző

Marton Árpád: A láthatatlan márványtábla – Sebők György születésének centenáriuma

Karol Medňanský: Symbolism of the Position of Viola da Gamba in the Sacred Compositions of J. S. Bach

Pintér Tünde Kornélia: Zenei tevékenységek iránti attitűd vizsgálata tanulók és szülők körében

Szabadi Magdolna: Tudomány és művészet integrációja Bartók és Kodály példáin keresztül

Varjasi József Gyula: Avasi Béla zeneszerzői munkássága

25. Brun (145) – Gershwin (125) – Kadosa (120).

Tanulmánykötet 2024 (online)

Marosvári Dorottya: Fritz Brun (1878-1959) svájci zeneszerző

Maczelka Noémi: George Gershwin (1898-1937)

Altörjay Tamás: Kadosa Pál hét Petőfi dala

Ale Ildikó: Fénylő kékség. Vizuális asszociációk és egyéni jövőkép-alkotás Berény Róbert Csellózó nő c. festménye alapján. Részlet a *Zene és én* c. társzművészeti gyermekrajz-projektből.

Asztalos Andrea: Az ének-zene tanárok tanári kompetenciákról alkotott nézetei

Asztalos Bence: Eszterházy Károly Catholic University Faculty of Arts and Humanities

Blaho Attila: A pentaton skálák szerepe a jazz-improvizációban

Coca Gabriela: Szín és zene kapcsolata Terényi Ede zeneszerző művészetében

Dombi Józsefné: Összefoglaló visszatekintés dr. Szeghy Endre művészetére születésének 125. évfordulóján

Fekete Miklós: Erdély és Párizs között. Lajtha László művészi világnézetének sajátosságai

Martin Heidecker: „The 3 Musketeers” – A Musical Production at the Freiburg University of Education

Judita Kučerová: Volkslieder und zeitgenössische Musikerziehung (empirische Kenntnisse und Musikpädagogische Empfehlungen)

Máté Zsuzsanna: Összefoglalóan Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeményének opera-feldolgozásairól

Ondřej Musil: Film Music Analysis for Educational Practice

Papes-Valach Fanni: A 75 éve született Huszár Lajos zeneszerző alkotásai

Péter Éva: 150 éve született Max Reger

Pintér Tünde Kornélia: Évfordulós zeneszerzők: Vivaldi, Schubert, Verdi és Wagner

Szabadi Magdolna: Rövid áttekintés a zenei elemekre adott agyi aktivitás vizsgálati példáiból

Varjasi József Gyula: 100 éve született Sinkó György operaénekes

26. Abstracts of 1st International Conference on Music Education in the 21st Century, 15-16 April 2024 (online)

Andrea Asztalos: Beliefs of General Classroom and Music Specialist Teachers in Hungarian Primary Schools Regarding the Development of Musical Abilities in Children

Tomáš Chloupek: Online Singing Lessons: Reflections on the Coherence of Intention and Reality

Bianka Dobos: Exploring Fear of Happiness Among University Students: The Role of Perfectionism, Academic Burnout, Loneliness, and Hopelessness

Józsefné Dombi: Contemporary Piano Pieces in „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music

Miklós Fekete: Pedagogical Questions and Challenges of Higher Level Music Literature Education

Markéta Fraňková: Violin Playing Without Shoulder Rest

Patrick K. Freer: Self-Reported Musical Perceptions and Experiences of Austrian Males in School Choral Music

Masahiro Inukai: The Educational Potential of Solmization of the Augmented 4th Frame in Japanese (Children's) Songs

Milena Kmentová: Testing the Sense of Rhythm of Children Aged 5-12: Finding New Ways

Judita Kučerová: Polka in the Work of the Czech Composer Bedřich Smetana

Ramóna Lévai: Measuring Social Competences in Primary School Music Lessons

Fanni Papes-Valach: Digital Methods, Online Possibilities, and Alternatives Provided by Social Media in Music Education

Éva Péter: Musical Writing, Music Composition at an Elementary Level

Marie Stodůlková: The CLIL Approach – an Inseparable Part of Music Education in the 21st Century

Etelka Tanácsné Vilmos: How and Why to Teach Complex Folk Culture in Music Lessons?

- Bernadett Tormáné Kiss*: Measuring Classroom Music Motivation Based on the Self-Determination Theory
Andor Horváth: It's All Me to Me
Katalin Körtvési: The Living Tradition: Introduction to Kokas Pedagogy
Anikó Novák and Katalin Körtvési: ZeneZen, the Creative Piano Pedagogy
Matthew Mitchell: Improvisation
Billy Prim: Bodybility
James Wylie: An Introduction to Modal Music in the Mediterranean and Near East.

27. Szenci Molnár–Moszkowski–Szőnyi–Terényi–Bozay.

Alkotók és alkotások. Tanulmánykötet 2025

- Dombi Józsefné*: Bevezetés
Péter Éva: Költészet és zene összefonódása a magyar nyelvű zsolttáráneklésben. 450 éve született Szenci Molnár Albert
Maczelka Noémi: 170 éve született Moritz Moszkowski (1854-1925)
Dombi Józsefné: 100 éve született Szőnyi Erzsébet
Coca Gabriela: Zeneszerzői kezdetek. Terényi Ede: „Ha folyóvíz volnék” (1954) op. 1.
Papesch-Valach Fanni: Bozay Attila élete és munkássága
Nagy Gerda: Vaszy Viktor – a komponista a karmester mögött
Bori Katalin: König Péter öröksége Szeged zenei életében
Fekete Miklós: A tenger hangjai – vízi zenék a 19. sz. végén és a 20. sz. elején
Altörjay Tamás: Jaques Fromental Halévy munkássága és fő művének elemzése
Altörjay Tamás: Radnóti versek megzenésítései
Máté Zsuzsanna: A zeneművészet szubsztanciájáról a 18. századig – a művészetfilozófia felől
Kiszely Zoltán: Sinkó György 100+1
Asztalos Andrea: A kórusban való éneklés hatása a gyermekekre
Zdislava Voborná Záleská: The Influence of Music Education on Human Personality
Kiss Beáta: Zene, oktatás, nevelés a (Cseh)szlovák Rádió Magyar Adása gyermek- és ifjúsági műsoraiban
Marosvári Dorottya: Zongorás kamarazene repertoire

Magdolna Szabadi: Creative Musical Exercises in the Teacher's Methodological Repertoire

Bence Asztalos: Music Therapy Club: „Who Plays This? Creative Music Games and Music Therapy Experiences for Teachers.” Reflections on Magdolna Szabadi's Lecture

Blaho Attila: Szimmetriák a jazz zenében

Pintér Tünde Kornélia: Az improvizáció fejlesztésének lehetőségei

Bence Asztalos: Student Research Conference (TDK) in the Field of Arts at the Faculty of Humanities and Arts of Eszterházy Károly Catholic University

Ale Ildikó: Ismerkedés a Kékszakállú herceg vára c. opera cselekményével. 10-14 éves gyermekek tartalomértelmezése egyéni képi ábrázolás útján.

TARTALOM

<i>Dombi Józsefné: Bevezetés</i>	5
<i>Claude Dauphin: The aesthetical movement of classical music composition in Haiti</i>	7
<i>Judita Kučerová: East moravian folksongs – inspiration for czech composers</i>	15
<i>Tomáš Chloupek: A comprehensive guide to Bohuslav Matěj Černohorsky</i>	24
<i>Bence Asztalos: Organizing experiences in the 37th National Student Research Conference (OTDK) Arts and Art theory section</i> ...	33
<i>Dombi Józsefné: Muzsikuskok a Magyar Tudományos Akadémia 200 éves történetébe</i>	38
<i>Maczelka Noémi: Film + Zene = Filmzene. Richard Addinsell: Varsói Koncert</i>	46
<i>Maczelka Noémi: Film + Zene = Filmzene. Sosztakovics filmzenéiből</i> ...	51
<i>Papes-Valach Fanni: Walt Disney: Fantasia (1940)</i>	56
<i>Asztalos Andrea: A kórusban való éneklés szerepe a társadalomban</i>	73
<i>Asztalos Andrea: Az amatőr kórusban éneklők motivációi és énhatékonysága</i>	82
<i>Péter Éva: „Siess, keresztyén, lelki jót vallani” – ötszáz éves Tinódi dalla a protestáns kórusirodalomban</i>	93
<i>Varjasi Gyula: Király-König Péter misekompozíciói</i>	99
<i>Bősze Ádám: Egy szegedi kottáról</i>	107
<i>Bori Katalin: Huszka Jenő, az operett hírnöke</i>	112
<i>Újváriné Illés Mária: „Földi Zene” – Vántus István billentyűs műveiről</i>	118

<i>Kiss Ernő: Az ismeretlen Bartók.</i>	123
<i>Máté Zsuzsanna: Bartók Béla és Nagyszentmiklós (1945-2025)</i>	135
<i>Csehi Ágota: Bartók Béla zenepedagógiai elvei, művei és azok helye, szerepe a közoktatásban (is) Szlovákiában a 21. században</i>	147
<i>Csákány Csilla: Terényi Ede publicisztikája. Dialógusok hálójában a hatvanas – hetvenes évek küszöbén</i>	162
<i>Dombi Józsefné: Gondolatok Chopin születésének 215. évfordulója kapcsán</i>	171
<i>Nagy Gerda: „A világ legnagyobb orgonistája” – Saint-Saëns orgonaművei.</i>	178
<i>Altorjay Tamás: Az “életkor csúcstartó” zseni, Giovanni Battista Pergolesi élete és színpadi művei.</i>	186
<i>Altorjay Tamás: Társadalmi rétegződés és a szerelem küzdelme Georges Bizet operáiban.</i>	192
<i>Pintér Tünde Kornélia: 100 éve született Oscar Peterson</i>	200
<i>Blaho Attila: Jazz-harmóniak átfordítva: Ernst Levy és a negatív harmónia</i>	205
<i>Blaho Attila: Bach és a jazz párbeszéde.</i>	208
<i>Fekete Miklós: Szárnyaló hangképek. A madárdal jelentősége, lejegyzésének és alkalmazásának módjai Messiaen kompozícióiban.</i> .	214
<i>Szabadi Magdolna: Digitalizációs problémák a zeneoktatásban</i>	225
<i>Ale Ildikó: Zeneinspirációk – Képi kifejezések.</i>	233
<i>Szerzőink</i>	240
<i>Függelék</i>	249
<i>I. A Nemzetközi Zenei Konferencia programja.</i>	249
<i>II. A konferenciahangverseny műsora</i>	250
<i>III. Eddig megjelent tanszéki kiadványok</i>	251

Kiadó:



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Felelős kiadó: *Forró Lajos kiadóvezető*

Nyomdai kivitelezés:
Innovariant Nyomdaipari Kft.
Felelős vezető: *Drágán György*
www.innovariant.hu
www.facebook.com/Innovariant