

# BÁRDOS SZIMPÓZIUMOK

---

25 év – 25 előadás

# BÁRDOS SZIMPÓZIUMOK

25 ÉV – 25 ELŐADÁS

DUPress



# BÁRDOS SZIMPÓZIUMOK

---

25 ÉV – 25 ELŐADÁS

Szerkesztette:  
S. SZABÓ MÁRTA

Debreceni Egyetemi Kiadó  
Debrecen University Press  
2010

A kötet megjelenését támogatta:  
Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar

Lektorálta és a szerkesztésben közreműködött:  
DR. ITTZÉS MIHÁLY

Kottaszerkesztő:  
KOVÁCS SZILÁRD

A Kodály és Bartók művek kottapéldáit az Universal Music Publishers Editio Musica  
Budapest Zeneműkiadó Kft. szíves hozzájárulásával közöljük.

© Copyright by Universal Edition A. G., Wien

© Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010,

beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISBN 978 963 473 362 1

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított  
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja

Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató

Felelős szerkesztő: Bálint Ágnes

Műszaki szerkesztő: Juhászné Marosi Edit

Terjedelem: 15,5 ív

A nyomdai műveletek a Debreceni Egyetem sokszorosító üzemében készültek  
Készült Debrecenben, 2010-ben



*Bárdos Lajos (1899–1986)  
Baráth Pál festménye (1988). A kép a DE ZK tulajdona.*



# Tartalom

Előszó (S. SZABÓ MÁRTA) .....	9
-------------------------------	---

## I. BÁRDOS LAJOSRÓL

DARÓCI BÁRDOS TAMÁS: Kodály Zoltán és Bárdos Lajos .....	13
MOHAYNÉ KATANICS MÁRIA: Bárdos Lajos, a tanár, a karnagy .....	23
ITTZÉS MIHÁLY: Bárdos Lajos, a zenetudós .....	28
Bárdos Lajos: Bach: É-dúr hegedűverseny, III. tétel (Előadás-vázlat) .....	33
SZÓNYI ERZSÉBET: Bárdos Lajos és Kodály Zoltán .....	38

## II. KODÁLYRÓL ÉS BARTÓKRÓL

ARANY JÁNOS: Nyelv és zene összefüggése Kodály Zoltán énekes műveiben .....	45
ROZGONYI ÉVA: Hitvallás, magyarság Kodály Zoltán műveiben .....	54
S. SZABÓ MÁRTA: A nyelvművelő Kodály .....	67
UJFALUSSY JÓZSEF: Bartók és a programzene .....	75
LÁSZLÓ FERENC: Bartók Erdélye – Erdély Bartókja .....	83

## III. ZENETÖRTÉNET, KÓRUSIRODALOM

KOLLÁR ÉVA: Claudio Monteverdi kórusművészete .....	91
KARASSZON DEZSŐ: Henry Purcell és ódái .....	104
KOMLÓS KATALIN: J. Haydn g-moll Salve Reginája a korabeli Bécs egyházzenei kontextusában .....	110
MOHAY MIKLÓS: Mozart Kyrie-tételei .....	114
GÁRDONYI ZSOLT: Gárdonyi Zoltán énekkari művei .....	123
SZESZTAY ZSOLT: 1956 – a magyar kóruszene tükrében .....	130

## IV. ZENEPEDAGÓGIA, ZENÉSZMESTERSÉG

SPIEGEL MARIANNA: Hangszertanítás? Szolfézsztanítás? Zenetanítás! .....	139
JOÓB ÁRPÁD: A népzene tanításának élményeiről és tapasztalatairól .....	147
FEKETE KÁROLY: A református egyházzene-oktatás jelentősége .....	156
DUFFEK MIHÁLY: Amíg a kottakép a koncerten megszólal... ..	166
KEDVES TAMÁS: Ki a jó zenész a 21. században? .....	175

## V. EMLÉKEZÉSEK

LUKIN LÁSZLÓ: Rajeczky Benjamin és Kerényi György emlékezete.....	187
BERKESI SÁNDOR: Gárdonyi Zoltán emlékezete .....	195
KOVÁCS MÁRIA: Emlékezés Lukin Lászlóra .....	201
SAPSZON FERENC: Megemlékezés Szesztay Zsoltról .....	210

## VI. UTÓSZÓ HELYETT

KÖRBER TIVADAR: Emlékek, élmények, tanulságok .....	211
---	-----

## FÜGGELÉK

A Bárdos Szimpóziumok előadásai, bemutató-foglalkozásai, hangversenyei .....	223
A kötet szerzői .....	238
A szimpóziumok képekben .....	243

# Előszó

25 éve, 1985 novemberében került megrendezésre Debrecenben az a háromnapos szakmai tanácskozás, mely egyben a rendező intézmény, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zene-tanárképző Intézete Debreceni Tagozata Leánykarának 10 éves jubileumi ünnepe is volt. A tanácskozásra szolfézs- és zeneelmélet-tanárokat, énektanárokat és karvezetőket hívott a rendezvény kitalálója és megvalósítója, Szesztay Zsolt karnagy, az intézmény Szolfézs-zeneelmélet Tanszékének és Leánykarának alapítója.

Egy évvel később, 1986 decemberében Liszt Ferenc születésének 175., halálának 100. évfordulója alkalmából újabb szakmai találkozóra került sor, melyen a kórushangversenyek és előadások mellett bemutató tanítások is voltak, szinte minden iskolatípusból. Ezzel kialakult a találkozónak az a szerkezete, mely később megszilárdult és évről évre új tartalommal megtöltve, de mindmáig él. Bárdos Lajos 1986 novemberében bekövetkezett halála után előbb a Leánykar (1987. május), majd a szakmai találkozó is felvette a kiemelkedő jelentőségű mester nevét, így 1988 óta már Bárdos Szimpózium néven rendezzük meg minden év tavaszán.

Szesztay Zsolt 2007-ben bekövetkezett haláláig példaadó módon szervezte, irányította a szimpóziumok munkáját, miközben karnagyként, előadóként, bemutató tanítások tanáraként maga is pódiumra lépett. 1994 óta segítője lehettem ebben a munkában, s még közösen fogalmaztuk meg: jó lenne, ha a szimpózium történéseinek képi-hangi rögzítése mellett (mely a kezdetektől minden alkalommal megtörtént) az elhangzott előadásokból legalább egy válogatás könyv formájában is hozzáférhető lenne. Idén, a 25. szimpózium alkalmából lehetőség nyílt e terv megvalósítására.

A válogatás nehéz feladatot jelentett, hiszen az eddigi 24 szimpózium több mint 110 előadásból kellett kiválasztanunk egy kötetre valót. A válogatásnál nem *a minden évből egyet* elvet követtük, hanem inkább arra törekedtünk, hogy a negyedszázad alatt többször is meghívott előadók, illetve a szimpóziumon rendszeresen előforduló témák képviselve legyenek a kötetben. Az előadások egy része – különösen a közelebbi múltból – szinte eredeti formájában és tartalmában jelenik meg kötetünkben. Többségüket azonban a szerzők többé-kevésbé átdolgozták. Az átdolgozás indítékai különbözők: az előszó és az írott szó eltérő követelményei; az előadást illusztráló hangzó zenei részletek kottás vagy legalább utalásszerű felidézésének szándéka; vagy a szerző 2009/10 fordulóján a korábbi előadásához kapcsolódó újabb gondolatait kívánta még közölni.

Hálás köszönettel tartozunk ezért az egykori előadóknak: áldozatos és önzetlen munkájukért, és nagylelkű felajánlásukért, hogy írásuk e kötetben megjelenhet. Megkülönböztetett tisztelettel köszönjük azoknak a hozzátartozóknak a közzétételben való közreműködését, akik az előadás alkalmá óta már eltávozott, vagy betegség miatt e munkában részt venni nem tudó hozzátartozóik előadását rendelkezésünkre bocsátották.

Köszönettel tartozunk Kodály Zoltánné Péczely Saroltának azért, hogy a szimpóziumok védnökségével és személyes jelenlétével megtisztelte rendezvényeinket. Köszönjük a Bárdos családnak, hogy figyelmükkel, részvételükkel és támogatásukkal segítették a szimpóziumok megrendezését, valamint a Zeneművészeti Kar egykori és jelenlegi vezetőjének, Kedves Tamásnak és dr. Duffek Mihálynak mindazt a segítséget, amellyel a szimpóziumok – s így e kötet – megvalósítását lehetővé tették.

A kötet létrehozásában köszönet illeti valamennyi közreműködőt: a kottapéldák és egyéb illusztrációk létrehozásában Kovács Szilárd, valamint Pálinkás Albert és Csúry Tamás Dániel, a technikai és gazdasági feladatok megoldásában Ádám Katalin, Kocsi Hajnalka Anna, Marosi Edit, Nagy Zoltán Viktor, Kiss Zoltán és Kiss-Bilanics Anita volt segítségünkre.

Végül köszönetet mondunk a szakmai lektornak, Ittzés Mihálynak a szövegek gondozásában kifejtett érzékenyen szakszerű, áldozatos és segítőkész munkájáért.

Azzal a reménnyel adjuk az olvasók kezébe e válogatást, hogy a hajdani résztvevők felidézhetik, akik pedig itt találkoznak az előadásokkal először, megérik belőle a Bárdos Szimpóziumok szakmai törekvéseit. Reméljük, hogy a zeneoktatás bármely szintjén dolgozó zenepedagógusok munkájukat segítő írásokat találnak a kötetben, a leendő szakemberek pedig – mint egy soktémájú tankönyvből – tudásukat gyarapíthatják. S az előadások olvasása talán kedvet is ébreszt a további szimpóziumokon való részvételre. A szerkesztő és munkatársai számára ezek jelentenek a legnagyobb jutalmat.

Debrecen, 2010. február 15.

S. Szabó Márta

I.

---

BÁRDOS LAJOSRÓL

DUPress



## Kodály Zoltán és Bárdos Lajos

2007. március 23.

Két férfiről szeretnék beszélni: egyik a mester, aki nagyon sokat adott tanítványainak, másik a rendkívül tehetséges tanítvány, aki ezt a rengeteget megpróbálta meghálálni, visszaadni, és népének továbbadni.

1919-et írunk. Egy Bárdos Lajos nevű 20 éves fiatalember, aki annak köszönhetően, hogy egy hadgyakorlat során egyik lábára véletlenül rátoolták az ágyút, és kórházba került, életben maradt. Társai Doberdónál mind meghaltak.

Amikor vége lett a világháborúnak, az szerelhetett le legelőbb, aki mérnök akart lenni. Így jelentkezett a Műszaki Egyetemre. Jó matematikus volt, kiváló műszaki rajzokat tudott készíteni. Fél év után érezte, hogy nem ez az ő útja. Nyolc éve tanult hegedülni, és amikor 17 évesen tanára elhívta kvartettezni, kinyílt számára a zenei mennyország. Elkezdett brácsán is gyakorolni, hogy annál használhatóbb kamarazenesz legyen. Brácsájával kezében elment a Zeneakadémiára felvételizni. Nem tudta, hogy a bizottságban milyen szellemmel kerül szembe. Ott ült Hans Koessler, aki Dohnányinak, Bartóknak, Kodálynak, Weinernek tanára volt, nagyon sikeres zeneszerzés-tanár, igen ám, de számára a zene Brahmsnál véget ért. Ott ült Michalovich Ödön, aki sokáig a Zeneakadémia igazgatója volt, és akinek ízléséről hadd idézzek egy vele készített interjúból egy részletet: „*Igen ... tehát a fiatalokról, ... akik jóformán nincsenek ..., akik elvesztették a fejüket ... Szomorú eredmény. Arra a kérdésre, hogy ki tehetséges, alig tudok felelni. Csak azt mondhatom, hogy a modernek között nincs tehetség. Kodály nem számít, invenciótlan, száraz, minden zenei koncepció nélküli, aki csak kakofóniákat vet papírra. Bartók? Hát ő tehetséges volna, de ferde utakon, a hangzavarok értelmetlen világában jár...*” (Kristóf Károly: *Beszélgetések Bartók Bélával*. Budapest, Zeneműkiadó, 1957)

Ez a szellem uralkodott a felvételi bizottságban, apám pedig odaállt a brácsájával, és eljátszotta Kodály *I. Vonósnyegyese*nek brácsa szólamát. Végighallgatták, hisz a kíváncsiság nagy úr. Ha lett volna a játék közben módja figyelni az arcokat, alighanem azt a kifejezést látta volna rajtuk, mint amikor valaki mazsola helyett épp egy poszméhet harapott ketté. Mikor vége volt, megkérdezték, hogy milyen tanszakra jött felvételizni. Mondta, hogy brácsa tanszakra.

– Olyan nincs! – mondták felszabadultan, és zavarták volna el. Ekkor kicsúszott a száján valami, amiről később ő maga sem értette, hogy csúszhatott ki:

– Elég baj! Miért nincs? – és távozott.

Bár sok év múlva, de végül csak elindult a Zeneakadémián a brácsa tanszak.

Egy évig készült otthon, most már a zeneszerzés szakot célozta meg. Tanulmányozta a zeneelméletet, a nagy mestereket. Ismét ott állt a bizottság előtt. Felvételi darabja nem volt akármi: a Boci-boci tarkát dolgozta fel úgy, hogy a jobb kéz a dallamot csupa fehér billentyűn, a bal kéz a kíséretet csupa feketén játszotta. Természetesen az arcokon undor tükröződött, és el akar-

ták küldeni, amikor az orgona professzora leütött egy akkordot a zongorán, egy *H* alapú domináns szeptimet bővített kvinttel, és megkérdezte, meg tudná-e mondani, mit hall? Rávágta:

- Ez az akkord befér az egészhangú skálába.
- És ha *H* az alaphang, meg tudná nevezni a hangokat?
- *H, Disz, Fiszis, A.*

A tanári kar elismerően összenézett, és felvették. Apám mindig úgy mondta, hogy egy *fiszis*nek köszönhetta, hogy bejutott a Zeneakadémiára.

Első évben Siklós Albertnél tanult, aki módszeres, kiváló tanár volt, apám elismeréssel emlegette. A következő évben Kodály az igazságtalan szilencium után visszatért tanítani. A szilencium azért érte, mert 1919-ben benne volt a Zenei Direktóriumban, amelynek munkájában részt vett Bartók is, Dohnányi is. Csak Kodályt büntették meg, a többieknek nemzetközi híre volt már ekkor, hozzájuk nem mertek nyúlni. '21-ben, mikor Kodály visszatérhetett tanítani, a Siklós-növendékeket kettéosztották, fele maradt Siklósnál, másik fele Kodályhoz került. Élete nagy szerencséjének tekintette, hogy Kodályhoz került.

Kodály tanítási módszereiről valljanak növendékei. Kodály „*hagyja a tanítványokat*» saját gyökerükön fejlődni«. [...] biztos kézzel vezeti egy tervszerűen és konstruktívan megépített úton, anélkül azonban, hogy a tanítvány ezt észrevenné.” „*Keresi, kutatja a stílusok törvényeit. Nemcsak megismeri a múltat, hanem újraéli, és tanítványaival is újraélteti.*” „*Ráeszméltette a növendékeket, hogy a zeneszerzés tan nem szabályok gyűjteménye, hanem a zeneköltői invenció megnyilatkozási lehetőségeinek minél gazdagabb feltárása.*” „*Nem tart szabályszerűen kidolgozott előadásokat. A mesterművek elemzése, megismerése, a művészi terv megismerése kerül nála homlokterbe. Nem szabályokra oktat, hanem a nagy mesterek művészetére.*”

Végül Bárdos Lajos személyes visszaemlékezését foglalom össze: „*Kodály volt az első, és annak idején az egyetlen tanár, aki tanítványaival rendkívül alaposan tanulmányoztatta Palestrinát, az összkiadásból számszámra íratott ki velünk példákat. Ez után Bach következett, majd a bécsiek és a romantika mind elmélyültebb elemzése. A legújabb zene elemzése nem került sorra, nem akarta a maga stílusát senkire sem rákényszeríteni. Arra szorította növendékeit, hogy egymás munkáját bírálják meg. Ő többnyire szó nélkül végighallgatta a műveket, legfeljebb ilyen megjegyzést fűzött hozzá: »Ezt a részt maga jobban is meg tudja csinálni. Gondolkozzon rajta!« Megtanított bennünket saját lábunkon járni. Bámulatosan keveset beszélt. De kevés szóval is többre tanította növendékeit bárki másnál. Csodálatos érzéssel, sasszemmel fedezte fel, kit milyen irányba lendít a tehetsége. Nekem azt mondta: »Magának érdemes lenne zeneelmélettel és vokális művekkel foglalkoznia.« Akkoriban eszembe sem jutott még, hogy ennek szenteljem életemet*” – mondta apám. A mester igazi vátesznek bizonyult.

A napi munka során akadt olykor humoros epizód is. Apám mesélte, hogy egyszer egyik osztálytársa 4/4-es keringőt vitt az órára. Kodály komolyan végighallgatta, majd ennyit mondott: „*Keringő négy negyedben?*” Mire a kissé beszédhibás növendék: „*Igen, tanár úr, és kódája is van.*” Nagy nevetés tört ki, mert úgy hangzott, mintha Kodály lenne. Végül Kodály a következő órára rendelt egy háromnegyedes keringőt is az illetőtől.

1906-ban Kodály és Bartók a gyűjtések megkezdése után már kiadott egy gyűjteményt *Magyar népdalok* címmel. 20 népdal volt benne, 10 Kodály és 10 Bartók, zongorakísérettel. Apám később ezt az értékes gyűjteményt böngészve találkozott először igazán a népdallal és művészi népdalfeldolgozásokkal.

Amikor 1921-ben Kodály Bartókkal közösen ki akarta adni a 150 erdélyi népdalt (az *Erdélyi magyarság. Népdalok* cím alatt közzétett gyűjteményt), az első kefelevonatokat tanítványainak

adta korrektúrára, nyilván pedagógiai megfontolásból. Életre szóló élményt jelentett apámnak az erdélyi népdalokkal való ilyen személyes találkozás. Egyik kedvenc dala lett ezek közül a *Te túl rózsám, te túl*. Sokszor énekelte nekünk is, nekem is egyik nagy kedvencemmé vált.

Apám Kodály iránti végtelen tiszteletére érdekes példa az Erős Gusztáv cserkészcsapat indulójának története. Ennek első pár hangja megegyezik Kodály *A magyarokhoz* című kánonjának első hangjaival, melyet Kodály később írt, mint ahogy apám az indulót komponálta. Apám letiltotta az induló éneklését, mert sem azt nem akarta, hogy őrá gyanakodjon valaki, hogy lopta a mesterétől, azt aztán meg végképp nem akarta, hogy mesterét gyanúsítsák lopással. Pedig a plágium csak nyolc taktus után kezdődik, négy hangért erre nem lett volna szükség.

1925-ben az első Kodály által végigvezetett osztálynak vizsgakoncertje volt. Erről a sajtó soha nem szokott beszámolni, ezúttal megtették a Neues Pester Journalban, így:

*„Az évad legkellemetlenebb és legelszomorítóbb zenei benyomásait köszönhetjük a két növendékhangversenynek. [...] az, amit a most szóhoz jutott fiatal zenészgárda nyilvánosságra hozott, tehetség, találékonyság és becsületes tudás szánalmas hiányára vall. [...] A legtöbb Kodály-tanítvány szerzeményei magukra vonják az ítéletet, hogy az ember büzleni hallja őket. Mindenekelőtt azonban az büzlik ég felé, hogy a Zeneművészeti Főiskola igazgatósága nem vet gátat egy ilyen végzetes működésnek. [...] egy egész felnövekvő nemzedék céltudatosan egyoldalú anarchisztikus befolyásolása kútmérgezés.”*

Kodály megvédi tanítványait, úgy érzi, hogy meg kell szólalnia. Tanítványai közül véleménye szerint négyen: Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Seiber Mátyás és Szelényi István magasan kiemelkedtek társaik közül. A támadó cikkre a Budapesti Hírlapban így válaszol: *„Ez az írásmű [...] merénylet az irodalmi hang és jóízlés ellen. A rothadás szele csap ki belőle. [...] Az a gyűlölet, amely a cikkből árad, nem egy személynek szól. Nem is újkeletű. [...] Idegen kultúra hatása nélkül elszenyved a nemzeti kultúra. [...] Nem sovinizmus tehát, ha azokhoz, akik itt éltek köztünk, de idegenül, mint a gyarmatosok a vad népek közt, akik a magyar kultúráról semmit sem tudnak és nem is akarnak tudni, néhány kérdést intézünk.*

*Őnök szerint csak Brahms-, Schumann-epigonokat szabad itt nevelni. A magyar zene gyermekeit, bár azok a jobb zenészek, elvetik. Miért? [...] Nem ismerik, nem akarják megismerni. [...] De mi jogon akarják nekünk megtiltani, hogy a magunk zenei nyelvét használjuk? Hogy a magyar zeneiskolán ezt a nyelvet tanítsuk? Szerényen, a világnyelv mellett. Mi a művészet határain belül mindenféle ízlést szabadon engedünk érvényesülni. De meddig tűrjük még azt a diktátori hangot, amellyel idegen lelkük idegen ízlését ránk akarják erőszakolni?*

*Az önök konzervativizmussal, amely a korlátolt német kisvárosé vagy a nemzetközi banalitásé, egy világkultúrán nőtt magyar konzervativizmust szegeznek szembe. Mi a magunk lábán akarunk állni, és az egész világ kultúrájából azt akarjuk felszívni, ami nekünk használ, ami minket táplál, erősít. Amiből megtanuljuk a magunk lényegét minél teljesebben kifejezni. Nem akarunk többé zenei gyarmat lenni. Nem akarunk idegen zenekultúrát majmolni. Megvan nekünk a magunk mondanivalója, a világ kezd már ránk figyelni.*

*A magyar zenét nem mi találtuk ki. Megvan az már ezer éve. Mi csak ápolni, őrizni akarjuk a régi kincset, és ha olykor megadatik nekünk, gyarapítani.”* (Kodály: Tizenhárom fiatal zeneszerző – 1925, *Visszatekintés*, II. 389–393.)

A csatazaj ezzel elült egy időre. Apám a Werbőczy Gimnázium énektanára lett, és elvállalta a városmajori templomban működő Cecília Kórus vezetését. Kodály szellemében tanított, becsempészte a magyar népdalokat a tananyagba. Karnagyi munkájában is érezhető Kodály útmutatása, hiszen tevékenységének két fő iránya volt: egyrészt a régi zene ismeretlen értékeinek

közkinccsé tétele (ő fedezte fel a kórusmozgalmunk számára Josquin örökbecsű műveit), másrészt új, magyar hangú egyházzene létrehozása, gazdagítása. Kodály tanítványai elkezdtek modern, magyar zenét komponálni, egymásnak adták műveiket. Így kezdett egy egyházzenei kincs kialakulni új művekből.

1928-tól, Harmat Artúr hívására, a Zeneakadémia tanára lett, ahol 40 éves működése alatt kb. 14 tantárgyat tanított, nem egynek tananyagát ő maga dolgozta ki. Ilyen például a prozódia tantárgy, melynek anyagát Kodály műveinek elemzése alapján alkotta meg.

1925-ben az énekkari mozgalom nagy ünnepe volt: Borus Endre kórusa megszólaltatta Kodály *Villő és Túrót eszik a cigány* című műveit. Ezzel új minőség jelenik meg nemcsak a magyar, de a nemzetközi kórusirodalomban is. Az iskolai kórusok szomjasan isszák ennek a sziklák közül váratlanul kibukkanó forrásnak vizét. És a forrás, ha már kifakadt, egyre bővebben ontja az éltető nedűt. Mester és tanítványai vállvetve alkotják meg a magyar kórusmuzsika igazgyöngyeit.

1929-ben apám nagyhatású újdonsággal jelentkezik a magyar népdal közkinccsé tételéért vívott harc frontján: megjelenteti a *101 magyar népdal* című zsebkönyvet, amit bárki magával vihet egy kirándulásra, használhat egy tábortüzi éneklésnél. Kodály adja az anyag zömét, és ő írja az előszót. Hadd csatoljak egy későbbi, 1932-es Kodály-levélből ide néhány sort, mely világossá teszi véleményét erről a kiadványról. Péczely Attilának írja, aki egy városi (hódmezővásárhelyi) dalgűjteményt akart kis füzetekben kiadatni: „*Legelőször is gratulálok szerencsés ötletedhez: ilyen olcsó füzetekben visszaadni a városnak, amit adott. Hogy ez a fajta sokszorosítás milyen tökéletes lehet, azt láthatod a Cserkész szövetség Bárdos Lajos szerkesztette 101 Népdalán, amelyhez anyagot és előszót én adtam. [...] tarts előadást a tanító uraknak a 101 értékeit illetőleg!*” (Kodály Zoltán levelei, szerk. Legány Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. 98.)

Megy tovább a munka, Kodály elindított egy erjedést, tanítványai nagy lendülettel kapcsolódnak be a kórusmozgalom megújításáért és a népdalért vívott harcba. Ennek fontos állomása volt, mikor 1934-ben apám társaival megszervezte az első Éneklő Ifjúság koncertet. Csodálatos újítás volt ez: összehívtak 7-8 kórust, mindenki szerepelt külön-külön is, de a végén közösen is énekelt az összes résztvevő. Nagy élmény volt ez a szereplőknek, hallgatóknak egyaránt.

1935-ben Kodály kedves gesztust tesz első osztálya felé: meghívja őket gyerekeikkel együtt hűvösvölgyi házába, kertjébe. Tíz éve végzett osztályának tagjai már valamennyien értékes, eredményes építőmesterei a magyar zeneéletnek. A gyermekek terén vitathatatlanul apám vezet: későbbi 11 gyermekéből hatan már megvoltunk. Kodály ezúttal főként a gyerekekkel foglalkozik, az ő társaságukat élvezi. Játékokat, vetélkedőket szervez nekünk, bemutatja fára mászó tudományát. Erről az eseményről egy újságcikk közölt képet tévesen *Kodály Zoltán unokái* címmel. És itt el kell mondanom valamit, ami számomra érdekes. Bach legfőbb tanítómestere bátyja, Johann Christoph volt, Pachelbel növendéke. Bachról tehát azt szoktuk mondani, hogy zeneileg ő Pachelbel unokája. Nos, én már egy ideje büszkén gondolom magamban, hogy akkor én Kodály unokájának tarthatom magam. És íme, a cikk tréfásan ezt igazolta.

1936 megint a mozgalom áldott pillanata: Bartók megírja 27 remekbe szabott egyneműkarát. Nagy rábeszélésre születtek meg ezek a művek, apámék régóta kérték Bartókot, hogy ő is írjon kórusműveket. Ő eleinte elhárította a kérést, mondván, hogy a vokális műfaj Kodályé, ő inkább instrumentális zenét ír. A szövegeket a népdaloktól vette, a zene a sajátja. A műveket apám és Kertész Gyula által alapított Magyar Kórus Kiadó adta ki. A kiadó gyorsan, olcsón terjesztette a műveket, a Magyar Kórus folyóiratban is mindig volt kottamelléklet.

1937-ben a Margitszigeten rendeztek 8 ifjúsági kórus közreműködésével Éneklő Ifjúság hangversenyt. A műsor Kodály-, Bartók- és Bárdos-művekből állt. Az összkarban 2000 diák énekelt együtt, tomboló lelkesedés légkörében. Ezt már nem hagyhatták szó nélkül az ellen-drukkerek. A szunnyadó parázs ismét lángra kapott. A Magyar Kultúra című lap hasábjain dühödttámadás indult a mozgalom és azok vezetői ellen. Hallgassuk a cikkíró, a névtelenség fátyla mögé bújó Pesthy Józsefet:

*„Már csak a vak nem látja, hogy a Bartók- és Kodály-kultusz valósággal hivatalos irányná hízik Magyarországon. Az újságokban már egyéb sincs művészet címen, mint édig zengő magasztalása Bartók és Kodály zsenijének, s ami még megdöbbentőbb, a budapesti iskolák gyermekkarai ambiciózus tanárok és tanárnők vezetése alatt már egyebet sem tesznek, mint Bartók- és Kodály-kórusokat mutatnak be a közönségnek.*

*Bartók és Kodály tehetségét, ha úgy tetszik, akár zsenijét, senki sem akarja kétségbe vonni, de ez még nem jogcím arra, hogy muzsikájukat, még helyesebben: muzsikájuk szellemét hivatalos és pedagógiai úton csempésszék be még a tanulóifjúságba is. Őszintén szólva kicsit feltűnő és szokatlan a művészetnek egy ágában az élőknek ez a szörnyű nagy kultusza. Miért nincs hasonló kultusz az irodalom vagy a képzőművészet élő nagyjaival szemben? Hogy kivételesen nagyok, ez még nem ok arra, hogy kultuszukat az országra rákényszerítsék. Elvégre Ady Endre is kivételesen nagy, sőt zseni volt minden dekadenciája mellett is. Vannak hazafias vagy vallási értelemben is megható sorai és költeményei, de ugyan kinek jutna eszébe Adyt válogatás nélkül az ifjúság kezébe odaadni? A helyzet semmivel sem másabb Bartók vagy Kodály esetében sem. Különösen az első, de sok tekintetben a második is destruktív lélek, aki a legzseniálisabb muzsikán keresztül is ezt a kietlen, destruktív lelket érezteti és viszi diadalra. Az ifjúságot, amelynek még nincs kritikai érzéke, ne nyomják pont a zenén keresztül és szinte hivatalos apparátussal a legdestruktívabb vizekre. S még kevésbé vezessék az egyházi népéneket ebbe az irányba.”*

A harc tehát kiújult. Szerencsére rögvést akadtak a barikád innenső oldalán is, akik hangjukat felemelték. Idézzünk Tóth Aladár cikkéből:

*„Kérem, én nem értek a zenéhez – mondhatja a Magyar Kultúra szerkesztője. Hát éppen az a baj, hogy mondhatja. Hogy nálunk még ma sem szégyen a zenei műveletlenségre, mint mentő körülményre hivatkozni. És ez által minden tudatlan vagy félművelt zenei betyár nyilvánosan arcul köpheti a magyar zene géniuszeit, »féltheti« a magyar »egyházi népéneket« attól a Kodálytól és Bartóktól, akik nélkül nem is ismernénk a magyar nép énekét. A cikkíró fél, hogy a »Bartók és Kodály-kultusz hivatalos irányná hízik Magyarországon?« Nos, ettől egyelőre még nem kell félnie. A zenei műveletlenség és tudatlanság nemcsak a Magyar Kultúra hasábjain enged teret az igaz magyar értékek ellenségeinek. Behatolnak azok a kultúra hivatalos helyiségeibe is. Különben aligha csökkentette volna az új középiskolai tanterv az énekórák számát éppen most, a magyar iskolai énekkultúra diadalmas kibontakozása idején...”*

Kodály is nyilatkozott. Nem vitatkozik a támadóval, röviden a következőket mondta:

*„Az Est munkatársának figyelmeztetésére elolvastam a Magyar Kultúra névtelen cikkét. Képtelen állításairól nincs szavam: hangulat ellen nincs argumentum. Fő kifogása, hogy még élünk, s az ifjúság szeret, mert szeretjük, s nem vár vele halálunkig. Megnyugtatom, nem tarthat már soká: túl vagyunk az ötvenen. Arra kérem Bangha pátert, soha nem látott jeles iskolatársamat: ha méltónak talál rá, imádkozzék könnyű halálomért.”* (Bangha páter, a Magyar Kultúra főszerkesztője a nagyszombati érseki gimnázium 1899. évi értesítője szerint a hetedik osz-

tályban Kodállal együtt magántanuló volt, így bár egy osztályhoz tartoztak, nem láthatták egymást.)

Természetesen Bárdos Lajos és Kertész Gyula lapja, a Magyar Kórus sem maradhatott néma, a lap 1937. októberi „Konstruktív Zeneművészet” c. mellékletében így írnak:

*„Egymást ütjük. Szörnyűséges végzete fajtánknak, hogy a legmagyarabb problémák meglátását valami áthatolhatatlan köd nem engedi számunkra. Ennél konstruktívabb erőket nem aktivált még szellemi irányzat Magyarországon, és ez adja meg a magyarozatát annak a kultusznak, amit a cikkíró nem tud megérteni, és megdöbbenőnek tart. Mert, hogy Magyarországon egy akármilyen magasrendű muzsika – ha csak erről volna itt szó – kultuszt támasszon magának, az éppen hiányos művelődési viszonyaink következtében valóban elképzelhetetlen. Hogy ilyen kultusz mégis van, az mutatja, hogy a Bartók–Kodály-szellem univerzális nemzeti jelentőségű.”*

Dokumentumok gazdag sorozatával az egész ország, a magyar nép hódolatának panorámája bontakozik ki ebben a füzetben Bartók és Kodály géniusza előtt. A katolikus sajtó értékelő recenzióiból is idéz, mivel a támadó lap, a Magyar Kultúra Bangha Béla jezsuita páter lapja volt, s így az a látszat támadt, hogy a jobboldal támadja, a baloldal védi Kodályt és Bartókot. A Vigília így ír:

*„Kodály a hit és az egyetemes, mindent átölelő krisztusi szeretet monumentalitásában közelítette meg az új kultúra szellemét. Az elernyedtt európai atmoszférában új vénát nyitott a magyar dallamkincs éppen Bartókon és Kodályon keresztül.”*

Apámból a 30-as évekre már az ország egyik legkitűnőbb karmestere lett. Ismét Tóth Aladártól idézek:

*„Fővárosunkban a Cecília Kórus hangversenyein hallhatjuk a legtökéletesebb a cappella muzsikát. Hogy Bárdos mint karmester a klasszikus kóruskomponisták leghivatottabb magyar interpretátora: azt a vasárnapi hangverseny nagyszerű Josquin, Palestrina és Lassus számai után szinte felesleges külön hangsúlyoznunk. A Cecília Kórus művészi munkáját talán még sohasem csodálhattuk meg annyira, mint ezen az estén. Különösen Kodály Mátrai képeinek organikus egysége, a szólammintázás pompás kerekése és elevensége, a ritmus lökötése, a hangszínek bravúros játéka, a zamatos, értelmes szövegmondás: mind-mind a maximumát jelentette annak, amit eddig magyar énekkartól hallottunk.”*

Ehhez még hozzáfűznék egy esetet. 1952-ben apám a Rádió Kórusral felvette a Mátrai képeket. Ott volt a mester is. Mikor vége volt a felvételnek, Kodály ezt mondta: *„Ezt a művet 20 évvel ezelőtt hallottam utoljára ilyen tökéletesen. Akkor is Bárdostól.”* Apám élete végéig büszke volt erre a megjegyzésre.

Egy '39-es szegedi koncertről írott sorok:

*„Akik Kodály, Bartók, Bárdos népdalkórusairól nemrégén még úgy beszéltek, mint egy mindenáron újat, modernet kifejezni akaró s nehezen érthető irányzatról, azok tegnap boldog meghatódottsággal érezték, hogy a kiforrott művészettel s lobogó magyar lendülettel előadott művekben a magyar falu érzésvilága, fájdalma, öröme csendült fel. Kodály, Bartók és Bárdos művei fémjelezték a nagyszerű hangversenyt. A hangulatos, színpompás művek kifogástalan tisztasággal szólaltak meg Bárdos Lajos és Szögi Endre értékes vezénylese nyomán”.*

Bárdos Lajos egy negyvenes évekbeli Éneklő Ifjúság koncerten mondta a következőket:

*„Mit énekel, miként és miért énekel a magyar ifjúság? Magyar lélek alkotásait énekl, magyar dalokat, amelyeknek értéke művészi becsű. Összhatásban, kórusban énekel, mert ez az énekszó így azoknak is bátor megnyilatkozási lehetőséget ad, akik egyénenként nem énekelné-*

nek. S karban való ének a szépségeknek olyan árnyalatát is megszólaltatja, amilyenre az operaházi énekművész sem volna képes. És hogy miért énekel az ifjúság? Azért, mert a kórusban egybeforrnak a magyar szívek, egységben szólal meg a lélek. A kánonban például más és más szólam szólal meg más időben, mint a magyar életben más és más helyen szolgáljuk a hazát, a különböző időben induló szólamok találkoznak, mint a magyar élet egyéneinek munkája a nemzetszolgálat nagyszerűségében.”

Kodály csodálatos meglátása apám képességeit illetően tökéletesen valósnak bizonyult: ő valóban a vokális művekkel és a zeneelmélettel foglalkozott legtöbbet. 1983-ban már Erdélyben is így ír róla László Ferenc, amikor Kodály *Psalmusának* rondótémáját elemzi:

„Miért olyan szép ez a dallam? Nem tudom, az azonban tény, hogy szépségét az utolsó hang teljesíti ki. (*Finis coronat...*) [...] csak egyszer fordul elő; ezt a megoldást Bárdos Lajos, a magyar zenetudományos közgondolkodás nemhivatalos, de hivatásos, elhivatott főpáστοra, a magyar zenetudományos szóhasználat legleleményesebb újítója »csak-finálisznak« hívja.” [László Ferenc: Széljegyzetek egy Kodály-népekre. In: *A százegyedik év. Bartókról, Enescuról, Kodályról*. Bukarest: Kriterion, 1984. 120–131. [123.]]

Ennek a *csak-finálisznak* a következő a története: egyszer egy külföldön élő hazánkfia látogatta meg apámat. Apám elénekelt neki egy erdélyi dalt, talán azt, hogy:

*A kapuban a szekér,  
Itt a legény leányt kér,  
De a leány azt mondja,  
Nem megyek férjhez soha.*

Az illető csodálkozva kérdezte meg, hogy hogyan kerül ez a *la* hang az utolsó taktusokra, mikor az egész dalban nem szerepel. Miért van ez itt? Apám gondolkozott, majd megadta a szakmai választ: – Csak! – Később egy cikkében le is írta ezt a jelenséget, így elterjedt ez a fogalom (Parlando, 1980/9).

Kodály a diktatúra minden formáját elvetette és igyekezett ellene tenni. Két történetet említenék meg ezzel kapcsolatban. 1944 a nyilas rémuralom ideje. Embereket lőnek a Dunába, sajtócenzúra ellenőrzi a kiadott műveket. Statáriális bíróság terhe mellett mindent meg kellett mutatni a nyilas sajtócenzúrának. Kodály ezekben a napokban hozza el a Magyar Kórusba *Adventi ének* című művének megszólamú, orgona- vagy harmóniumkíséretes változatát. Nagyon megörülnek neki, megköszönik, és megígérik, hogy minél hamarabb terjesztik. Kodály távozik, ők belelapoznak a műbe, és megrémülnek, mert a Szedő Dénes által magyarra fordított szövegben ötször szerepel, hogy „Meglásd, meglásd, ó Izrael, hogy eljövend Emmanuel”. Tehát, hogy eljön a Megváltó, a szabadulás. Egymásra néznek, apám megkérdezi Kertész Gyulától:

– És a nyilas sajtócenzúra?

– A nyilas sajtócenzúra le van szavazva. – (Egy picit másképp mondta.)

– Ja, ha le van szavazva, akkor menjünk a Jaczkó bácsihoz, a nyomdába.

Jaczkó bácsi nézi az anyagot és megkérdi:

– És a nyilas sajtócenzúra pecsétje?

– A nyilas sajtócenzúra le van szavazva.

– Ja, ha le van szavazva, akkor kinyomtatjuk.

Két hét múlva 500 példányt küldtek szét az országban, a nyilas uralomnak pedig hamarosan vége szakadt. Mindenki az életét kockáztatta, aki benne volt ebben a kalandban.

Ivasivka Mátyás, kiváló pécsi kolléga számol be a másik történetről. 1953-ban rendezték a II. magyar zenei hét elnevezésű hangversenyekből, zenei vitákból álló sorozatot. Kodály Zoltán *Békesség-óhajtás* című művét Csenki Imre mutatta be az Állami Népi Együttes énekkarával. Ivasivka nem tudott részt venni ezen a bemutatón, pár nap múlva Németh Gusztávval, a zalaegerszegi Állami Zeneiskola igazgatójával feljött Pestre, és meglátogatták apámat. Apám szeretettel fogadta őket, és megkérdezte:

„– No, mit szóltok az új Kodály-kórusműhöz? Szenzációs, de főleg mindaz, ami körülötte történt.

*Mi őszintén bevallottuk, hogy nem lehettünk ott a néhány nappal azelőtti ősbemutatón, és nem ismerjük az eseményeket, amelyekre céltok.*

– *Hát akkor most nagyon figyeljetelek. A Mester egy Virág Benedek-költeményt zenésített meg, mely a napóleoni háborúk idején született. De vajon miért pont ezt a verset választotta most, 1953-ban?*

*Bárdos odamegy a könyvespolchoz, leemeli az Öt évszázad magyar versei című sorozat egyik kötetét. (Később bővült Hét évszázadra.) Föllapozza és olvassa:*

*A vadon Mársnak dühödött kezéből  
Üsd ki dárdáját: raboló vitézit  
Pusztá honjuknak telekére vissza-  
Menni parancsold.*

– *Kit gondoltok, kik manapság ezek a rabló vitézek, vajon hol van pusztá honjuk? De hallgassátok tovább:*

*A dühösséggel keresett dicsőség  
Vesszen el, Músám szabadon kiáltja:  
A borostyánág, ha vereslik, undok  
Címer előttem.*

– *Vereslik az undok címer! – Csupán a bolond nem tudja, hogy manapság miről van itt szó. És a záró sorok:*

*Szállj le, s vigasztald meg az árvaságot,  
Béke, mennyeknek koronás leánya!  
Hajh! sok országok szava kér; jelenj meg  
Már valahára.*

*Mesélik, hogy a nyomdai lektornak szemet szúrtak ezek a sorok. – Elvtársak, nem lesz ebből baj? – kérdezte. Visszaküldték az első számú cenzornak, aki Kodállal azért mégsem mert összekülönbözni. Végül is kinyomtatták a kottát, ám Csenki lelkére kötötték, hogy jól elkenve énekeljék az ominózus sorokat a bemutatón. Gondoljátok el, mennyit keresgélt a Mester, amíg ezt a költeményt megtalálta!”*

Szintén Ivasivka Mátyástól tudjuk a következő történetet is. 1952-ben, Kodály 70. születésnapja alkalmából Ivasivka Mátyás apámtól kért cikket szamizdat cserkészlapjuk számára. Apa nem törődve a veszéllyel, ezeket írta:

„Kodály Zoltán 70 éves

December 16-án, – Beethovennek is születésnapján! – ünnepli az ország Kodály Zoltánnak 70. születésnapját.

Miért? Miért országos ünnep egy zeneszerző születésnapja? Mert ez a zeneszerző olyan ajándékot adott az országnak, amit nem vehet el tőle senki. Énekre tanította. Az ének pedig zenekultúrát, vagyis szépséget, boldogságot jelent. Kultúrát, amit hangszer tanulással egyelőre csak nagyon kevesen, de énekelve milliók sajátíthatnak el. Ha éneklünk, több-emberek vagyunk. Ha magyarul éneklünk, – ahogy Kodály Zoltán tanított meg bennünket zenei anyanyelvünkre, – akkor magyarabb magyarok vagyunk. Ha együttesen énekelünk, megfogjuk egymás kezét, érezzük, nem vagyunk egyedül. Ha már kisgyermek korunkban kezdünk énekelni, egész életünk jobb irányt vesz.

Kodály Zoltán előtt mindegyikre nem volt módja a magyarság összességének. Tőle kaptuk. Áldja meg érte az Urísten, akit annyiszor és oly gyönyörű magyar dallamokkal vallott meg műveiben is!”

Egy humoros epizódot apám mesélt el:

„Megnevettettem Kodályt! Mint minden egyes akadémiai konferencián, Kodály ismét egyszer kirohant a »süketek« főiskolája ellen. Szolmizálni, szolmizálni! Pessimista dörgedelmeire felszólaltam:

– Azért talán nem olyan nagyon rossz a helyzet. Most is, ahogy a konferenciára jöttem, a folyosón két diák állt az ablakmélyedésben, és Bertalottit szolmizáltak. Úgyhogy én optimistább vagyok, olykor fel-felkődlik előttem egy boldog, jövődő Magyarország képe, amikor is a rablóvezér, akarom mondani a téveszelnök betoppan a vendéglátó-ipari egységbe, és így szól: Üzletvezető elvtársnő, ide a legjobbak állami műbórá! Te meg, népzeneész kartárs, húzd a fülemből a kedvenc nótámat, azt hogy: mi mi ri mi fa mi do la, / mi mi ri mi re re do ti / do la szi la! (Már nevetés, de folytatom.) Mire a zenész odahajol a vendéghez: Igenis, naccságos elvtárs úr, osztán tonyális vagy rejális válasszal teccsik parancsoni? (Kodály hangosan, jóízűen nevetett!)”

A másik történet komoly, 1956-ból való. A forradalom idején Kodály Galyatetőn rekedt. Fasang Árpád, Palló Imre és Járdányi Pál meglátogatták. Tájékoztatták a pletykáról, miszerint esetleg az államelnöki székre pályázik. Kodály azt felelte: „Nem vállalom. Nem bírom a dohányfüstöt.” Aztán komolyra fordítva a szót így folytatta: „Száz olyan embert is találnak, aki erre a funkcióra alkalmas lehet. Én azonban szeretném még kidagogni magamból, ami bennem van, és ezt rajtam kívül más nem teheti meg.”

Akkoriban se vége, se hossza nem volt a Kodály személye elleni támadásoknak. Akadt, aki egész koncepcióját kapitalista csökevénynek minősítette egy nagy példányszámú lapban. Kodály elolvasta a cikket, és véleményét egy szóban foglalta össze: „Marha!” Ez tudomására jutott a cikkírónak, és becsületsértési pert indított Kodály ellen. Az akták egyik bíróságról a másikra kerültek. Végül a Legfelsőbb Bíróság illetékes bírójára Fasang Árpádhoz fordult szakértői véleményért. Ő azt mondta, hogy Kodály ezt nem becsületsértő szándékkal mondta, hanem mint szakmai véleményt fogalmazta meg. Az ügy ezzel lezárult.

Összefoglalva megpróbálom érzékeltetni, miben látom bizonyítékát annak az állításomnak, hogy apám egész életében harcolt mestere igazáért, azért, hogy minél több területen segítsen Kodály elgondolásait diadalra vinni.

Húsz éven át volt szerencsém apám keze alatt énekelni a Mátyás-templom kórusában. Mindig a legnagyobb tisztelet és szeretet hangján beszélt Kodály műveiről. A *Budavári Te Deumot* nem hiszem, hogy nagyobb hittel és átérzéssel dirigálta volna valaki. Életünk végéig nem fe-

lejtjük el a *Mátrai képek* vagy a *Jézus és a kufárok* előadásait. Ő készítette el és adta a világ kórusmozgalmának az *Esti dal* vegyeskari változatát, természetesen Kodály jóváhagyásával.

Zeneakadémiai tanárként minden általa tanított tantárgyban fel-felbukkantak Kodály művei, gondolatai. A prozódia tantárgyat főleg Kodály műveinek elemzése alapján tanította.

Mint zenetudós járta az országot, előadásaival segítette a karnagyok, zenetanárok továbbképzését. Tíz olyan témát tudott kínálni, ami Kodályról vagy az ő műveiről szólt. Ezeken felül a *Harminc írásban* négy, a *Tíz újabb írásban* három jelentős tanulmánya szól mesterének művészetéről, és áttanulmányozván a Mohay Miklós által szerkesztett, apám írásaiból összeállított *Elemző írások a zenéről* című posztumusz kiadványt, melyben nincs kimondottan Kodállal foglalkozó cikk, azt találtam, hogy a 230 oldalas könyvben 147-szer szerepel Kodály neve vagy utalás valamely művére.

Két életút csodálatos találkozását figyelhettük meg: a mesterét, aki a magyar zenének egyik legnagyobb alakja, aki mérhetetlenül sokat adott egyik legtehetségesebb tanítványának, és a tanítványét, aki egész életében igyekezett ezt meghálálni mesterének, minél többet visszaadni a temérdek kapott jóból, és továbbadni az egész országnak.

A mester utolsó terve már nem valósulhatott meg. 1967-ben elkezdte írni Ady Endre *Isten harsonája* című versére tervezett kórusművét, bár csak egy szerény ritmusvázlata maradt ránk. De figyeljünk oda a csodálatos mondanivalóra!

*Mikor az elnyomottak, a senkik,  
Jajdulva, fegyverkezve jönnek,  
Az Isten jön és millió árnya  
Méhébe halt erőnek, örömmek [...]*

*Akik erőt és örömet ölnek,  
Nem lesz majd kegyelem azoknak.  
Néhány ezer évig tűr az Isten,  
De azután jaj a gyilkosoknak [...]*

Hadd idézzem még Szabolcsi Bencét:

*„Amit vállalt, nem kevesebb volt, mint Magyarország újjáteremtése zenében. Mérhetetlen a munka, melyet elvégzett, és reánk hagyott: szerzeményei többek, mint pusztá zeneművek, tudományos és nevelő munkája több volt, mint tudomány és nevelés. Nemzedékek munkáját végezte el egymaga: nemzedékek tudatát formálta újjá, nemzedékeknek adott hitet, bizalmat és távlatot, életcélt és meggyőződést.”*

Apám minden erejével azon volt, hogy ezt a gigászi munkát Kodálynak ne egyedül kelljen elvégeznie. A Mester után a tanítvány is beírta nevét a magyar muzsika aranykönyvébe.

Végül hadd idézzem Weöres Sándor Kodály 70. születésnapjára írt versét, melyet apám kórusműben dolgozott fel:

*„Nagy Kodály Zoltánunk hire fényes!  
Daloknak mestere, sokáig élhess,  
Hiszen egy hegyorom az éggel a vállán  
Oly ifjú, mint egy fénylő szivárvány.”*

## Bárdos Lajos, a tanár, a karnagy

1999. március 19.\*

A magyar zenei életben Bárdos Lajos: jelenség. Hatása állandó, egységes, ő maga is szinte kortalanná, időtlenné vált. Évtizedeken át képviselt egy ügyet; igaz útját, egyenes lépteit nem kellett soha kiigazítania. Változó korokban változatlan elveket vallani: erkölcsi biztonság, erkölcsi bátorság.

A Zeneakadémián nyolc különböző tantárgyat tanított 1928-tól 1967-ig. „Könyvelve” szám szerint 1017 tanítványa volt. De már tanított előbb is: 16 évesen csillagászatra, nyomolvasásra, térképrajzolásra a kisebb cserkészeket – őrsvezetőként nyilván előtűntek vezetői, tanítói egyéniségének legfőbb vonásai. Tanított gimnazista gyerekeket; a fiatal muzsikus már 170 tagú fiúkórust alakított az iskola – a Werbóczy, a mai Petőfi Gimnázium – diákjaiból. Majd 40 éven át nevelt tanárokat, kórusvezetőket, zenetudósokat a Zeneakadémián.

Nem múlt el egyetlen órája sem a Zeneakadémián, mikor ne utalt volna arra, mi lesz a sorunk, a dolgunk később. Nekünk minden órán a jövőnk iskolánkat emlegette, ahol tanítani fogunk. Olyan jóleső, olyan biztató volt: valaki, aki a saját tantárgyán át készít föl bennünket a magunk jövőnk életére... De ugyanezt kapta a leendő zeneszerző vagy a zenetudós-növendék is. Őket is tervszerűen, nyilván tudatosan, de mindig baráti szóval készítette jövőnk munkájukra. Csaknem 20 éven át jártam be a főiskolára – hol legálisan, hol meg rejtve, bújva – a Bárdos-órákra: tudom, épp úgy magáénak, gondjai, bajai ismerőjének érezhette őt a legszerűnyebb képességű növendék, mint a briliáns koponyájú ifjú titán.

Őrök rejtély marad: sosem kérdezte a nevünket, mégis mindenkit ismert. Nem szólított a zongorához felelni, mégis mentünk. Nem szidott, nem dicsért, mégis tudtuk a véleményét. Aki hamiskodással, hibái kimagyarázásával, vagy akár hízelkedéssel próbálkozott: elveszett ember volt. Zavart, tisztázatlanságot nem tűrt maga körül. Rend volt a táblán, rend a füzetekben, rend a fejekben is. Ha a felelő összevissza keresgélte a megfelelő billentyűket a zongorán, elhangzott a hihetetlen felszólítás: „Üljön a kezére!” Igen, a rémület fölött a humor lett az úr, a zavart kapirgálást pedig felváltotta a gondolkodás. A példát fejben kell megoldani, amit már tudok, azt aztán leüthetem a hangszeren is.

Tiszteletre és tudásra nevelt a nagy alkotások iránt. Nem bálványokat imádni tanított: óriások alkotásait értelmezte, vagy apró műhelytitkokba pillantottunk bele az ő segítségével. Más szellemi tulajdonát tiszteletben tartotta, a magáéval sosem kérkedett. Egy sereg zenei jelenségre nem lévén műszavunk, Bárdos alkotott rá megfelelő kifejezéseket. Néha évek múltán fedte csak fel egy-egy szóalkotását. És ha görögre, latinra, vagy akár arabra, sőt eszkimóra hivatkozott, elhittük. Mindent elhittünk. Azt is, hogy a füzetünket fordítva tartva jobban látja, s így mi is nézhettük, mi a hiba, ő pedig csak elénk állt, s úgy javított. A zenetudós-növendékek elhitték,

\* A 2009. december 30-án felidézett előadást Mohay András jegyezte le.

hogy valójában mindent ők találnak ki, a zeneszerzősök elhitték a dicséreteit, s alig vették észre, hogy az biztatás, vagy éppen kritika is.

Pedagógiájának alapelve volt a „három nagy T”, vagyis: ha a Tanár szereti Tantárgyát, és a Tanár szereti a Tanítványát, akkor előbb-utóbb a Tanítvány is megszereti a Tantárgyat. Nem tanította *önmagát*; annyi sok harmóniai vagy prozódiai példa közé még véletlenül sem kerültek saját alkotásai: tanári, tudósi hitével, magatartásával nem tartotta összeegyeztethetőnek, hogy magát állítsa akár csak zenei példának is elének. (Keserves ráébredés: a tanítványokat megtanította kutatásra, vizsgálódásra, megtanította elemezni, ámulni s csodálkozni – és a tanítványok szépen meg is szokták, hogy az ámulni valót máshol keressék, Bárdos módjára, a többi zenében... Készülődik-e már a tudós-gyermek atyja meg- és felismerésére? Van-e, lesz-e Bárdos-műelemzés, Bárdos-művek dallami, harmóniai, prozódiai kutatása?)

Repesett minden ötletért, újításért. Figyelmesen meghallgatott minden véleményt vagy ellenvéleményt. A tudományos gondolkodás alapjául egyetlen kérdőszót tekintett fontosnak: „Miért?” Ezt kell tudni kérdezni, ez indítja a kutatást, ez a fejlődés alapja. Tanórója sosem volt üresjárat, a perceket maximális módon kihasználva mindig történt valami. Ha kimondott egyetlen tételt, lehetett tudni, hogy ezerszámra van mögötte vizsgálati, bizonyítási anyag. Igen, a tudás volt az, ami abszolút hitelt adott szavainak, ez volt az aranyfedezete tanításának. De semmi sem állt tőle távolabb, mint ennek a félelmetes tudásnak a fitogtatása. Maga is megmosolyogta az öngözös okoskodókat, s legmerészebb kutatási eredményeit is érthető szinten pofonegyszerű magyarázatokkal tette mindnyájunk számára világossá. Ehhez az „emberközelséghez” feltétlenül hozzásegített játékos kedve, humora. Az elvont vizsgálódások közepette bárki fellazíthatta a komoly szavakat egy-egy jól bevágott megjegyzéssel. Tanár úr évekre visszamenőleg is emlékezetében őrizte a tréfákat, élceket, szófacsarásokat. Komoly tanári életével, elhivatott munkájával pompásan összeegyeztette azt, amit az utóbbi évek tudományos kísérletei kezdenek bizonyítani, hogy három perc szívből jövő kacagás annyit ér, mint egyórás séta a szabad levegőn.

A tanítványok száma élete utolsó éveiben egyre növekvőben volt. Hiszen mikor már nem tanított a Zeneakadémián, járta az országot. „*Adjanak egy d hangot, arról szívesen beszélék egész délután*” – mondta egyszer, mikor zenetörténeti előadásra kérték. Máskor kedves önróniával: „*Aki a zene szellemét, filozófiáját, esztétikáját tanítja, az a zenei idealista. Én csak a zene anyagával foglalkozom – én vagyok a materialista.*”

Bárhol megjelent, atmoszférát teremtett a lényre. Bár mindig szabadon és állva adott elő, a leírt kis címszavak ott voltak előtte félfives papírokon. Előadásaira készült, a hallgatóságot és a témákat tisztelte meg azzal, hogy nem rögtönzött. Helyi aktualitásokat mindig beleszólt a mondanivalójába: megemlítette a helybeli kórust, iskolát, a város, a vidék nevezetességeit. Rendszerint megénekeltette a hallgatóságot, ez szinte természetes tartozéka volt előadásainak. Érces, emelt hangja volt, nehéz volt nem ráfigyelni. Mindenki sajnálta, ha vége lett az előadásnak, mindenki több lett általa, és mindenki eljött volna százszor is meghallgatni őt.

Saját maga is tudta, hogy zenei, emberi teljességét, életének legjavát, tudásának, kibontakozásának maximumát a *karnagyi* tevékenységben találta meg. A magyar kulturális élet nagy mulasztása, hogy Bárdos vezényleését nem őrzi lemez, nem készült róla film. Alig néhány mű volt a rádióban, amely őrizte keze nyomát. (Bizalmas közlésből tudom, hogy néhány felvétel „letöröltetett”, hogy írmaja se maradjon a karnagyi páratlan munkájának.) Pedig 1925-ben már

ott dirigált a városmajori Cecília Kórus élén, később a Palestrina Kórus karnagya, majd a ket-tőből létrehozott Budapesti Kórusé.

1942-től 1962-ig vezényelt a Várban. A Mátyás-templom vasárnapi miséjén kívül '45 tava-szától a Nógrád megyei kis Nézsa falu robbanó koncertjéig – az utolsó vezénylésig – 257 hangversenyt regisztrálhattunk volna. Az 1932-es Stravinsky-bemutató (a *Zsoltárszimfónia*), az 1939-es belgiumi turné már a zenetörténeti krónikák sorába lépett, de a *Missa Solemnis* 17 előadását, a Kodály *Te Deum* csodás sorozatát, egy-egy Liszt-mű, a *Nelson-mise*, egy-egy nagy *a cappella* Kodály-mű lélegzetelállító pillanatait még itt őrizzük idegszálainkba mélyen bele-szőve, soha nem feledve.

Amit vele énekelt az ember, az a mű megmaradt örökre – tempó, formálás, hőfok, izzás szempontjából megváltozhatatlanul. Aki egyszer is átélte a tudatos egyensúly és a szárnyaló mámor, az idegszálakat feszítő precizitás és a tomboló eksztázis pillanatait Bárdos vezénylése közben, annak sajnos utóbb semmi nem elég... Csaknem másfél évtizeden át énekeltam a kó-rusában, s ugyanezen időben utódával, Forrai Miklóssal és világhírű vendégkarnagyokkal a Budapesti Kórusban végigfújtam az összes előadásra kerülő *IX. szimfónia*, Verdi *Requiem*, Haydn *Évszakok*, *Bach-passiók* stb. alt szolamát. Szívesen gondolok rájuk, Európa nagyjaira, és boldogan, hogy megérhettem a velük való együttműködést. De ha azokban az években Bárdos is végigdirigálhatta volna Európa nagy koncertermeit, most bővebb kép- és hangzó-anyag állna rendelkezésünkre, s a 20. század legnagyobb oratórium-karnagyai, legzseniálisabb *a cappella* kórusvezetői közt emlegetnék Bárdos Lajost.

Első emlékem a vezénylő Bárdos Lajosról 1942-ből való. A mai napig is őrzöm emlékét a harsonák, trombiták aranyzengésének, a Nagyterem közepén felállított állványról dirigáló karnagy képeének: „...*azt hirdeti a Nap...*” A következő villanás: ostrom előtti Budapest, a Mátyás-kóruson, fönt a boltív hajlásában fekete szárnyak esengése: „*Dona nobis pacem – Adj nekünk békét!*”

1948: szerzői est Baján. Énektanárnőnk, Olga nővér meghívására Bárdos leutazik, próbál, szól, dicsér, tanácsot ad, el is vezényli a mi iskolai kórusunknak a felejthetetlen *Magos a rutafát* és a *Megfeszített Jézust*. Az első alkalom, mikor rádöbentem arra, mi is az a „pódiumplusz” – a kifejezést csak évekkel később hallottam tőle – Liszt *Esztergomi miséjének* előadásán volt, ugyancsak '48 őszén a Zeneakadémia Nagytermében. A közönség soraiban, de a karmesterrel szemben ültem. Akkor láttam, hogyan kell a pálca érzékeny hegyére feltűzni az egész zenekart, hogyan lehet arckifejezéssel hangszíneket kihozni egy 150 tagú együttesből; akkor ámultam el először, hogyan tud kórus, szóló, zenekar egyetlen akarat, egyetlen központi idegrendszer irányítása alatt bámulatos egységet alkotni. Akkor irigyeltem először a szólistákat, akikből a karnagy kibővülte a hangzást, majd a csengő hangot fellebbentette, mint gyermek a buborékot: maga hozta létre, maga játszott vele, önmaga, az előadó énekes és mindnyájunk gyönyörű-ségére.

Megpróbálom „módszerének” realitását is felidézni – Bárdos karnagy bravúrjainak titkát megfejteni úgysem lehet. Valamit hát a „fogható” anyagból, milyen volt a próba, hogyan készí-tett fel egy-egy kiállásra, hogy vitte el a koncertig a művet – mintha csak most lenne...

A próbára pontosan – kezdés előtt 10 perccel – érkezik. A 2000 év óta bevált „hangképzés-sel” kezdünk: gregoriánnal vagy egyszerű népdallal. Sosincs szidalmazás a kezdeti fáradt hangokért, a karnagy biztos benne, hogy bár mindenki a napi terheket hozza magával, a jó próba pihentető, felvillanyozó, bármennyire is nehéz vagy komoly a munka. Az elkésők szé-

gyellik magukat: ha a karnagy leáll egy pillanatra, ez is kellemetlen, ha meg tündetőleg nem áll le, a későn jövő úgy érzi, ő nem is létezik...

Az új művet átnézzük, sokszor a végét tanultuk meg először, utána a nehezebb részeket. Feltétlenül sokat gyakoroljuk a részek kapcsolását, hogy a „ragasztás” zökkenőmentes legyen. Meghalljuk az idegen nyelvű szövegek fordítását, de a tanár úr soha nem gépiesen, és soha nem egyetlen alkalommal fordít, a hangzó anyaggal, a melódiákkal együtt égeti belénk a magyar megfelelőjét a szavaknak. A darab karakterét, a hangszínét szinte az első énekléskor „kikeveri”. Nincs rá jelünk – ti. a színekre –, ezt minden karvezetőnek bemutatás útján kell tanítania. Nem lehet beszélni csupán a hangzásról, énekelni kell. Zongorával nem tanít, csak zenekari kíséretes művet. Hangvillát nem használ: önmaga szerezte meg magának az abszolút hallást. (Mesélte: hangvillával járkált, gyakorolta, amíg meg nem tanulta az abszolút *a*-t. Aztán a többi.) Vallja és meg is valósítja, hogy az *a cappella* művek gyakorlásául jobb a leírtnál egy félhanggal mélyebben gyakorolni. Az előadásig elfáradna, megkopna a hangnem, ha viszont akkor kap egy félhang emelést, feszültebb, fényesebb, s még tisztább is lesz. Szólampróba nincs, együtt tanulunk. A karnagy minden darabot tud, de mindig ott a kotta előtte: a kitűnő memória is tévedhet, tanítás közben hitelesebben hivatkozhatunk oldal-, sor- vagy ütemszámra, ha figyelünk a kottára is. Bemutat, javít, segít a szólamoknak, előéneklí a kényes részt. „*Ha volna hangom*”, hányszor hallottuk! Volt. Mindig.

Kapcsolata minden kórustaggal van, de nincs kedvenc, nincs kitüntetett. A rend a legidősebbekre is vonatkozik, s észreveszi a legkisebb embert. Játék: minden fokon. A feszült próbát meg-megtörte egy-egy jól elcsattanó mondás, hahota. A kottatartó tékák teleregasztvá újságbeütükből, ábrákból kivágott, névre szóló jelzésekkel. A kottákba a kényesebb szólambelépésekhez számárfület rajzoltat be titkos tündérkezekkel, vagy esetleg tréfás halálfejet. (Ha tévesztesz, halálfia vagy!) A kották, mint az élő virágok, olyan kényesek. Úgy kell velük bánni, sorba rakni, bekötni, kezelni, szétosztani, visszarakni. Mindig, mindenütt: rend.

Ülésrend: nem engedi a „sztárokat” előre – osszák csak szét a hangjukat, elől pedig az ügyetlenek, rászorultak foglaljanak helyet. „Gutaütés” csak egyetlen dolog: ha valaki megszakítja az áramkört, szigetel, légüres teret teremt, azaz nem néz föl a vezénylő karnagyra, mintegy elbújik, s a kottájába mélyed. A kiállítás, a szereplés, a mű teljes megszólalása előtt már lehet tudni, hol fog valami történni. Izzó pillanatok vannak már a próbákon is. Nagy dobbantás, csattanás az asztalon, egy önfeledt kiáltás, vagy hosszan kicsengetett eszményi *pianissimo*. S már égünk türelmetlenül, hogy mi lesz ebből holnap vagy egy hét múlva.

Bárdos tanár úr külső megjelenésében is a rend és fegyelem érvényesült. Láthattuk őt állni, hidegben lilára fagyott kézzel, hőségben vizesre hevülve. Tanulhattunk tőle emelt fővel állni, izom, ideg, szívnyúzó pillanatokban, tanulhattunk tőle olyan kíméletlen önfegyelmet, amely kevesek sajátja. A belső feszültség csak érezhető, nem látványosság. Ez a feszültség röpíti a kórust, de rombolja, roncsolja a karnagy egészségét. S ha nagyon zaklatja a beteg szív, ha nagyon szorong a „belső égésű motor”, a karnagy arca fakó, bal keze takarékosabban mozog, vagy le is áll, de mindig van ereje a művet végigvinni, utána meg is köszönni. (Hogy utána mentő viszi-e haza, mint 34 évesen, a gödöllői *Jamboree* végén, és hónapokon át az ágyat nyomja-e, mint a '47-es *Te Deum* „Non confundar”-ja után, vagy végleg abba kell-e hagynia az életveszélyes mesterséget, mint az említett nézsai dirigálás után: ez már más kérdés...)

Nagy éneklés után szeretett együtt maradni a társasággal, hitte, hogy a közös feszültség közös oldást kíván. Ha úgy adódott, még a kalauz is együtt kacagott velünk a villamoson s a vendéglő pincéhada is belement a játékba, látván a színlelt ünnepélyességgel vonuló karna-

gyot, s az asztalok közt kígyózó 50 énekest. Ha nincs hely, annyi baj legyen, vonulunk némán kifelé, boldogan.

Aktív évein túl is, jó egy évtizeden át láhattuk Bárdost más kórusok vendégkarnagyaként, vagy éppen nagy összkari számok élén is. Kijelölt a műből néhány fontos pontot, kis magyarázat után előénekel, kipróbálta a kóruson, s már minden meg is szólalt. Tömegvezényleskor a világos ütemrajz, az egyszerű mozdulatok a fontosak: a tömeg a rövid utasításokat megérti, a hosszadalmas magyarázatoktól figyelmetlenné válik. Igen, mindez elleshető, megtanulható. De hogyan forrósít fel sok száz énekest alig néhány perc alatt, hogyan vonja égő, szuggesztív lényé vonzásába az embereket, akikkel először találkozik: ez már a megfejthetetlen tudomány. Márpedig Bárdos tanár úr számára csak így volt érdemes muzsikálni, sőt élni is, a legmagasabb hőfokon. Elfáradt, agyonnyűzött hangokat is széppé, élővé tudott varázsolni, ha a kórus nyitott lélekkel figyelt rá. S elfáradt lelkű, de szép hangú kórusnak is tudott hitet adni, hogy amit talán rutinból, napi munkaként végeznek, az igenis szépség, művészet.

Kellene egyszer hosszabban szólni arról a vezényleti módról, amit újra érdemes lenne tanítani. Az a fajta vezénylet nem panelekből, előre gyártott elemekből állt. S ami a fő: elhithető volt, szuggesztív, mindezzel együtt világos, precíz, egyértelmű. Hogyan tudott maga is kecses-sé, bájos-sá válni egy Schubert-tételben; hogyan izzott, forrott, egész lényé, mozdulatai hogyan váltak szinte mágikussá egy Liszt-könyörgés közben, vagy hogyan hordozta magában teste, lelke, mozgása, arcjátéka a *Missa Solemnis* örömmámorát; – hogyan vált az egész ember mindig mássá, s hogyan formált át bennünket is azzá, amit a mű panaszott, kért, hirdetett: ez volt a csodája, ez a művészete Bárdos Lajosnak.

## Bárdos Lajos, a zenetudós

1999. március 19.\*

*Ordo est anima rerum.  
Rend a lelke mindennek.*

Molnár Antal idézte a klasszikus mondást Bárdos Lajos zeneelemző munkáiról írt cikkében.<sup>1</sup> Debreceni szimpóziумaink névadójának zenetudományi munkásságáról szólva aligha választhatnánk jobb mottót. Mégpedig kétféle értelemben is hivatkozhatunk rá: egyrészt utalhatunk általa arra, hogy Bárdos mindig a rendet kereste a zeneművek búvárlása során (még akkor is, amikor a rendkívüli jelenségekre mutatott rá), másrészt vonatkozhat arra, hogy a feltárt részjelenségeket igyekezett rendszerbe foglalni. Tehát egyrészt *kereste*, másrészt *megalkotta* a rendet.

Feltehetjük a kérdést: hogyan lett a zeneszerzőnek tanult, magát leginkább karnagy-előadóművészként elemében érző, pedagógusként és szervezőként működő Bárdosból zenetudós, helyesebben talán: *a zene tudósa*? A kérdés megválaszolásához egy kis történeti visszatekintés szükségeltetik.

Ha Magyarországon az 1950-es évek előtt valaki zenetudománnyal akart foglalkozni, akkor vagy külföldön, Németországban kellett tanulnia, nem lévén itthon ilyen irányú intézményes szakemberképzés, vagy a gyakorlatban és önképzéssel érdemelhette ki a zenetörténész/zenetudós minősítést. A zenetudomány persze igen sokrétű, szinte nem is egy szakma, hanem többféle szakterület összefoglaló neve. Bárdos Lajos nem volt zenetörténész, nem kutatta a zeneszerzők életének vagy a zenei életnek a dokumentumait; nem foglalkozott zenei filológiával, zeneesztétikával (de ha a szóban forgó téma úgy hozta, mindegyikből „csipentett” egy kicsit). A szó közhasználatú értelmében népzene-kutatással (etnomuzikológiával) sem foglalkozott hivatásszerűen. Kutatója, tudósa volt azonban a zenei elemzésnek, a zenei jelenségek – amint a *Harminc írás* című kötet fejezetcímeiben maga meghatározta: *ritmus, dallam, harmónia, forma, prozódia* és *egyebek* – elméletének.<sup>2</sup>

Nyilván a zeneszerző és az előadóművész kettőssége (és nem kevésbé a pedagógus örök „tanítani vágyása”) állt harmadik szakterülete háttérében, eleve meghatározva, hogy a zenetudománynak éppen ezzel az ún. elméleti részével foglalkozzon. Zeneszerzői tanulmányai során – Kodály osztályában – megtanulta, hogy a zene minden rendű s rangú mestereinek, illetve bármely korszakának stílusát elsősorban nem a tankönyvek összefoglalóiból, szabálygyűjteményeiből, hanem magukból a kompozíciókból lehet megismerni. Akit pedig nemcsak a tanulmányi, később a karnagy- és zenetanári feladat, hanem a személyes hajlam és kíváncsiság is

\* Az előadás témájának újrafogalmazása e kötet számára.

<sup>1</sup> Molnár Antal: *Bárdos Lajos: Harminc írás*. Magyar Zene, XII. évf. 3. sz. 1971. szeptember. 313–315.

<sup>2</sup> Bárdos Lajos: *Harminc írás* 1929–1969. Magyar zenetudomány 13. Szerkeszti Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1969. – Továbbá: *Tíz újabb írás* 1969–1974. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. További hivatkozásokban: 30/sorszám és oldalszám, illetve 10/sorszám és oldalszám. (A későbbi kötet írásainak sorszámozása a korábbiét folytatja.)

arra készítetett, hogy százával tanulmányozza a nagy zeneszerzők alkotásait, előbb-utóbb vizsgálódásainak eredményeit is össze akarta foglalni. Jellemző módon azonban döntő többségében olyan területeket, témákat tanulmányozott, amelyekkel mások nem, vagy csak kevésbé foglalkoztak. Így már a témaválasztásban is egyedi és eredeti volt, s igen sokszor úttörő jelentőségűt alkotott. Zeneszerzőként az ihlet mellett a komponálás során kínálkozó lehetőségekből való tudatos választás fontosságát is meg kellett tapasztalnia. Karnagyként pedig a műsorra tűzött darabok minél teljesebb, minél sokrétűbb ismeretét tartotta fontosnak, hogy a kottából kiolvasható szerzői szándékot mennél hívebben tolmácsolhassa. A zenetudományos munkához a tanári munka is hozzásegítette: másokkal, a tanítványokkal is megismertetni, megéreztetni az egyes alkotások rendjét és a stílusok sajátosságait. Ehhez jöttek még az előadások, a belső és külső publikációs igények, illetve lehetőségek a különböző szaklapokban és önálló könyvekben. Tehát a belső indíttatás és a feladat Bárdosnál is összetetlenebb: nemcsak a művészi alkotásokat elemző kutatónak, hanem az előadóművésznek és az oktatónak is kézenfekvő munkamódszere, hogy a vizsgálat (előadás, tanítás) tárgyául választott „munkadarabot” apró részekre szedi, kifürkészni a működés módját, hogy aztán újra összerakva, az egész még jobban, szebben, értelmesebben „működjön”, szólaljon meg keze alatt.

Bárdos zenetudományi írásaiban a szigorú tárgyszerűség együtt jelenik meg a tárgya iránti lelkesültséggel. Az alaposan megvizsgált jelenségekből leszűrt (ha csak lehet: általánosított) tanulság megfogalmazása nem öncélú, hanem a közlés (tanítás), és a továbbgondolásra való készítés szándéka hatja át. Írásai igen széles tematikai skálát mutatnak. Gyűjteményes kötetekben jól megférnek egymás mellett a kórusmozgalommal, az egyházzal kapcsolatos kisebb írások és az alapvető jelentőségű mű- és stíluselméleti tanulmányok. Számos apró írás nem is sorolható a zenetudományi témák körébe. Megfigyelhetjük azonban, hogy a karvezetői műhelykérdésekkel vagy akár a kórusmozgalommal kapcsolatos rövid eszmefuttatások sem teljesen nélkülözik a tudományos háttérrel. Ilyen a gregorián ének súlyrendjével foglalkozó írás, a Kodály Berzsenyi-kanonjának betanítási kérdéseit sorra vevő kis dolgozat, akárcsak az 1930–40-es évek fordulójának magyar énekes/énekkari kultúráját taglaló előadás és az *Életet az énekbe!* című gyakorlati útmutató.<sup>3</sup>

Nem egy esetben a szakmai diskurzusokban feltűnt kérdések készítették a maga álláspontjának kifejtésére, elméleti megtámasztására. Ide sorolhatjuk a hat negyedtel tartalmazó ütemfajták, illetve a funkciók bizonyos kérdéseinek tisztázását szolgáló írásait, vagy a népdalritmusok műzenei alkalmazásának és a népdalok szolmizációjának problematikájához kapcsolódó cikkeit.<sup>4</sup>

A Bárdos-dolgozatok tipológiájához további szempont lehet, hogy (1) az adott írás valamilyen zenei jelenséggel, egy-egy kisebb művel foglalkozó *esettanulmány*-e (László Ferenc szóhasználata), vagy (2) valamilyen „alapkutatás” eredményének bemutatására íródott *monografikus igényű, nagyszabású dolgozat*, illetve (3) *összefoglaló jellegű áttekintés*, amelyben esetleg mások eredményeire is jobban támaszkodik.

<sup>3</sup> *Hogyan lettem szolempárti?* 30/3, 45–46. – *A magyarokhoz.* 30/21, 315–318. – *Mai magyar ének.* 30/25, 327–335. – *Életet az énekbe!* 30/15, 196–245. (E dolgozatok révén Bárdos Lajos karvezetői-muzsikusi műhelyébe is bepillantathatunk!)

<sup>4</sup> *Van-e kétféle hatnegyedes ütem?* 30/5, 49–52. – *Tonika, vagy nem?* 30/13, 187–189. – *Népdalritmus mindenáron?* 30/18, 274–284. – *Kétrendszerűség.* In: B. L.: *Írások népzeneinkről.* Szerk.: Márkusné Natter-Nád Klára. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988. 6–15.

Amikor – egészsége megromlása miatt – le kellett mondania szeretett karnagy munkájáról, majd a katedréről is visszavonult, a zeneszerzői alkotómunka mellett, részben talán azt megelőzve, sokévi búvárkodásának régebbi és újabb eredményeit végleges formába önthette és megjelentethette. Erre elsősorban a kórusmozgalom és a zenepedagógia szaklapjai adtak lehetőséget. Ekkoriban szaporodtak meg az első csoportba sorolható, igen változatos tematikájú kisebb közleményei.<sup>5</sup> Például rövid tanulmányt írt a tizenkétféle kvartszextakkordról, a háromféle pentatóniáról, a Chopin-mazurkák népi skáláiról és Schubert harmóniai újításairól.<sup>6</sup>

A második „kategóriába” tartozik többek között a természetes hangrendszerekről szóló dolgozat, a Palestrina-stílus harmóniavilágának törvényszerűségeit, a Liszt zenéjének jövőbe mutató jegyeit feltáró, továbbá a Bartók-dallamok népdalrokonságát számba vevő könyv, s nem utolsósorban a Kodály-zene sajátos stílusjegyei közül a második hétfokúság felfedezéséről számot adó nagy tanulmány.<sup>7</sup>

A harmadik típusba sorolhatjuk a fontos összefoglalásokat Bartók és Kodály – pedagógiai célt is szolgáló – műfajcsoportjairól.<sup>8</sup>

Az általános áttekintést egy kis közjátékkal szakítjuk itt meg. A Kodály-gyermekkarokról szóló dolgozattal [10/33] kapcsolatban egy hibának a szerzőtől származó javítását kell bemutatnunk. Az elemzési-értelmezési hibára – amelynek forrása a nyomtatott kotta korábban fel nem ismert sajtóhibája volt – az angolra fordítás során derült fény. A helyesbítést itt most közreadjuk, megtámogatva a Bárdos tanár úr korrekciós leveléből kiemelt, kézírását tükröző kottapéldával. A *Bicinia Hungarica* II. 62. szám Kodály saját szó-végű dallamára épül. Ennek szerkezetét elemzi a *Tíz újabb írás* 153–154. oldalán. A *Bicinia Hungarica* nyomtatott kottájában a dallam visszatérését a szopránból az alt szólamba tévesen jelzi a szaggatott vonal, s emiatt úgy vélte az elemző, hogy a dallam 3. sora különlegesen nagy, oktávot meghaladó terjedelmű. Ezt az értelmezési hibát, áttelelesen pedig a nyomtatott kotta sajtóhibáját javította Bárdos.<sup>9</sup> Idézzük a hibaigazító levélből:

„A 33/50 példa után a 7. sortól így legyen: [...] anyaga az előbbi A<sup>5</sup>-féléből indul ki, de egy kis újdonságot hoz: második üteme élénkebb lesz és szótagszámban kibővül, hogy egyenesen rávezessen a visszatérő A sorra. A sorok ritmikai jellege:

zárt – zárt – nyitott – zárt

[Az utolsó négy sor változatlan marad.]”

<sup>5</sup> A kis írások egy része megjelent a 4. jegyzetben hivatkozott kötetben, illetve a B. L.: *Elemző írások a zenéről* I. c. kötetben. Szerk.: Mohay Miklós. Budapest: Cherokee, 1994. (A két válogatás között kisebb átfedés tapasztalható.) A Mohay Miklós által tervbe vett II. kötet mindmáig sajnos kiadatlan!

<sup>6</sup> E tematikus példákhoz tartozó cikkek először a Parlandóban jelentek meg: *Tizenkétféle kvartszextakkord*, I. 1982/6–7. sz. 43–47. és II. 1982/8–9. sz. 51–56. – *Háromféle pentatónia*, I. 1981/5. sz. 10–15. és II. 1981/6. sz., 23–28. – *A mazurkák népi skálái*. 1978/4. sz. 1–9. – *Schubert harmóniák* (I.). 1978/10. sz. 7–10. és *Schubert új hangzatai* (II.). 1978/11. sz. 1–6.

<sup>7</sup> *Természetes hangrendszerek*. 30/6, 55–90. – *Modális harmóniák*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 1979<sup>2</sup>. – *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai, 1976. – *Bartók-dallamok és a népzene*. Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977. – *Heptatonia secunda*. 30/29, 348–464.

<sup>8</sup> *A Bartók-zene stíluselemei*. 10/31, 5–106. – *Kodály Gyermekkarairól*. 10/33, 115–210.

<sup>9</sup> A *Bicinia Hungarica* legújabb, revideált [!] EMB kiadásában (évszám nélkül, Z. 2806) is bent maradt a hiba: a dallam szólamok közötti visszaváltását a szükségesnél egy ütemmel előbb, az 5. és 6. ütem között jelzi. Valójában csak a 7–8. ütemre veszi vissza az alt szólam a dallamot!

A 33/50 kottapélda pedig ez legyen:

A lap letyén a zárójelben = (Dic. II, 62 [-])

Mire mutat rá ez a kis kitérő? Egyfelől a dolgozat szerzőjének etikus kutatói magatartására, amelynek sajátja tévedésének beismerése, a korrekcióra való készség. A másik, hogy Bárdos Lajos, a zeneelmélet tudósa ugyanazt az elvet vallotta, mint a komponista: teljes értékűen lehet és kell a pedagógiai művekkel foglalkozni. Szívén viselte az ének-zenét tanító pedagógusok szakmai műveltségének ügyét. Nem tartotta méltóságán alulinak, hogy a zenetanulók mindennapi kenyerét jelentő kis pedagógiai műveket, köztük Kodály énekes olvasógyakorlatait is, mint értékes zeneműveket tegye vizsgálat tárgyává, s ezzel is segítse azok sokoldalú felhasználását a tanításban.<sup>10</sup>

Visszatérve az általános jellemzéshez, tegyük fel a kérdést: Van-e valami olyan sajátja Bárdos zeneelméleti szemléletének, amely megkülönbözteti másokétól, vagy iskolateremtő kezdeményezésnek tekinthető? Tudtommal ő volt az első, aki a zenei olvasás-írás tanításához adaptált relatív szolmizációt („mozgó dő” szisztémát) tudományos igénnyel alkalmazta a zeneelméletben. Számunkra ez már jó ideje természetes akár dallami, akár harmóniai vagy hangnemi jelenségek magyarázatára. Sajnálattal kell azonban megállapítanunk, hogy Bárdos Lajos nem egy úttörő jelentőségű munkája – például a modális és neomodális harmóniavilág egyes jelenségeinek, sőt egészének magyarázata – éppen ennek a zene-értelmezési „eszköznek” az alkalmazása miatt nehezen megközelíthető a külföldi szakemberek számára; sőt – a kodályi zenepedagógia körein túl – kifejezetten ellenérzéssel fogadják, mert jó esetben is csak az ének-tanítás segédeszközei közé sorolják a relatív szolmizációt. Sajnálkozásunk csak fokozódik, ha hazai szakemberek idegenkedését tapasztaljuk. Bár tudjuk korlátait, melyek alkalmazását bizonyos zenei stílusokban akár érvényteleníthetik is, mégis érthetetlen az elutasítás, hiszen nagyon is zenei fogantatású (muzikális) „módszerről” van szó, amely kiválóan alkalmas sok zenei jelenség általános érvényű elméleti magyarázatára, miközben közvetlen a kapcsolata a hallási képzetekkel.<sup>11</sup>

A dallami, illetve harmóniai-hangnemi jelenségek vizsgálatában és magyarázatában állandó eszköz Bárdosnál a különböző hangviszonyok, -rokonságok – felhangsor, kvintoszlop, kvintkör, skálafokok, félhang-viszonyok – mérőeszközként való alkalmazása. Bárdos Lajos számára a rendkeresésben és -alkotásban bizonyára fontos tényező volt az apai ágról kapott talentum, a mérnöki-matematikai gondolkodás. Az elemző munka során számos zenei jelenségnek Bárdos

<sup>10</sup> A „333” formavilága. – Még egyszer a „333”-ról. Az ének-zene tanítása, 1974/5, 218–222; 1974/6, 247–252.

<sup>11</sup> Ligeti György *Klasszikus összhangzattan – Segédkönyv* c. munkájában (Budapest: Zeneműkiadó, 1954) számos szolmizációs táblázatot találhatunk. Az előszóban írja a szerző: „A szolmizációknak az összhangzattani gyakorlatokra való alkalmazása elsősorban Bárdos Lajosnak és Járdányi Pálnak köszönhető. A példák zongorázásával egyidejű baszszus-, illetve felbontott hangzaténeklést Bárdos Lajos vezetett be.”

tanár úr adott nevet<sup>12</sup> – mintha csak az ősi „hiedelem” munkált volna benne: azzal, hogy nevet adunk az addig észre nem vettnek, az ismeretlennek, már le is győzzük, birtokba is vesszük. (Azt hiszem, a „Bárdos-szótárból” sokkal kevesebb ment át közhasználatba, mint amennyi valóban segíthetné zene-elemző és -értelmező tevékenységünket, vagy oktató munkánkat!)

Bárdos kutatásainak-tanításainak egészen sajátos területe a prozódia, ami persze összefüggésben van zeneszerzői munkásságának és karnagygyakorlatának vokális irányultságával is.<sup>13</sup> Az utóbbi évtizedekben ugyan többen – főleg zeneszerzők – azt tartják: el kell távolodni a Kodály–Bárdos-féle (magyar) prozodiától. De azt kell gondolnunk, hogy összetévesztik a nyelv sajátosságait tiszteletben tartó szövegkezelést – a hangsúlyrend, a kiemelések, a nyelvi-prozódiai értelemben vett szólamok egybefogásának törvényszerűségeit – a melodikában a formális ritmika-metrika jobban korhoz és stílushoz (esetünkben a népdalokhoz) kötődő jellegével. Meggyőződésem, hogy a Bárdos Lajos által felismert és megfogalmazott prozódiai alapelvek – éppen mert a magyar nyelv lényegéből és mélységes ismeretéből erednek – a zenei nyelvvezetéstől, stílustól függetlenül mindig érvényesek.

Ugyancsak külön említésre méltók a motívumnál kisebb dallamelemek vizsgálatára irányuló munkái. Ezen elemek szerves működését veszi górcső alá az organika.<sup>14</sup> Az ilyen irányú vizsgálódás olykor más szempontokkal társulva jelentkezik szerzőnk egy-egy munkájában. Például a motívikus munka részletező elemzésének és az egyidejű átfogó formai-hangnemi elemzésnek szép példája a Bach *É-dúr hegedűversenye* III. tételének titkait boncolgató előadása. A vázlatot tanulmányozva Bárdos elemző módszerének jóvoltából bepillantást nyerhetünk Johann Sebastian Bach műhelyébe, a barokk stílus sajátágaiba. Néhány oldalba sűrítve előttünk áll több, a fentiekben megemlített jellemző vonása Bárdos Lajos rendet kereső és rendet teremtő zenetudósi szemléletének. Megérthetjük belőle a részletek feltárásának fontosságát éppúgy, mint a teljes tételek vagy művek lényegének összefoglalására való törekvést; nem kevésbé az egyedi és általános jelenségek felmutatásának értelmét. E szemlélet és módszer lényege: az egyes kompozíció sajátosságaira, s rajta keresztül a mesterség titkaira való rávilágítás, sőt rácsodálkozás. Célja pedig az, hogy – az intellektuális megközelítésen keresztül is – segítsen minket a remekművek teljesebb előadó-művészi és zenehallgatói megértésben és élvezetében.

\* \* \*

<sup>12</sup> L.: *Kis lexikon*. 30/30, 465–479.

<sup>13</sup> Itt csak az összefoglaló munkát említjük: *Karvezetés II. Zenei prozódia*. (Tanárképző főiskolai jegyzet.) Budapest: Tankönyvkiadó, 1976.

<sup>14</sup> *Organika*. 10/38, 232–259. Négy terület példáit vizsgálja: gregoriánium, Bach zenéje, magyar népzene és egy Kodály kórus (a *Norvég leányok*).

BÁRDOS LAJOS

## Bach: É-dúr hegedűverseny, III. tétel

Előadás-vázlat\*

*Tematikus munka:* a zeneszerző egyetlen témát dolgoz fel.

*Motivikus munka:* nem dallamos, látszólag jelentéktelen motívumokból tevődik össze, azok folytonos variálásából épül fel a tétel.

A tétel formája: *rondó*

A *rondótéma* egységes, de a részek egymásnak ellentétei.

Rondó- téma	I. közjáték	Rondó- téma	II. közj.	Rondó- téma	III. közj.	Rondó- téma	IV. közj.	Rondó- téma
----------------	----------------	----------------	--------------	----------------	---------------	----------------	--------------	----------------

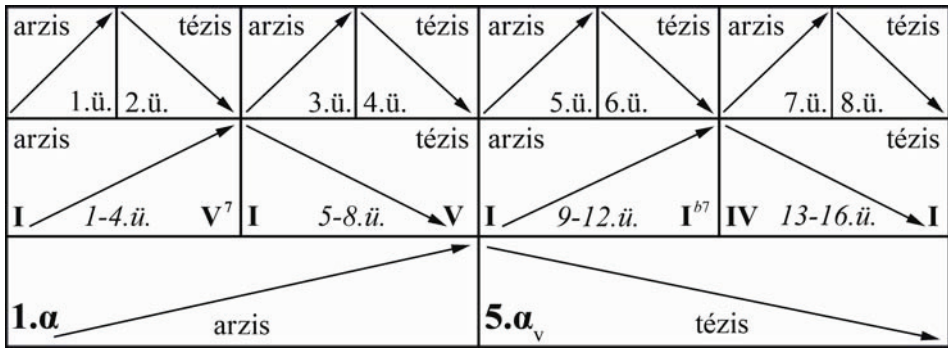
Az egységességet teljesnek érezzük: a közjátékok „hallgatói szemszögből nézve” is pihentetőek.

– A keret nagy közkedveltségnek örvend.

**1–16. ütem** – periódus: nyitottabb előtagra felel egy zártabb utótag. Kérdés-felelet egység.

*Kisütemes írásmód:* két írott ütem ad ki egy teljes ütemet. (Az ábrát l. a következő oldalon: a hangzás szerinti ütemszámozás az 1., az írás szerinti a 2. sorban jelölve.)

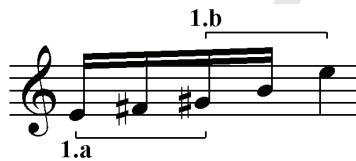
\* Az 1956 májusában Győrött tartott előadás vázlatát lejegyezte és a 2005. évi Bárdos Szimpózium alkalmából – a jogutódok szíves hozzájárulásával – kézirat gyanánt közreadta Ittzés Mihály. Kötetben itt jelenik meg először.



### ┌ 1. periódus ┐

az arzisban erő van | a tézisben nincs erő  
(emelkedik) (esik)  
┌ -----félperiódusok-----┐

„Rakéta”-motívum:

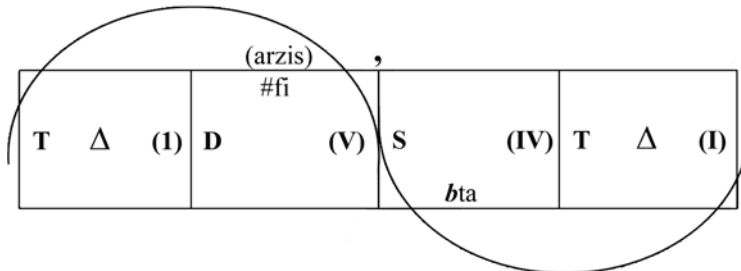


Ebből a két elemből épül fel az egész tétel:  
**trichord és hangzatfelbontás**

Bachnál [ebben az esetben] alul vannak a kisebb hangközök, holott felfelé mindig [általában] kisebbednek a hangközök [Vö: felhangsor]

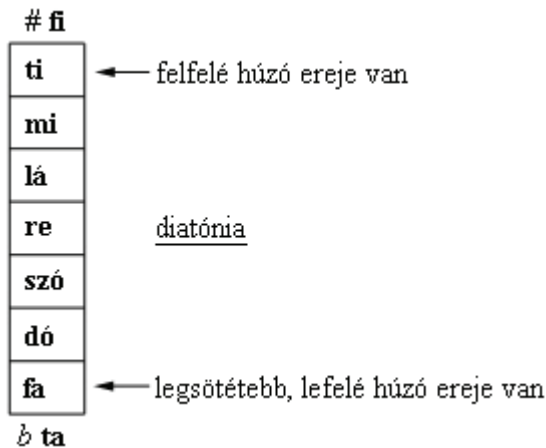


A tétel hangnemrendje háromfázisú szinuszgörbével ábrázolható:



Δ = diatonikus = előjegyzésben maradtunk

A diatónia héttagú tiszta kvintoszlopon ábrázolható:



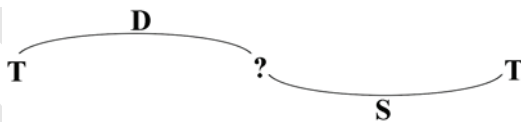
Legelső feladat [a kompozícióban] megtenni a lépéseket a diatóniából.

A dallam [zenei folyamat] emelkedik, azután esik, ellentétben a harmonikus funkciórenddel:

T   S   D   T  
 az   L   autentikus   J   helyett

a tétel tehát **háromfázisú plagális: emelkedés / esés / emelkedés**

A *plagális forma-(hangnem-)terv*, amelyet kicsiben (*aisz=fi*, illetve *d=ta* megjelenésével) már a rondótéma is bejár, Bachra, de a későbbi szerzőkre is jellemző:



**Közjátékok:**

I. **1.a**

trichord fordítás

II. **1.a**

trichord fordítás  
 más regiszterben

III. **1.b**

eredetiben

IV. **1.a**

trichord fordítás

Az alapelv tehát az, hogy a négy rész közül **egy** legyen új: ez a **harmadik** rész!  
 Az **a** bemutatja a mondanivalót.  
 A **b**-nek újat, ellenkezőt kell hoznia.  
 A végén, a lekerekítés miatt, ismét **a**-t kíván a hallgató.  
 Sok népdalban ez az elv ösztönszerűen érvényesül: 1., 2. és 4. egyező, a 3. sor eltérő.

[Pl. A A B A, A A<sup>5</sup> B A]

Vö.:

Menüettben: || :M: || Trió | M||

Szonátaformában: || :Expozíció: || Kidolgozás | Repríz ||  
 (Ismételni kell) [Reexp.]

Az expozíciót azért kell ismételni, mert sok érdekes és új van benne: a hallgató kívánja az új dolog megismerését.

Előbb volt a *zene*, s utána, illetve egyidejűleg keletkezett a *törvényszerűség* is.

#### A közjátékok indulási rendje:

	I.	II.	III.	IV.*
mi #ri				125-144.
la #szi		50.		121.
re #di	24.		91.	
szó #fi	20. — 25.		87.	117.
Dó/É Δ				
Fa bta			82 — 93.	113.*
	<b>R</b> 1 kvintus kilengés	<b>R</b> -0- áll	<b>R</b> 4 kvintus kilengés: ebben is a 3. Kj. hozott újat!	<b>R</b> kétszeres terjedelmű, kettősperiódus, friss, új mondanivalója van <b>R</b>

Δ = diatonikus // \* az *anapestusok* () felfokozzák a témát

**Hangnemi kitérések:**

Hat hangnemünk van egy hangnemen belül:

[fok]				
III.	mi-moll	<b>Dp</b>	}	3 marad a záradékra
VI.	la-moll	<b>Tp</b>		
II.	re-moll	<b>Sp</b>		
V.	Szó-dúr	<b>D</b>		
I.	Dó-dúr	<b>T</b>		
IV.	Fa-dúr	<b>S</b>		
(adott dúr)				

**A közjátékok záradékai:**

	<b>I.</b>	<b>II.</b>	<b>III.</b>	<b>IV.</b>	
	32.ü.	64.ü.	96.ü.	144.ü.	
<b>D</b>	(H) Dúr			(gisz) Dp	
<b>T</b>		párhuzamos moll (cisz) Tp			
<b>S</b>			(Á) Dúr		
	<b>R</b>	<b>R</b>	<b>R</b>	<b>R</b>	
	<b>Szóló</b>	<b>Szóló</b>	<b>Szóló</b>	<b>Szóló</b>	
	<i>Basso cont.</i>		<i>Tutti (p)</i>	<i>Középsz. —</i>	
	<i>Középszólamok</i>		<i>kettősfogások</i>	<i>—Basso cont.</i>	
	<i>basszus elmarad</i>			<i>váltogatás:</i>	
				<i>hangszerelési</i>	
				<i>fogások</i>	

◀ Az utolsó témavisszatérés lekerekítés: nincs benne bővülés, pontosan, változatlanul tér vissza.

## Bárdos Lajos és Kodály Zoltán

1994. március 26.

Bárdos Lajos és Kodály Zoltán kapcsolatáról a zeneirodalom sokat mutat fel. Gondolom, nincs a jelenlévők/az olvasók között olyan, aki ne tudna egy kiselőadásra való anyagot kapásból felsorolni. Hiszen e két életmű – kezdve a tanár-tanítvány viszonytól – szinte párhuzamosan haladt, mintegy kiegészítve egymást. Mégis ha azt kutatjuk, hogy mi volt a zenetörténetileg kimutatható kapcsolat mélyén, akkor nagyon sok érdekes vonásra bukkanunk. Kezdve azon, hogy egyiküknek sem volt közvetlen megnyilatkozása a fegyvertársi szövetségről. Bárdos Lajos saját személyes dolgairól szinte egyáltalán nem vallott a nyilvánosság előtt. Sajtó, rádió, televízió nem tudta szóra bírni. Még az *Így láttuk Kodályt* című könyv szerkesztőjének kérését is elhárította, mondván, hogy mások már mindent elmondtak Kodályról. Ugyanakkor a teljes bárdosi életmű gerincét a kodályi gondolat megvalósítása alkotta.

Ha magyaroknak nem is, de egy amerikai tanárnak, nem sokkal halála előtt, mégis csak megnyilatkozott Bárdos Lajos. Mary Alice Hein, a Nemzetközi Kodály Társaság alapító tagja hazánkban járva szóra bírta. Nemcsak Bárdost, hanem Kerényit, Rajeczkyt, Agócsyt, Bors Irmát, Gulyás Györgyöt – azóta mind elhunytak már! Ezzel az interjúsorozattal Mary Alice Hein nagy szolgálatot tett a magyar zenepedagógia kodályi koncepciójának jobb megismerése terén. Könyvének címe: *A kodályi örökség. Egy szóbeli történelem távlatai.* (The Legacy of Zoltán Kodály: An Oral History Perspective). Megjelent a Nemzetközi Kodály Társaság (IKS) kiadásában 1992-ben. Az első interjúalany Bárdos Lajos volt. Azt mondta magáról, hogy az első világháború után karmester akart lenni, de miután ilyen szak nem létezett a Zeneakadémián, zeneszerzésre ment. Kodálytól 1921-től 1925-ig tanult. Ezalatt Kodály vezetése mellett megtanult különféle stílusokban komponálni. Ez elvezette a zenetörténet különböző stílusában való jártassághoz.

Eősze László *Kodály Zoltán életének krónikája* című könyvében (82–84.) olvasunk a zenetörténetileg igen jelentős sajtó-polémiáról. 1925. május 28-án jelent meg a Neues Pester Journal (Új Pesti Újság) nevű német nyelvű lapban *Modern zene* címmel Diósy Béla példátlan támadó kritikája Kodály tanítványainak hangversenyéről. Kodály június 14-én a Budapesti Hírlapban – magyarul – *Tizenhárom fiatal zeneszerző* címmel válaszol rá. Nem magáért száll síkra, hanem tanítványaiért, s egy eszméért „[...] magunkévá kell tennünk a nyugat-európai zenei hagyomány minden értékét [...] Nekünk azonban nemcsak európai, hanem egyben magyar zenészeket kell nevelnünk.” (Ma is érvényes igazságok!) A megtámadottak: Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Horusitzky Zoltán, Kerényi György, Szelényi István, Seiber Máttyás, Frid Géza és társaik, 20 és 30 közt fiatalok, a jövő ígéretei.

Diplomájának megszerzése után Bárdos Lajos a budapesti városmajori templom énekkaránál helyezkedett el, mint karnagy. Láttá, hogy az egyházi kórusoknak nem volt megfelelő magas színvonalú repertoárja. Barátai Kodály zeneszerzői osztályából – Ádám Jenő, Kerényi

György, Seiber Mátyás és mások – vele együtt látták, hogy Kodálynál zeneszerzésileg igen magas szintre jutottak el. Három út kínálkozott a továbblépésre a kórusrepertoárban: 1. megismerni a *renaissance* zenét, Palestrina, Lassus és mások műveit, melyek abban az időben szinte alig voltak ismertek Magyarországon; 2. meggyőzni egyes jó zeneszerző kollégákat, hogy írjanak új műveket; 3. hogy saját maga komponáljon. Ez utóbbit aztán el is határozta, és saját kórusa számára komponált. Így kezdte érdekelni a kórusra való komponálás. Ezekben a művekben elsősorban a vokális szerkezet vonala volt a fontos, nem a harmónia. A követendő minta a *renaissance* volt, különösen Palestrina.

1929. Megjelenik Bárdos Lajos szerkesztésében a *101 magyar népdal* című gyűjtemény, a cserkészek daloskönyve. (Jelenleg Ivasivka Mátyás sajtó alá rendezésében újra kapható!) A *Kodály Zoltán levelei* című kötetben (Zeneműkiadó, 1982. Szerkesztette Legány Dezső) két Kodály-levelet is találunk erre vonatkozólag. Az egyiket Gárdonyi Zoltánnak írta 1931-ben: „*Tanítványainak népdal-táplálékul Bárdos »101 népdala« Cserkész-kiadvány volna a legjobb.*” A másik Kodály-levél e tárgyban dr. Péczely Attilának szól, 1932-ből, ebben Kodály hódmezővásárhelyi népdalok olcsó megjelentetéséhez Bárdos Lajos említett kötetét ajánlja mintául: „*Hogy ez a fajta sokszorosítás milyen tökéletes lehet, azt láthatod a Cserkész szövetség Bárdos Lajos szerkesztette 101 Népdalán, amelyhez anyagot és előszót én adtam. [...] tarts előadást a tanító uraknak a 101 értékeit illetőleg! A füzet minden haszna a cserkészeké, ők hát bizonyára szívesen segítenék az érte való propagandát.*”

1930. Kertész Gyula Bárdos Lajossal és Kerényi Györggyel kiadót alapít és folyóiratot indít Magyar Kórus címmel. A volt tanítványok kultúraszervező tevékenysége mind teljesebben bontakozik ki, s egyre több tanárt és karnagyot nyerne meg országszerte a kodályi koncepció szolgálatának.

1934. Kodály növendékei – Bárdos és társai voltak a vezetői az Éneklő Ifjúság mozgalomnak is, mely szorosan kapcsolódott a Magyar Kórus Kiadóhoz. Kodály volt a szellemi vezére. Minden ötletet örömmel vett, de ő elsősorban zeneszerző volt. A valóságos kivitelezés a tanítványok teljesítménye volt. Kodály azonban segített és sok új ötletet adott. Mélyreható befolyása volt növendékeire, ez az egész akkori magyar zenei életben látható volt. A *Százéves terv* (1947) ma is aktuális: a legjobb zenét a gyermekeknek. „*Nemzedékek jönnek, mennek, de Kodály általános elvei, eszméi örök érvényűek*” – mondta Bárdos Lajos a Mary Alice Heinnek adott interjúban.

A *Tóth Aladár Válogatott zenekritikái* című kötet (Zeneműkiadó, 1968 – Bónis Ferenc szerkesztésében) 1934-től 1939-ig végigköveti a kor kiemelkedő énekkari hangversenyeinek sorát is. Különösen figyelemre méltó a Cecília Kórus hangversenyéről 1939. február 16-án megjelent bírálat, melyet ezzel a mondattal kezd Tóth Aladár: „*A Cecília-kórus ma kétségkívül legkultúraltabb énekkarunk*”. Aztán később így folytatja: „*A Cecília kórus művészi munkáját talán sohasem csodálhattuk meg annyira, mint ezen az estén. Különösen Kodály Mátrai képeinek végsőkig csiszolt tolmácsolásában. A formák plasztikus kidolgozottsága és organikus egysége, a szólammintázás pompás kerekése és elevensége, a ritmus líktetése, a hangszínek bravúros játéka, a zamatos, értelmes szövegmondás: mind, mind a maximumát jelentették annak, amit eddig magyar énekkartól hallottunk. – Valóban: Bárdos ma már nemcsak abszolút mestere a kórusvezénylésnek, hanem boszorkányos virtuóza is.*” És folytatódik a lelkes dicséret Kodály *Székely keservesének* előadásáról.

1942. március 10.: A Palestrina és a Cecília Kórusok egyesítésével létrehozott Budapesti Kórus – Bárdos Lajos vezényletével – Kodály-esttel mutatkozott be a Zeneakadémián.

1942. június 1–2.: Ünnepi könyvnap: a Magyar Kórus Kiadó kötetbe gyűjtötte, s erre az alkalomra kiadta Kodály gyermek- és női karait (*Kórusok* címen).

1943 vége: megjelenik a második kötet, 25 vegyeskar.

1944-ben a férfikarokkal válik teljessé a sorozat.

Most tekintsünk be egy kissé Bárdos Lajos írásaiba, hogy további válaszokat találjunk Kodály eszméihez való kapcsolódásának kérdéseire.

*Karvezetés I. Életet az énekbe.* Adalékok az elemi formatanhoz a népdal és a periódus köréből. (Tanárképző főiskolai jegyzet. Kézirat. Tankönyvkiadó 1966.) Már a főcím önmagában is Kodály koncepciójának alap gondolatára utal. A kötetben a legtöbb példa – szám szerint 26 – a *Gyermek- és Nőikarok*, a *Férfikarok* és a *Vegyeskarok* című gyűjteményekből került a dolgozatba. A vizsgálódás tárgya arzis-tézis ütempárok, motívumok, a zenei mondat és a periódus.

A *Karvezetés II.* tanárképző főiskolai jegyzet a *Zenei prozódia* címet viseli, megjelent a Tankönyvkiadónál 1976-ban. A Bevezetésben, Bartókkal összehasonlítva, így ír Kodályról Bárdos Lajos: „Kodály viszont elsősorban vokális szerző. Egyúttal a magyar nyelvnek is tudósa és védelmezője. Ezért idézzük legtöbbet az ő műveiből. Ezekben testesül meg legtisztábban a jó prozódia: szöveg és dallam egyensúlya (egyik sem nyomja el a másikat), és helyes illeszkedése, – párosulva a zenei gondolatok gazdagságával és a kifejezés művészi erejével.” A könyv első részében a „kiemelő eszközök”-et sorjázza a szerző: súly, magasság, tartam, idegen hang, dinamika, hangszín, regiszter, harmónia, festői elemek; a második részben az elemzés fokozatait tárgyalja: hangzóink, a szótag, a szó, a szólam (nyelvtani értelemben), a mondat, a mű egésze.

A könyv megírásának dátumát így jelzi a szerző: „Kodály Zoltán születésének kilencvenedik évében”.

Külön írásban foglalkozik Bárdos Lajos *Kodály Ady-darabjainak prozódijával*. Előadás-ként 1977-ben tartotta, megjelent 1979-ben a Kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet Ady-Kodály emléknapok, 1977. XI. 30.–XII. 1. című kiadványában és különlenyomat formájában. A tanulmány mottója Weöres-vers részlet:

*Csodát mesélek, íme halljátok:*

*A síkság helyén hegycsúcs néz rátok!*

Idézzük Bárdost: „Így kezdte Weöres Sándor a 70 éves Kodály Zoltán köszöntésére írt versét. *De szava nem elég kemény. Síkság? Inkább sivatag, pusztaság volt az, amiből a szellemóriás – és vele együtt Bartók Béla, Ady Endre, Móricz Zsigmond – a század első évtizedeiben kiemelkedett.*”

Három dal és két kórusmű elemzése található a munkában. A dalok: *Sírni, sírni, sírni; Sappho szerelmes éneke*; és *Ádám, hol vagy?*; a kórusok: *Akik mindig elkésnek* és *Fölszállott a páva*. Az elemzés szempontjai: súly, magasság, tartam, ritka hang, szokatlan hangköz, dinamika (a vers mondanivalója szerint, szaválás szerint), regiszter, hangfestés, harmónia, hangnem, tempó, szerkezet, halmozás. A kottapéldákkal dúsított elemzés végén a következő tanulságot olvassuk: „Kodály – a »síkság helyén támadt hegycsúcs« – minden előzmény nélkül, a maga zenei tehetségével és nyelvi-irodalmi műveltségével megteremtette korának legmagasabb rendű magyar vokális stílusát. Bámulatosan sokféle eszközzel gazdagította műveinek prozódiját is. Felsorolhattunk vagy tizenkétféle módozatot a kiemelendők kiemelésére, – és nem tudom, hogy sok továbbit találhatnánk-e ki ezekhez.

*Arról nincs szó, hogy a tapasztalatokat dogmává merevítsük. Jöhetnek – és jöjjenek is! – új meg új magyar zenei stílusok. Kialakulhatnak újabb prozódiai rendszerek is. De a kodályi örökség megmarad örök kincsünknek, amelyet »nem pusztít rozsdá« és »rabló el nem rabol« tőlünk.*”

*Modális harmóniak – Adalékok a reneszánsz műzene összhangzattanához – elsősorban Palestrina énekkari műveinek alapján* című könyvében, mely a reneszánsz zene harmóniavilágával foglalkozik, az előszóban megemlékezik Kodályról: „*Ha mégis lesz valamelyes haszna, azért köszönetet kell mondanom egykori tanáromnak, Kodály Zoltánnak, amiért annak idején a vokális területtel és a zeneelmélettel való foglalkozásra biztatott.*” A könyv a Zeneműkiadónál 1961-ben jelent meg.

Bárdos Lajos írásainak gyűjteményes kiadása *Harminc írás* címmel 1969-ben került a boltokba. A kötet különféle folyóiratokban publikált tanulmányokat tartalmaz, melyek egy oldal terjedelemtől szinte kötetnyi hosszúságú dolgozatokig sorjáznak. Az utóbbi kategóriába tartozik például a *Heptatonía secunda*, melyről már hallottunk külön előadást. Érdeemes megjegyezni, hogy a kötet név- és tárgymutatójában Kodály Zoltán címszó alatt a 492–495. oldalig 275 tétel szerepel, mindegyik további oldalszámokkal jelölve!

Az *Éneklő hangszerek* című tanulmányát Bárdos egy Kodály-idézettel kezdi: „*Aki zenénket gyökeréig meg akarja érteni, annak az egyszólamú dallam glareanuszi túlbecsülésével kell hozzá közeledni.*” (*Magyarság a zenében*) Aztán Bárdos így fűzi tovább a gondolatot: „*Kodály Zoltán pedagógiai munkásságának, de egész életművének is egyik vezérfonala: muzsikáljunk énekelve! Azaz: magyar zenei anyanyelvünket csak énekelve, a nép énekétől tanulhatjuk, – széleskörű zenekultúra csak széles körű énekkultúrára épülhet, – nem muzsikus, aki nem tud énekelni, – a zenész ne billentyűket ütögessen, vagy vonót húzigáljon hangszerén, hanem ezekkel is énekeljen, és így tovább.*”

*Muzsikáljunk énekelve! Kodály alkotásaiban kétféle módon jut érvényre ez az elve. Egyfelől: műveinek jóval nagyobb, és az ország zenei nevelése szempontjából is jelentősebb fele énekes zene. Másfelől: tisztán hangszeres muzsikája is énekszerűen magvas, el nem felejthető dallamokra épül.*”

Másik tanulmánya, a *Kodály kánon prozódíája a Magyarokhoz* részletes elemzését tartalmazza. Ennek társa *A Magyarokhoz – Tanácsok a Kodály-kánon betanításához* című dolgozat. Gyakorlati útmutató énekkarvezetők számára a mű minél tökéletesebb interpretálásához.

A *Mai magyar ének* című előadás-vázlatban Bárdos Lajos a népdalból kiindulva jut el Bartókig és Kodályig. „*Amidőn a század elején feltündöklött a magyarság legősibb szellemi kincse, a népdal, e felfedezés után megszületnek a nagy műzenei alkotások is. Ezek »az őshaza keleti tüzeinek fényében s ugyanakkor a legmodernebb nyugati készség fegyverzetében tűnnek fel« s egycsapásra meghódítják az egész művelt zenevilágot.*”

*Bartók és Kodály művei ezek: zongoramuzsika, kamarazene, szimfonikus művek, színpadi zenék, karének. Nem népi vagy népies zene ez többé, mint a múlt századnak a falusi néphez hazafias felbuzdulásában leereszkedő, külső mázban magyaroskodó próbálkozásai. Hanem a magyar nép lelkének legmélyebb indulatait kifejező, de ugyanakkor – mint minden művészet – teljesen egyéni megnyilatkozás, világszerte elismert és megcsodált, merőben újszerű s izzig-vérig magyar művészet.*

*Bartók inkább az ősi emberi ösztönöknek, szenvedélyeknek, fergeteges indulatoknak, a végzetnek, démoni vízióknak a kifejezője; Kodály leszűrtebb, megtisztultabb, a lélek szárnyalásának, hősies lírának a költője, a magyar nyelv muzsikájának nagy fölfedezője. Bartók az ázsiai*

magyarság örökét őrzi, Kodály az európaivá lett magyarság arcát ábrázolja. Bartók a lenyűgözőbb, Kodály a fölemelőbb. – És mégis egyik zenei nagyságukban, magyarságukban, próféta-i jelentőségükben.”

1955-ben a *Mátrai képekről* beszélt Bárdos Lajos a rádióban, s ekkor többek között ezeket mondta: „Nem hiszem, hogy van a zenetörténelemben mása annak, amit Kodály Zoltán végzett a magyar zenében. Évtizedek fáradságos munkájával járni a legelhagyatottabb magyar tájakat, – összegyűjteni a nép dalait, – ennek a dallamkincsnek rendszerező tudományát is megalkotni, – művészi feldolgozásokban kibontani a dallamok mélyén rejlő gondolatokat, – aztán tovább! a népdal szellemében megalkotni a gyökeresen új magyar műzenét: *Psalmus Hungaricus*okat *Budavári Te Deum*okat; – végül az új magyar zenének tanítványokat nevelni, és óvodától a főiskoláig, mindenkinek szóló tankönyveket írni ... éppen elég feladat lett volna hat nemzedék számára is.”

A *Harminc írás* után *Tíz újabb írás* címmel az 1969-től 1974-ig összegyűjtött tanulmányokat publikálta. Itt külön cikkekben foglalkozik Kodály gyermekkoraival, egy „kodályos” hangrendszerrel (hasonlóan a heptatonia secundához), s az új Kodály-kötetek kérdésével.

A *Harminc írás* egyik lábjegyzetében (353.) Bárdos a következő diákkori emlékét írja le: „Az egyik órán Kodály tanár úr kifejti, hogy »a moll első szeptimjét, a d-f-a-ciszt nem használják. Hacsak...« És itt, nem ritka szokása szerint félbehagyva a mondatot, hosszasan kitekintett a Király utca poros-ködös levegőjébe. Mintha közben meggondolta volna: a klasszikus stílus-tanulmányokat kár megzavarni a későbbi lehetőségek emlegetésével. De milyen hasznosak voltak ezek az elharapott szólásai! Megszoktuk: a magunk fejével gondoljuk végig a ki nem mondottakat.”

Bárdos Lajosnak Kodály művészetéről szóló további elemző írásai az említetteken kívül megjelentek még a Magyar Zene folyóiratban (*Egy „szomorú” hangnem. Kodály zenéje és a lokrikum* címmel, 1976/4. sz.), a *Parlando* 1980., 1982. és 1983. évi számaiban, *Az ének-zene tanítása* című lap sok számának hasábjain.

Előadásom során nem tekintettem feladatomnak, hogy az említett tanulmányokat részletesen taglaljam, hiszen arra – hála Bárdos Lajosnak! – rendelkezésre állnak a megjelent munkák, bárki hozzáférhet, olvashatja, tanulhat belőlük. Itt inkább a figyelem felkeltése volt a célom. Hiszen feltételezhető, hogy enélkül nem is gondol valaki arra, milyen kimeríthetetlen kincseshányát hagyott ránk Bárdos Lajos.

II.

---

KODÁLYRÓL ÉS BARTÓKRÓL

DUPress



## Nyelv és zene összefüggése Kodály Zoltán énekes műveiben

2009. április 4.

Ha átfogó pillantást vetünk a 19. század magyar kultúrájának különféle területeire, látjuk, hogy irodalmunk előbbre tartott ebben a korban, mint zenénk. Ellentmondani látszik ennek az a tény, hogy míg a század egyetlen magyar írója vagy költője sem tudott eljutni műveivel az európai közfigyelem körébe, addig Liszt Ferenc az egész kontinens minden művelt országában ünnevelt hírességgé lett, nemcsak mint zongorista, de mint magyar zeneszerző is. Az ellentmondás azonban csalóka: irodalmunk elismertségének, európai hatásának legfőbb gátja nyelvi elszigeteltségünk, Liszt sikerei pedig legalább annyira köszönhetők folyékony zenei németiségének vagy franciaságának, mint – tört voltában is egzotikus – zenei magyarságának. Liszt (s mellette a csak itthon ismert és elismert Erkel és Mosonyi) szinte magában álló tünemény volt a korszak magyar zenei életében, ugyanakkor irodalmi közéletünkben egész seregnyi európai minőségű, jelentékeny alkotó működött. Ennek egyik magyarázata a művészek mesterségbeli tudása, a másik – az előbbivel összefüggő – oka pedig a műveikben fölhasználható alapanyag minősége.

A magyar irodalom két óriási lendületet vett a 19. században: az egyiket a *nyelvújítás*, a másikat a *reformkor* és a forradalom adta. A nyelvújítás megalapozta az irodalmárok szakmai önbizalmát és a magyar nyelvbe vetett hitét, mely szerint ez a nyelv is – ugyanúgy, ahogy a tisztelve például tekintett többi európai – alkalmas magasabb rendű feldolgozásra. A reformkor pedig munkát adott az önbizalomból fölfakadt erőnek: tárgyak és célok sokaságával virágoztatta fel az irodalmat és – társadalmi változásai révén – néhány jó fülű, érzékeny író figyelmét a magyar paraszt beszédje felé fordította, amely azt őrizte meg a nyelvújítás előtti vaskosabb magyar nyelvből, ami méltó volt a túlélésre: a tömörséget, az egyszerűséget, a minden más európaítól idegen lejtésű ritmust és a képgazdagságot. A költők figyelme után az irodalomtudósok is ez irányba fordult: gyűjteni kezdték a népi irodalom remekait, meséket, dalokat, balladákat.

Műzenénkben alig volt nyelvújítás, így a reformkor forrongása szinte „készületlenül” érte a muzikusokat. Ahhoz nyúltak, amit magyarnak vélték, s legjobb szándékuk szerint „magyarosan” dolgozták is fel. A zenében azonban sokáig se költőnk, se tudósunk nem jutott el oda, ahová az irodalmárok már bejárták az utat: a magyar faluhoz és a magyar paraszthoz.

A magyar zene számára Kodály Zoltánnal született meg a lehetőség az irodalomhoz való felzárkózásra. A zeneszerző-növendék és Eötvös-kollégista Kodály muzikusként bírt annyi stílusérzékkel és személyes tapasztalattal, hogy ne fogadja el „magyar népzene”-t, amit e címen a korszak polgára fogyasztott; bölcsészként pedig hozzájuthatott azokhoz a gyűjteményekhez, amelyek eredeti népdal- és balladaszövegeket tartalmaztak. Nagy szerencse, hogy a muzikus-Kodály – mint bölcsész – azonnal észrevette a divatos magyarnóták szövegeiben a természetesség, az egyszerűség hiányát. Nagy szerencse az is, hogy a bölcsész Kodály – mint

zenész – megütközött az egyetemi oktatásban használatos népdalgyűjtemények olvastán, mert azok nem közölték a szövegekhez tartozó dallamot. Kodály Zoltánt éppen e kettős figyelem és kettős felkészültség tette azon ritka szerzők egyikévé, akiknek a kiválasztott, megzenésítendő szöveg nem egyszerűen „nyersanyag” vagy ürügy az írásra. Vokális műveiben az irodalmi és zenei hatások változatos formában, de elválaszthatatlan összefüggésben, egységben érvényesülnek. Ezen összefüggés törvényszerűségeinek fölfedezésére, megismertetésére egy férfikari művet választottam, amelynek részletei fényt vetnek a zene és nyelv egységét munkáló eszközökre. Az elemzés – a terjedelem korlátai miatt – kényszerűen hézagos, a darab kapcsán pedig mind gyakrabban kitekintünk a többi Kodály-műre, jelezvén a zeneszerzői gondolkodásmódnak az egész életműre kiterjedő érvényességét.

Az *Isten csodája* című verset Petőfi Sándor 1846-ban írta. Kodály feldolgozása 98 évvel később, 1944-ben készült, amikor a zeneszerző a vokális művek minden típusában kikísérletezte és kicsiszolta a reá jellemző beszédmodort, stílust. A darabot szövege és keletkezési ideje is messzire visszafutó történeti és gondolati szálak metszéspontjába helyezi. Találkozik benne a két alkotó hasonló múltszemlélete egy századok óta visszatérő nemzetföltő gondolattal, s ezek együtt mindkettejüknél egy zaklatott jelennel, amely szemlélet és gondolat együttes megjelenését időszerűvé és elkerülhetetlenné tette. E súlyponti helyzet, valamint a zenei kifejezőeszközök mintaszerű alkalmazása teszi a feldolgozást Kodály férfikari művészetének egyik csúcspontjává.

## I.

Szöveg és zene egységének kutatásakor a **prozódia** jelensége az első vizsgálat tárgya. A prozódia a zenemű (a zeneszerző) azon tulajdonsága, illetve képessége, amely a kiválasztott irodalmi szöveget az annak eredeti, beszélt formájához legközelebb eső melodikus, zenei környezetbe helyezi. Erre mintául bármely nemzet zeneszerzője számára a saját népének dalai szolgálhatnak, amelyek kialakulásuk módjában és körülményeiben hordozzák a jó prozódia lehetőségét: a népdal addig alakul – esetleg századokon át –, amíg melódiája el nem éri a reá énekelt szöveg lejtésének természetességét. Európa népeinek műzenéjében más és más időpontokban vált természetessé a vokális szerzők számára, hogy utánozzák a népdalnak eme sajátosságát. Az Európa felé kinyílni akaró Magyarországnak e tekintetben is sok nehézséggel kellett megküzdenie, mindaddig, amíg énekes zenéjében idegen zenei szokásokat akart vagy kényszerült követni. Ezek a zenei szokások állandóan összeütközésbe kerültek a magyar nyelvvel, amely a többi európaítól lejtésben is, hangsúlyozásban is erősen különbözik. (NB: Ilyen összeütközések éppúgy fordultak elő a 19. század németből válogatás nélkül átfordított, gyöngé minőségű férfikaraiban, mint a 20. század angolszász mintára „gyártott” magyar szórakoztató zenéjében vagy gitáros egyházi énekeiben.)

A prozódia első elve a **szavak** beszélt **ritmusának** és **lejtésének** lehetséges követése:



*A szem saját kezünkben mindenütt ...*

A szem sa-ját ke-zünk-ben min-de-nütt

1. példa. *Isten csodája*, 9–10.

(a címek után mindig az ütemszámot tüntetem föl)

Tovább visz a szókapcsolatok és a mondatok vizsgálata. Utóbbiban előtérbe kerül a beszéd, a nyelv belső melódiája, a hanglejtés, amely már nemcsak az egyes szavak saját dallamától függ, hanem a szavaknak a mondatban elfoglalt helyétől, szerepétől és fontosságától is.



... saját szívünkre célzó gyilkot lát, ...



## 2. Isten csodája, 10–11.

A szigorú, kötött formákhoz való alkalmazkodás egyik próbaköve – költészetben is, versmegzenésítésben is – a klasszikus időmértékes verselés átültetése. A zenei megvalósításra természetesen nem az eddig idézett Petőfi-versben találunk példát.

Csend va-la, fel-leg a - lól | szállt fel az éj - je - li hold.

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ ∪ —



## 3. Huszt, 6–9.

A 2. példa mutatja, hogy a **mondat súlyviszonyai** erősebbek, mint az egyes szavak lejtése. Ezek a súlyviszonyok nemcsak a szavak belső ritmusánál lehetnek erősebbek, de a kötött versritmusnak is fölébe kerekednek. Az *Ádám, hol vagy?* (Öt dal, op. 9. No.1. – Ady Endre versére) második strófájában a záró sor ötödféles jambusának lejtését már a szöveg – és ennek nyomán a zenei megvalósítás – is felülbírálja:

∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —  
Most már sok-szor raj-tam fe-lej-ti



## 4. Öt dal – Ádám, hol vagy? 23–24.

Különösen érdekes azonban megfigyelni ugyanebben a versben, hogy két hasonló helyzetű és ritmusú sor zenei megfogalmazása mennyire különbözik egymástól, ha erre egy kiemelten fontos gondolat indokot szolgáltat. Az idézett dal utolsó strófájának záró sora erre mutat példát:

U — U — U — U — —

*E-gyek le-szünk mi a ha-lál-ban*



E - - - gyek le-szünk mi a ——— ha - lál - ban.

5. *Öt dal – Ádám, hol vagy?* 68–71.

Megfigyelhetünk hasonló „fellazulásokat” az időmértékes versek földolgozásaiban is. Versük össze a *Mohács* (Kisfaludy Károly versének) skandalva elmondott utolsó előtti sorát a vegyeskari földolgozás megfelelő szakaszával, amely kiszélesíti a megszólítás ritmusát. Értelmezési okokból ugyanígy szélesíti a zeneszerző Kölcsey *Huszt*-epigrammájának vokatív, megszólító daktilusán is:

— U U — — —  
És te vi-rulj, gyász-tér

— U U — UU — UU — UU  
Hon-fi, mit ér e-pe-dő ke-bel e ro-mok



És te vi-rulj, gyász - tér!



Hon - fi, mit ér e-pe - dő ke-bel e ro-mok

6a. *Mohács*, 112–114.

6b. *Huszt*, 29–31.

A szövegű dallamkezelésnek számlálhatatlanul sok példája van még Kodály műveiben, ebből a szempontból minden vokális kompozíciója egyben példatárnak, tankönyvnek tekinthető.

Két nyelvi jelenséget érdemes kiemelni még a szövegszerűség tárgyalásakor. Az egyik a – helyesírástól gyakran eltérő – *köznyelvi* vagy *népi ejtés* tudatos jelölése (a 7b példa harmadik üteme egymagában három példát mutat: első szavában a zárt *e* /*é*/ és a megkettőzött *gy*, második szavában a *l* hangzó kimaradása utal az ejtési megszokások figyelembevételére):



Verd még Is-ten, mé' nem jön már?



Av - val mit csi - nál - jak? Egygy kó - dús - ból ket - tőt

7a. *Mátrai képek*, 214–217.

7b. *Kit kéne elvenni*, 58–61.

A másik a *nyelvhagyomány* tudatos fölidézése. A *Sík Sándor Te Deuma* az Arany János és Szarvas Gábor közötti „ami – a'mi” vitában foglal állást, fölfedve mai vonatkozó névmásaink eredetét [az, mi → azmi → a'mi → ami], s igen gyakorlatias megoldást ajánl a karvezető és a kórusénekes számára (számos példája van ennek az írásmódnak Bárdos karműveiben is). A *Mohács* egyik részlete pedig a versritmus diktálta hangzóhasonulást idézi eszünkbe:



nem tett bol-dog-ta-lan-ná, ammi rút.



Hant - ra dül ap pász - tor sfü tyő-rész - ve le - gel - te - ti

8a. *Sík Sándor Te Deuma*, 33.

8b. *Mohács*, 48–49.

Kodály Zoltán műveinek mintaszerű szöveggondozásán a nagy tudású nyelvész és a nemzete nyelvét szeretettel vigyázó, biztos formaérezkű irodalmár keze nyomát is világosan láthatjuk.

## II.

Másodfokú, vagy **tartalmi prozódia** lehetne a neve annak az – Európa zenetörténetében nagy múltú – eljárásnak, melynek révén a zenei megfogalmazás a szöveg jelentését, értelmét hangsúlyozza. Nehéz lenne rangsorolni fontosság vagy tematika szerint ennek az eljárásnak az eszközeit, de a zenetörténet példái ebben is sugallnak csoportosítási lehetőségeket. Legelső sorban a *dallam* megrajzolása, másodsorban és ezen belül a *ritmikai*, *dinamikai* vagy *metrikus megfogalmazás*, továbbá a *harmóniák* és *hangnemek kezelése* vagy – hangszeres darab, illetve hangszerkíséret esetében – *hangszínek* és *-effektusok* alapján. A zenetörténet legtöbb korszakának zenéjében fellelhető a – hol szemérmesebben elrejtett, hol nyíltan utaló – szándék valamely program vagy tartalom tisztán zenei kifejtésére. Különböző korok különböző eljárásokat részesítettek előnyben, s míg a reneszánsz és a korai barokk talán inkább melodikus vagy ritmikus eszközöket használt e téren (*stile concitato*, *concerto*-programzenék), a klasszicizmus és a romantika a harmóniák és modulációk jelentéstartalmaival hálózta be zenei nyelvét. Kizárólagos használatról természetesen egy esetben sem beszélhetünk, s a romantika – pl. Schubert dalművészetében – a legkülönbélebb elemek együtthatásának példáját is bemutatja. Kodály zenéjében is csak egy gondolati kísérlet választhatja el mereven egymástól az egyes eszközfajtákat, de ez a kísérlet segíthet számunkra egy lépést tenni az alkotói gondolkodás területére.

Úgy tűnhetnék fel, hogy az előadás előző prozódiai elemzéseihhez a **ritmikai** kifejezés eszközei esnek legközelebb; jelentős különbség azonban, hogy itt a *tartalomban* megjelenő ritmuselem fölé van rendelve a szöveg természetes ritmusának, bár – ritmust kifejező szavaink gyakran hangutánzó jellegénél fogva – sokszor találkozhatnak is. Számos kézenfekvő példa közül emelhetjük ki az *Öt dal* sorozat harmadik darabja, a Balázs Béla szövegére írt *Éjjel* kíséretének nyitó sorát, a tétova lépések zenei képét (...*Egyedül ödögök az üres utcákon, kongának lassú lépéseim...*):

Z.g. *pp*  
*pesante*

### 9. *Öt dal* – *Éjjel* 1–6.

A szövegek **dinamikával** történő kiemelése alapvető zeneszerzői gyakorlat, amely akkor válik prozódiai eszközzé, amikor a szöveg valamilyen hangerőváltozással járó folyamatot ír le. Ennek példái – a jelenség természete miatt – csak hosszabb kottaidézettel lennének érzékelthetők. Ezek helyett csak utalok néhány jellegzetes pontra: Az *Öt dal* sorozat *Erdő* darabjának befejező sorai egy varázsige szuggesztivitását kapják a szerző kiírt *crescendójától* (...*Az az ösvény elvezessen, Az az árnyék eltemessen, Szíved mindent elfelejtsen...*). A *Két ének* második dalában az infinitívusok végtelen sorából épül monumentális *crescendo*, melyeknek *ff*-ig tartó fokozását szövegben is, a reá írt dalban is a négyszer megszólaló *síri* szó csöndesíti el. A *Mát-*

rai képek első szakaszában a hazátlan Vidróczki csüggését, magányát oldalakon át tartó *diminuendo* festi érzékletesen.

Kodály Zoltán szöveges muzsikájában igen jelentős teret kapnak a *melodikus* utalások. Ezek felsorolása véget is alig érhetne, ha a teljességre törekednénk. A kiragadott példák csak az alaptípusokat reprezentálják. Maguktól értődően követik a szöveg leírta *mozdulatok* vagy változások irányait a dallamok fordulatai, akár *lefelé*:

Ott nyom-ta a ki-rályt sár-ko-por-só-ba pán-cé-la

A ke-vé-lye-ket a-lá-há-ji-gá-lod.

sár-ko-por-só-ba pán-cé-la lo-va

10a. *Isten csodája*, 66–68.

10b. *Psalmus Hungaricus*, 321–324.

Akár *fölfelé*:

zen - dül a menny har - mó - ni - á - ja,

11. *Este*, 46–51.

Akár pedig több irányt (föl-le, ide-oda) érintve:

Sa-jó... Mint em-ber, a-ki

Oly gör-bén-ka-nya-rog... Mint em-ber, a-ki

Oly gör-bén-ka-nya-rog... Mint em-ber, a-ki

Ka-va-rog a ba-rom, sza-lad a sok juh,

Ka-va-rog a ba-rom, sza-lad a sok juh, sza-lad

Ka-va-rog a ba-rom

Ka-va-rog a ba-rom, sza-lad a sok

12a. *Isten csodája*, 42–45.

12b. *Jézus és a kufárok*, 42–45.

A dallamformálást azonban még sok más szándék is befolyásolhatja. A zeneszerző megjeleníthet egy-egy *hangszert*; a *Gólya-nótában* például a síp, a dob és a nádi hegedű hangját:

tu-li, ti-li, tu-li, ti-li, tu- - - - - li- - - - -

Ná-di he-ge-dű

ro-bo-rom, bom, bom, bom, ro-bo-ro-bo-rom, ro-bo-rom, bom, bom,

13. *Gólya-nóta*, 70–72.

Ahogy mondani szokás, a fentiek csupán kiragadott példák. A reneszánsz vagy a barokk vokális zene szörfestő eszközeit ismerő kórusvezetők és kórustagok könnyedén ellenőrizhetik, hogy Kodály vokális stílusa ebben a tekintetben is klasszicizál; tudatosan és eredeti szerepüknek megfelelően alkalmazza a tradíció jól bevált eljárásait.

### III.

A jeles emberek, hősök tiszteletre legméltóbb adottsága a **következetesség**, az önmagukhoz való hűség, melynek révén viselkedésük az élet bármely helyzetében egységes mintát követ. A nagy művészeknél ez a következetesség a **stílus**, az egységes közlési mód, melyet a művész a legkülönbözőbb jelenségek megragadásakor mint szervező erőt érvényesít. Kodály Zoltán vokális muzsikájában is megragadható a zeneszerzői viselkedés, kifejezés egysége, következetessége. A következetesség már a szövegek kiválasztásában megjelenik; s gondozásukban, belső, rejtett dallamaik kibontásában, értelmük zenei megvilágításában éppen úgy kitapintható, mint a szavak és költői gondolatok mélyebb, általánosabb megragadásában. A művészi következetesség, azaz a stílus eredménye a Kodály-művek egységes zenei nyelvhasználat. E nyelv nyomába eredve fogjuk ismét kezünkbe a például választott férfikari darab adta fonalat.

Az első sor egyszólamú vagy *unisono* indítása jó ismerősünk, számos Kodály-kórusmű indul így. A zeneszerző szándéka kettős lehet: vagy a hallgatónak nyújt segítséget a mű további megértéséhez az első mondat zavartalan, egyszólamú deklamálásával, vagy a nyitó gondolat mondandóját hangsúlyozza vele. A módszer alkalmazásának sok példája mindkét szándékot igazolni látszik: gyakorlott magyar muzsikusok fejből sorolhatják az e minta szerint kezdődő Kodály-darabokat: *A magyar nemzet, Adventi ének, Az éneklő ifjúsághoz, Békesség-óhajtatás, Bordal, Ének Szent István királyhoz, Gömöri dal, Jézus és a kufárok, Liszt Ferenchez, Magyarország címere, Mátrai képek, Nemzeti dal, Sik Sándor Te Deuma, Székely keserves, Szép könyörgés...*

A második strófa nyitó zenéje – a mély járású üres kvintek vagy szűk akkordok révén – már sötétebb rétegekbe hatol. A komor, fájo emlékekkel terhes múlt idézése, tanulságul hívása más művekben is hasonlóan kap hangot. Zenei megfelelője ez a már emlegetett szomorú, magyarságféltő gondolatnak, amely éppúgy végigkíséri a múlt századok magyar irodalmát, mint példáinkból láthatóan – Kodály hasonló tárgyú zenéjét:

Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se-bét,  
Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se-bét, Keb-lünk so-ha

14a. *Isten csodája*, 22–24.

Sors és bú-ne-ink,  
Sors és bú-ne-ink,

14b. *Liszt Ferenchez*, 19–20.

A Petőfi-versfeldolgozás harmadik szakaszából már kiemeltünk egy szörfestő elemet (12a), a strófa folytatásában a puszító *láng* is hasonló érzékletességgel jelenik meg. A föl s alá emelkedő-zuhanó kóruszólamok itt ugyanúgy ragadják meg a képet, mint a *Fölszállott a páva*

vagy az *Akik mindig elkésnek* című Ady-feldolgozások megfelelő soraiban („...Vagy láng csap az ódon vad vármegyeházra...”, illetve „...Lelkünk vörösen lángra lobban.”).

A következő strófa is szolgált számunkra szófestő példával (10a). Ugyanezen sor (...ott nyomta ... páncélja, s lova...) unisonóba összefonódó zárata azonban – sok rokona miatt – külön figyelmet érdemel. Ezt a fogalmazásmódot a szerző – a műkezdő unisonóhoz hasonlóan – a kinyilatkoztatás, a súlyos, jelentős gondolatok közlésének szándékával használja. Példáit egyebütt is gyakran megtalálhatjuk Kodály Zoltán kórusműveiben: pl. *A magyar nemzet* 75–76. (...hogy ez innen van honunkból...), *A székeleyekhez* 54–58. (...Az vert vasra...), *Az 50. genfi zsoltár* 190–192. (...mentség nélkül...), *Békesség-óhajtás* 30–31. (...undok címer előttem...), *Csatadal* 39–46. (...Aki magyar, aki vitéz...), *Fölszállott a páva* 54–57. (...Vagy itt ül a lel-künk...), *Magyarország címere* 10–13. (...Am természetől...), *Mohács* 92. (...Őnfia vágta se-bét...) stb.

Az Isten csodája c. kórusmű utolsó szakaszában kivilágosodik a harmóniák addigi tónusa f-mollból és a körülötte gomolygó moll-hangnemekből fényes F-dúrba. Ez az eljárás szintén jól ismert a hasonló felépítésű klasszikus „tanulság”-versek feldolgozásaiból: *Huszt, Élet vagy halál, Székeleyekhez, Liszt Ferenchez*.

Szöveg és feldolgozás egységének e harmadik, legmagasabb fokán tehát **állandósuló** dallami és harmóniai, vagy szerkezeti **szimbólumok** fejezik ki a zeneszerző szándékait. Lehetnek ezek egyszerű utalások, idézetek, miként a gregorián fordulatok a *Budavári Te Deum* (127–131.), az *Első áldozás* (vezértémák) vagy a *Sík Sándor Te Deuma* (1–2.) zenéjében; vagy verbunkos elemek a *Te Deum*ban (7–8.), a *Psalmus Hungaricus*ban (1–16, 25–30, 188–194. stb.); de lehetnek messzebbre, távolabbra átütő, közös zenei nyelv hírnökei, mint például Buda szig-nálja két különböző műben:



15a. *Budavári Te Deum*, 43–44.



15b. *Mohács*, 100–101.

És lehetnek olyan, gazdagon árnyalt jelenségek, mint az *Esti dal* szemlélődő atmoszféráját létrehozó harmóniafelépítés (1–5.), amely szinte hangról hangra megismétlődik a *Molnár Anna* 126–130. ütemében: itt meg sem kell várnunk az alt megszólalását, máris tudjuk, melyik nap-szakban ér haza szomorú útjáról az elkalandozott asszony (...Jó estét, te jámbor gazda...). Hasonlóképpen szemlélődő, borongós hangulatot sugároz a *Balassi Bálint elfelejtett éneke* nyitása (1–3.), itt azonban a moll-harmónia már megnyitja az utat a tragikum felé (...Hej, én sze-gény népem...). S ugyanez a gesztus tercek helyett kvartokból fölkrakva gyászossá színeződik a Seiber Mátyás emlékének ajánlott halál-darabban (*Media vita in morte sumus* 7–9, 13–16, 19–22, 25–26, 30–31.).

Végezetül álljon itt két részlet: talán nem véletlen, hogy a *Jézus és a kufárok* nyitó és záró szakaszában ugyanaz a harmónia, ugyanabban a felrakásban (*B-f-d'-a'-f'*) jelenik meg. A mű kezdetén ez a szeptimakkord a „Jeruzsálem” szó, a végén pedig a Jézusra mutató „rajta” szó első tagján hangzik föl. Jeruzsálem, a szent város az Ószövetség jelképe, Jézus pedig az Istennel kötött új szövetséget szimbolizálja. A mélyen hívő zeneszerző kezében a harmóniai egyezés világosan beszél az isteni akarat rendíthetetlen egységéről, ugyanakkor a katekizmus egyszerű-ségével jelzi: az Isten és népe közötti régi szövetség helyébe Jézussal új szövetség lépett.

és fel-mé-ne Jé-zus Jé - ru - zsá-lem - be  
és fel-mé-ne Jé-zus Jé - ru - zsá-lem - be  
és fel-mé-ne Jé-zus Jé - ru - zsá-lem - be  
Jé - ru - zsá-lem - be

16a. *Jézus és a kufárok, 2–5.*

mi-vel-hogy az e - gész so-ka-ság raj - ta csügg  
mi-vel-hogy a nép \_\_\_\_\_  
mi - vel-hogy a nép \_\_\_\_\_  
a nép

16b. *Jézus és a kufárok, 173–175.*

Kodály vokális műveinek tanulmányozása ráébredszhet bennünket arra, hogy irodalom és zene, szó és hang között az összefüggések át- meg átszövik, színezik, elkeverik a kategóriákat, amelyeket az elemző ész határoz meg számukra lakhelyül. Hiszen a szövegjelentés, a mondat- hangsúly alakulásába már belejátszanak értelmi, tartalmi tényezők, melyeket pedig érzelmek és hangulatok készítenek változásra. Szöveg és a hozzá írt zene éppen ez állandó összefonódás útján válik egységgé, s hozza létre a nagy alkotó összetéveszthetetlen, egyéni kifejezőmódját, stílusát.

## Hitvallás, magyarság Kodály Zoltán műveiben

2007. március 24.

Csukás István: *Kodály Zoltán*

*Hegy havára könyökölve  
néz le a magyar Alföldre,  
Erdély felől Kecskemétre,  
a halálból a bölcsőre.*

*Most már így lesz, már örökké  
torka, tüdeje a csöndé,  
onnan szó és sóhaj által,  
nem jön ember lábbal, szárnyal.*

*Ha szól, visszhang lesz az immár,  
lelkünkől kizengő zsoltár,  
sóhaja is fel-felrémlik,  
ha a kínokat ránk mérlik.*

*Aki volt egy, lett szétesztva  
végtelen, a nép hordozza  
szóban, dalban, hallgatásban,  
él szüntelen áramlásban.*

*Leszáll is a hegy haváról,  
közeli emlékből, gyászból,  
mint ahogy a romló testen  
túllép, ami sérthetetlen.*

Kodály minden műve – közvetlen szövegi utalással vagy áttételesen, minden leírt mondata, közéleti szereplése – lett légyen az az Országos Béketanács zenedélutánján vagy a Dunapataji Művelődési Ház avatásán, vagy egy szolfézsverseny kapcsán elmondott beszéd – hitvallás volt. Hitvallás a haza, a magyarság mellett. Ahogy a *Visszatekintés* I. kötetének bevezető írásában olvashatjuk:

*„Mi lehetett a hajtóerő, amely minden akadály ellenére máig egyenes úton hol röpítette, hol vonszolta ennek az életnek szekerét? Egy reménytelen, viszonzatlan, viszonzhatatlan szerelem. A néphez, melynek ezeréves látható története, és talán még jobban nyelvében, dalában élő több ezer éves láthatatlan élete ellenállhatatlanul vonz magához, vérségi kötelék nélkül is.*

*[...] voltam [...] félkézzel lantos, másikkal néptanító, kubikos, téglahordó, pallér, orvos, ami csak kellett, és szerettem volna minden egyéb lenni, amire szükség volt.”*

Kodály Zoltán zeneszerzői, tudósi és nemzetnevelő tevékenysége olyannyira nyilvánvaló, hogy a vele kapcsolatos konferenciákat is e szerint szokás témakörökre osztani. Szinte közhely, mégis idekívánczik Keresztury Dezső szép mondata: *„Munkásságának hármas piramidja – hogy Arany Széchenyi-ódájának meghatározását alkalmazzam – méltán – Kodály életművére – szorosán egybetartozik: [...] ez a hármas egység alkotó személyiségének különös jellemzője.”* (Az idézett mondat a Kodály Zoltán születésének 100. évfordulójára megjelent, Kodályról szóló versek gyűjteményes kötetének előszavából való. Szerk.: Szántó Tibor.)

Hihetetlenül gazdag munkásságából most olyan nézőpont alapján szeretnék feleleveníteni néhány alkotást, amely egy időben – okkal, de tartok tőle, hogy egyes körökben hivatalosan ma is – kívül esik (esett) a reflektorfény fókuszán. Pedig lényegét meghatározóan alapvető fontosságú.

Bontsuk ketté az előadás címének első szavát! Először tehát a *Hit*ről szóljunk!

Nádasy Alfonz bencés atya Kodálynak élete végéig görög–latin nyelvtanára, beszélgető, lelki társa volt; ő temette Emma asszonyt s magát Kodályt is. Az *Így láttuk Kodályt* című kötet legutóbbi kiadásában megjelent emlékezésében olvashatjuk: „*Hetenként háromszor-négyszer magához kért, hogy együtt olvassunk görög és latin klasszikusokat és egyházatyákat. Természetesen eredetiben. A Szentírást is mindig görögül olvastuk. Latinul vagy magyarul ott néztük meg, ahol kíváncsi volt valamelyik kifejezés fordítására.*”<sup>1</sup>

Dr. Nádasy Alfonz: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* című munkájából idézek néhány gondolatot. A könyv utószava – Cs. Varga István munkája – ezt a címet viseli: *Az élet hídjának pillérei: a hit és a magyarság.* Nádasy Alfonz szavaival folytatva: „*Ezt láttam Kodálytól is. Ezért értettünk szót egymás szavából. A hitet éltük, ami mindig a magyarságba torkollott.*”<sup>2</sup>

Kodály édesapja, Frigyes, a győri bencés gimnáziumban érettségizett. Amikor a zeneszerző meglátogatta édesapja egykori iskoláját, elérékenyülve nézte a latin anyakönyvet, a *matriculát*, az önképzőköri dolgozatokat. S a növendékeknek pedig a következőt mondta: „*Míg odakint még a gondolkodást is egyetlen irányba akarják terelni, itt, jól tudom, megmarad az évezredek óta átfogó, és soha meg nem változó irányba terelés: a görög–latin klasszikus gondolkodás az ókorból, és a keresztény, krisztusi gondolkodás. Ezek nem párhuzamosak, hanem egymásba fonódtak, és kialakítják a cáfolhatatlan gondolkodás alapját, a hit tudatos megvallását és a magyar haza tudatos szolgálatát. A tudatos azt jelenti, hogy magatokévá teszitek tanáraitok időt álló tanítását, a magyar ezer évet. E nélkül nincs magyar nevelés.*”<sup>3</sup>

Töredékek dr. Nádasy Alfonz könyvéből: „*Elkezdtem lejegyezni a liturgikus szövegekkel kapcsolatos hozzászólásait [...] az itt közölt részek hiányosak [...] lemaradtam a lejegyzésben, ezért abbahagytam [...] volt olyan pillanata is, amikor szinte szégyellte, hogy írok valamit. Olyankor jegyzeteimet sürgősen félretettem könyvem alá [...].*”<sup>4</sup>

És most következzenek néhány mondat Kodály reagálásaiból:

„*Omne regnum in seipsum divisum desolabitur, et domus supra domum cadet. Minden önmagával meghasonlott ország elpusztul, és ház házra omlik (Lk. 11.17). Kodály: Ez az Egyházra is vonatkozik. Nemrégiben olvastam, hogy a szekták mennyire szaporodnak. [...] Hozzánk is becsengetnek, és erőszakkal igyekeznek »jobb belátásra« bírni. [...] Mondja meg a papoknak, sokat prédikáljanak (de ne hosszan!) az ima fontosságáról. Más menedékünk nincs!*” [57.]

A másik megjegyzést a 98. zsolttár 1–2. versszaka váltotta ki:

„*Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit Dominus, ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam. Zengjétek új éneket az Úrnak, mert csodálatra méltó, amit művelt. Igazságosságát feltárta a pogányok előtt. Kodály: Milyen öröm hallani az irodalomban, hogy*

<sup>1</sup> Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt.* Nyolcvan emlékezés. Budapest: Püski, 1994. 3., bővített kiadás. 223–231.

<sup>2</sup> Dr. Nádasi [sic!] Alfonz OSB: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 2000.

<sup>3</sup> I. m., 34.

<sup>4</sup> I. m., 49–50.

bármelyik népről van is szó, mindig énekkel fejezik ki a »főszellem« előtt a hódolatukat. Menynyire egy a világ a hit megnyilatkozásában. Örülök, hogy mi is közénk tartozunk.” [60.]

A 25. zsoltár 3. versét: „*universi, qui te expectant, non confundentur – [...] akik benned bízakodnak, azok szégyent soha nem vallanak*” követő mondatváltás: Kodály: „*Milyen különös, hogy éppen advent I. vasárnapján kezdjük így a misét. Az expecto most activum vagy passivum várakozás?*” ([N. A.]: Egyértelmű, hogy activum.) [K. Z.:] „*Akkor a várakozás a legteljesebb bizalom. Így érthető, hogy egész évre szól.*” [50.]

A Visszatekintés I. és II. kötetét 1964-ben rendezte sajtó alá Bónis Ferenc. Ez a két kötet az 1962. augusztus 20-án lezárt anyagot tartalmazza. Az 1989-ben megjelent III. kötetbe kerültek az 1962. augusztus és 1967. február között keletkezett és a korábbi időszakokból fellelt, kötetben még meg nem jelent írások.

Az első kötet Bónis Ferenc szerkesztő javaslatára adott belső címe: *Legyen a zene mindenkié*. Ismerjük, ugye:

„*A ZENE MINDENKIÉ! De hogyan tehetjük azzá? Ezen tűnődöm, mióta a »mezzo del cammin«-t – életutam felét – elértem.*

*E tűnődések írott nyoma az alábbi néhány töredék. Némely jóakaróim úgy vélik, nemcsak a múlt küzdelmes éveire vetnek világot, hanem a jövőbe, a bennük megálmodott s talán mindig csak megközelíthető jövőbe is vetnek egy-egy pillantást.*

*Bizonyos, hogy az abban való hit nélkül soha meg nem íródtak volna. Ez mentse közzétételüket. S talán beválnak – végrendeletnek.*”

Ezzel az 1952-ben datált rövid írással indul a gyűjtemény, hogy utána időrendben felsorakozzanak azok a beszédek, előszók, megnyitók, nyílt levelek – szám szerint 97! –, melyeknek mindegyike a műveltségében magyar, magyarságában műveltebb nemzet szolgálatában íródott.

Kezdi a sort a *Magyar népdalok* 1906-os első kiadásának szívszorítóan gyönyörű előszava. Mindenki ismeri a zongorakíséretéről írt sorokat: „*Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. De a városi öltözetben félszeg, szorongó. Úgy kell rá szabni a köntöst, hogy el ne akassza a lélekzetét.*” [sic!] (Gondoljuk meg, Kodály ekkor még be sem töltötte 24. életévét!) S folytatódik a *Tanügyi Bácsik, [Nénik]! Engedjétek énekelni a gyermekeket!* címmel megjelent íráson keresztül a pénzügyminiszterhez írt nyílt levélig – több mint 300 oldalon.

A II. kötetben 28 írás foglalkozik a népzenevel, 7 a magyar zenetörténettel; elődökről, kortársakról 20 cikket írt, Bartókról 18-at (!), Budapest zenei életéről 11-et. Irodalomtörténet, magyar nyelv- és tudománytörténet a témája 14 nagyszerű tanulmánynak, saját műveiről 16 rövid írásban tesz vallomást. 13 fiatal tanítványát megvédő írása is újraolvasásra méltó – az összes többivel együtt.

A III. a legvaskosabb kötet. 192 írásának majdnem fele a „*Legyen a zene mindenkié*” gondolatköréről szól. A fejezetcímek a továbbiakban megegyeznek a II. kötet tematikus egységeivel. Szinte bárhol ütjük is fel a három kötetet, döbbenetesen időszerű. Bárcsak ott lenne minden tanár, felelős oktatás- és kommunikáció-irányító asztalán!

Ha csupán ezt a háromkötetnyi prózai életművet hagyta volna ránk Kodály Zoltán, akkor is ott lenne a helye a magyar Parnasszuson. De szerencsénkre a „három piramid” zeneszerzői oldalával is megajándékozott bennünket a sors. A kompozíciók gazdag terméséből most – két megkerülhetetlen kivételtől, a *Psalmus Hungaricus*tól és a *Háry Jánostól* eltekintve – az a *cappella* kórusműveket szeretném fókuszba állítani. Természetesen nem térhetek ki valamennyire. (Közel másfél száz!)

Eősze László írja a Kolozsvári Kodály Zoltán-emléknapok alkalmából 1997-ben: „*A reneszánsz és a barokk mesterek óta egyetlen komponista sincs, akinek kórusművészete a Kodályéval összemérhető lenne.*”<sup>5</sup>

A *Gyermek- és nőikarok*, a *Vegyeskarok* és a *Férfikarok* köteteiből kigyűjtöttem azokat a műveket, amelyek szövegválasztásuk alapján a legszorosabb kapcsolatban vannak jelen előadásom címével. Tanulságos végignézni, hogy milyen forrásból merítette műveinek szövegét, mely költők milyen versei ihlették meg, s a kiválasztott versből milyen részletek, versszakok kaptak még nagyobb jelentőséget a kompozíció által. (Tudjuk, hogy néha kihagyott egy-egy részt, illetve a *Jézus és a kufárok* szövegébe a cím alatt feltüntetett János 2. 13 mellett a másik három evangéliumból is vett át felsorokat és betoldotta a „kavarog a barom” szöveget a fugatóba (Eősze László ezzel kapcsolatosan ezt írja: „*rövid, kopogó szótagokra volt szüksége. [...] Beavatkozását azonban a hívő ember tapintata és a filológus szakértelme irányította.*”<sup>6</sup>)

Talán még nagyobb tanulsággal jár, ha meggondoljuk, hogy egy-egy vers mikor, életének melyik szakaszában, történelmünk melyik túlélőnivaló esztendejében adott tollat Kodály Zoltán kezébe. Tekintsünk most meg egy táblázatot, amely – néhány kivétellel – a nem népdal-ihletésű műveket fogja időrendbe:

	Gyermek- és nőikarok	Vegyeskarok	Férfikarok
Fiatalkori művek	Ave Maria 1898 Két zoborvidéki nd. 1908	Offertorium 1901 (zkar) Miserere 1903 Este 1904	Két férfikar 1913–17
1923	Hegyi éjszakák I.	PSALMUS HUNGARICUS	
1925	Villő, Túrót eszik a cigány, Gergely-járás		
1927	Lengyel László, Táncnóta Jelenti magát Jézus		Jelenti magát Jézus*
1928	Öt Tantum ergo (org.)		
1929	Gólya-nóta Pünkösdlő Új esztendő-t köszöntő	Pange lingua (org.) ( <i>Aquinoi Szt. Tamás</i> )	
1932	Négy olasz madrigál		
1933	Vízkereszt ( <i>Sik Sándor</i> )	Öregek ( <i>Weöres Sándor</i> )	
1934		Székely keserves Jézus és a kufárok <i>Ján. 2. 13.</i> Akik mindig elkésnek ( <i>Ady Endre</i> )	

A csillaggal (\*) jelölt darabok „áthangszerelések”.

<sup>5</sup> Margitházi Beja (szerk.): *Kodály-történet* 1997. Kolozsvár: Romániai Magyar Zenetársaság, 1997. 49.

<sup>6</sup> I. m., 55.

	Gyermek- és nőikarok	Vegyescarok	Férfikarok
1935	Ave Maria Harmatozzatok Angyalok és pásztorok Karácsonyi pásztorlány (Fl. picc., furulya)		Justum et tenacem ( <i>Horatius</i> )
1936	A 150. genfi zsoltár Zöld erdőben A magyarokhoz ( <i>Berzsenyi Dániel</i> )	BUDAVÁRI TE DEUM Molnár Anna Liszt Ferenchez ( <i>Vörösmarty Mihály</i> ) A magyarokhoz	Huszt ( <i>Kölcsey Ferenc</i> ) A magyarokhoz
1937	Katalinka	(Fölszállott a páva* 1960!)	Fölszállott a páva ( <i>Ady Endre</i> )
1938	Esti dal Ének Szent István királyhoz Ének Szent István királyhoz (unis., org.)	(Esti dal*) Ének Szent István királyhoz a b c	Esti dal* Ének Szent István királyhoz
1939	Semmit ne bánkódjál* ( <i>Szkhárosi Horvát András</i> )	(Semmit ne bánkódjál* 1947)	Semmit ne bánkódjál
1942		Balassi Bálint elfelejtett éneke ( <i>Gazdag Erzsé</i> ) Első áldozás ( <i>Szedő Dénes</i> )	
1943		Szép könyörgés ( <i>Balassi Bálint</i> ) A székelyekhez ( <i>Petőfi Sándor</i> ) A 121. genfi zsoltár Adventi ének Csatadal ( <i>Petőfi Sándor</i> )	
1944	Kár! ( <i>Szirmay Lajos</i> ) Adventi ének (unis., org.)	MISSA BREVIS	Rabházának fia ( <i>Petőfi Sándor</i> ) Isten csodája ( <i>Petőfi Sándor</i> )
1945	Szent Ágnes ünnepére ( <i>Szt. Ambrus – Sik Sándor</i> )		
1947		Siratóének ( <i>Bodrogh Pál</i> ) A magyar nemzet ( <i>Petőfi Sándor</i> ) A 114. genfi zsoltár (org.) (1949?)	Élet vagy halál ( <i>Petőfi Sándor</i> )

	Gyermek- és nőikarok	Vegyeskarok	Férfikarok
1948	A szabadság himnusza (La Marseillaise – <i>Jankovich Ferenc ford.</i> ) Jelige ( <i>Jankovich Ferenc</i> )	A szabadság himnusza Jelige (kis, ill. nagy vegyeskar) Az 50. genfi zsoltár Adoration / Naphimnusz ( <i>Szedő Dénes</i> )	A szabadság himnusza Jelige
1952	Békedal ( <i>Weöres Sándor</i> )		
1953	Árva vagyok	Békesség-óhajtás – 1801. esztendő ( <i>Virág Benedek</i> )	
1954		Zrínyi szózata ( <i>Zrínyi Miklós</i> )	
1955			Nemzeti dal ( <i>Petőfi Sándor</i> )
1956		Magyarország címere ( <i>Vörösmarty Mihály</i> )	Emléksorok Fáy Andrásnak ( <i>Vörösmarty Mihály</i> ) A nándori toronyőr ( <i>Vörösmarty Mihály</i> )
1957	Aurea libertas / Arany szabadság ( <i>Jankovich Ferenc</i> ) Meghalok, meghalok		
1959	Fancy / Dal ( <i>Shakespeare</i> – <i>Lukin László ford.</i> )	I will go look for death / Gyászének ( <i>J. Masefield</i> – <i>Kistétényi Melinda ford.</i> )	
1961		Media vita in morte sumus Sik Sándor Te Deuma Jövel Szentlélek Úristen ( <i>Batizi András</i> ) (!)	
1962	Az éneklő ifjúsághoz ( <i>Dr. Vargha Károly</i> )		
1963		An Ode for Music / Óda a muzsikához ( <i>Kistétényi M. ford.</i> )	A franciaországi változásokra ( <i>Batsányi János</i> )
1965		Mohács ( <i>Kisfaludy Károly</i> )	
1966	Magyar mise (unisono, org.)	Laudes organi (org.)	

A trianoni békediktátumot követő években Kodály szinte semmit nem komponált. Az 1923. november 19-én Dohnányi Ernő vezényletével bemutatott *Psalmus Hungaricus* átütő hazai sikere után röviddel nemzetközi elismerést is hozott, számos világhírű karmester megbecsülését; és ami legalább ennyire fontos, felrázta legjobbainkat a bénultságból, egyszersmind sorsfordító vízvonalzó is Kodály életében. Emlékszünk még a táblázatra: előtte alig komponált kórusművet, utána több mint százat.

Idézzük fel a Psalmus főtémáját:

M S L S

Mi-ko-ron Dá - vid nagy bú-sul-tá - ban Ba-rá - ti mi-att vol - na bá-nat - ban

D' T L S

Pa-naszol-kod-ván nagy ha-rag-já - ban Ily-lyen könyörgést kez-de ő ma-gá - ban.

A szövegben rejlő *akrostichon* (a zsoltárfordító versfölkbe rejtett neve) mellett emlékezzünk az ütemek első hangja által kirajzolt *Lauda Sion* kezdetű szekvenciára és az 55. genfi zsoltár „Hallgasd meg, Uram, könyörgésem” dallamára!<sup>7</sup>

Aquinói Szt. Tamás Úrnapie éneke Sík Sándor fordításában:

*Dicsérd Sion Üdvözítőd  
Jó pásztorod hű segítőd  
Áldja hangos éneked...*

A „mirábilis” memóriáján kívül bámulhatjuk azt is, hogy mi mindenre terjedt ki Kodály figyelve. Nemeskürty István írja a *Hazateremtő kereszténység* című (Kairosz Kiadónál megjelent) interjúkötetben: „1955-ben tanítványaimmal bemutattam a 16. századi lutheránus szerzetes, Bornemissza Péter Magyar Elektráját. Akkor el akartak távolítani az iskolából, mondván, hogy pedagógus vallásos darabot nem mutathat be. [...] az előadást [...] megtartottuk. A kirúgástól a jó Isten kegyelme mentett meg. Anélkül, hogy meghívót küldtünk volna, az előadáson váratlanul megjelent Kodály Zoltán, a nyelvészprofesszor Pais Dezső és Horváth János irodalomtudós, aki tanárom volt az egyetemen. (Nemcsak hogy nem rúgtak ki, de a Kodály–Bornemissza párhuzam még egyszer visszaköszönt életemben. Amikor a hatvanas években filmre akartuk vinni a Hány Jánost, Kodály nem akart beleegyezni. Elmentem hát hozzá, s végül egy Bornemissza-tanulmányomra való tekintettel mégis kötélnek állt.)”

Térjünk most vissza az *a cappella* művek sorához. A veretes szövegek egy része népdal, népi töredék, magyar egyházi ének, zsoltár. Sík Sándor, Szkhárosi Horváth András, Horatius, Gyulai Pál, Weöres Sándor, Ady Endre, Vörösmarty Mihály, Berzsenyi Dániel, Balassi Bálint, Bodrogh Pál, Virág Benedek, Petőfi Sándor, Zrínyi Miklós, Kisfaludy Károly mellett a férfikarok ihletőinek sora kiegészül Batsányi János és Kölcsey Ferenc nevével. Ne felejtjük el megnevezni, hogy mikor nyúlt az adott szöveghez!

<sup>7</sup> Vö.: Bónis Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében*. In: Bónis F. (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 217–235. (227–228.)

A népszerűségük miatt más együttesre (egynemükarról vegyeskarra) átírt, illetve jóváhagyott művek – *A magyarokhoz*, *Esti dal*, *Túrót eszik a cigány*, *Fölszállott a páva* – mellett nézzük meg, melyek azok, amelyekből nem csak egy változatot találunk:

*Semmit ne bántódjál* – 3 változat: A Nagykőrösi Református Tanítóképző Intézet fennállásának 100. évfordulójára férfikar, azonos esztendőben nőikar, s később Arany Sándor kérésére vegyeskar is – kézirat;

*A szabadság himnusza* – 3 változat;

*Jelige* – 4 változat;

*Ének Szent István királyhoz* – 5+1 változat: 2×2 versszak férfikar, 3. sz. fiú vegyeskar, 4. sz. nőikar, 4. sz. kis vegyeskar (divisi), nagy vegyeskar, unisono egyneműkar + orgona (nagy oka lehetett 1938-ban!)

A táblázatban szereplő művek bármelyikét tennénk nagyító alá, azt találnánk, amit Arany János írt versben a *Két világ* című lap vádjára, ti. túl magyarosak a versei, nem lehet lefordítani. (Döbbenetes, már akkor is létezett a „magyarkodás” miatti fintorgás, csak másként mondták.)

*Hisz forgattam a javából,  
Én is egypárt valaha;  
Mind tükör volt: egymagából  
Tűnt nekem föl nép, s haza...*

(Legyen szabad utalni a *Visszatekintés* bevezetőjére, melyet az előadás elején idéztem.)

Most a ritkábban pódiumra-próbaterebe kerülő művekre szeretném a figyelmet ráirányítani, akár a szöveg, a mögöttes jelentés, a harmónia, vagy csak egy szóismétlés okán. Kevésbé közismert szövegek elsősorban a férfikari művek között keresendők, de szívem szerint felolvassnám a *Zrínyi szózata* teljes szövegét is.

Kezdjük a viszonylag korai (1935) *Justum et tenacemmel*. Horatius szövegét Trencsényi József ültette át magyarra. „Rendületlenül” (kinek ne jutna eszébe Vörösmarty?):

„Kit jog vezérel, s állja mit eltökélt: / Sem rosszra hívó nép tüze, sem dühös, / Parancsoló tirannus arca / Meg nem ijesztheti és nyugalmát / El nem rabolja [...] Az ég szakadva ráomolhat, / Meg se remegne amíg lesújtja.” (A *fortissimó*t követő utolsó akkord tág fekvésű *piano B-dúr* – felmagasztosul.)

Az 1944-ben Petőfi Sándor versére komponált *Isten csodája* a Honvéd Művészegyüttes férfikara és a Lakner Tamás vezette pécsi Bartók Béla férfikar jóvoltából időnként elhangzik. Legutóbb a IV. Kodály Zoltán Magyar Kórusversenyen csodálhattuk meg a két *Desz-dúros* piano „Isten csodája” után a negyedik lélegzetelállító *Gesz-dúr* akkord csodáját, korábban nem létező tágassággal, *pianissimo*, nagy *Gesz*-től oktáv-duplázott egyvonalas *B*-ig. Az *Élet vagy halál* című verset Petőfi Sándor 1848. szeptember 30-án írta. Hét versszakából Kodály az első másfelet vette át, az első versszak második részét megismételte, mintegy kiegészítve a fél versszakot, és megkomponálta az utolsó szakaszt is.

*Szegény, szegény nép, árva nemzetem te,  
Mit vétettél, hogy így elhagytanak,  
Hogy isten, ördög, minden ellened van,  
És életed fáján pusztítanak?*

*Ha nem születtem volna is magyarnak,  
E néphez állanék ezennel én,  
Mert elhagyott, mert legelhagyottabb  
Minden népek közt a föld kerekén.*

Kodály tollát 1947-ben találta meg ez a vers, a vegyeskari *Síratóének* (Bodrogh Pál költeménye) és *A magyar nemzet* komponálása idején. *A magyar nemzet* címmel Petőfi Sándor két verset írt. Az elsőt 1845 januárjában (ez a keserűbb), a másikat 1846 decemberében. A „*Járjatok be minden földet, / Melyet isten megteremtett, / S nem akadtok bizonyára / A magyar nemzet párijára*” kezdetű verset Kodály Zoltán az utolsó szóig megzenésítette. Vajha gyakrabban felhangzana!

Az 1954-es esztendő egy mű jegyzi: *Zrínyi szózata*, („*Ne bánts d a magyart!*”), 1955-öt a *Nemzeti dal* (Illyés Gyula szavával „hattörésű villám”).

A *Zrínyi szózata* ajánlását ismerjük. Első sora: *Életem hű társának, betegágya mellett 45-ik évfordulónkra*. Majd folytatja: *Köszönetem az első előadás remeklőinek: Palló Imrének és a Vásárhelyi Zoltán vezette M. Rádió énekkarnak*. (Gondoljuk meg, milyen lehetett az előadás!) Nádasy Alfonz könyvéből idézek: „*Közvetlenül a betegágy mellett dolgozott: alacsony széken ülve, térdén rajztáblaszerű deszkán kottalap*. – *Csak amikor a felesége elaludt, akkor ment át megszokott íróasztalához. Az utolsó ütemek következtek az Amenből*. [A Szép könyörgés Amenja 9 ütem, ez 62!] *Főlnézett a kottalapról és azt mondta: »Ez a hálám Istennek, hogy Emma életben maradt. Az egészet följajánlom a hazáért«.*”<sup>8</sup>

A mű bemutatója 1955. december 16-án volt a Rádióban, majd a Zeneakadémia hangversenytermében december 18-án. A Magyar Kodály Társaság hírei 2006/3. számában Ittész Mihály *Zrínyi szózata* című kitűnő írására hívom fel szíves figyelmüket. Zrínyi Miklós prózája talán nem forog közkézen, idézem a mű baritonszólóra és kórusra írt első néhány mondatát:

„*Sárdis városa megvételekor egy vitéz magára Krózus királyra akadván, még akarja vala ölni. A király fia, ki egész életében néma vala, látván veszedelmét atyjának, megszólala mondván: Né bánts d a királyt! Valjon nem hasonló-é az én mostani félkiáltásom édés nemzetem tőhozzád. Látok egy rettenetes sárkányt, mely mérőggel, dühösséggel teli, elragadja s ölőben viseli a magyar koronát. Én, csaknem mint egy néma felkiáltok, ha kiáltással elűzhetném ezt a dühös sárkányt, kiáltván: Né bánts d a magyart!*”

A szövegválasztás nyilvánvaló elkötelezettsége után nézzünk egy-két finom utalást ezeréves gyökereinkre, európai helyünkre, a zene nyelvén. Idő híján reménytelen próbálkozás lenne e körben akár csak egy mű prozódiai remekléseit énekelve végigelemezni. Mindössze néhány villanásnyi példára szorítkozhatunk.

Történelmi dallamutalásokat találunk a következő darabokban: *Lengyel László* – Rákóczi-dallam („*Haj, régi szép magyar nép!*”); Olsvai Imre és Bónis Ferenc megfigyelése szerint Berlioz Rákóczi-indulójának trombita-bevezetője köszön vissza a *Budavári Te Deumban*. Különösen figyelemreméltó a *Zrínyi szózata*ban Egressy-Vörösmarty *Szózatának* idézete.

<sup>8</sup> I. m., 78–79.

Pan - nó - ni - á - ban,

Pan - nó - ni - á - ban, A nagy vi - lá - gon e - kí -

Pan - nó - ni - á - ban, Pan - nó - ni - á -

Pan - nó - ni - á - ban, A nagy vi - lá - gon e - kí -

Pan - nó - ni - á - ban, Pan - nó - ni - á -

Pan - nó - ni - á - ban,

vül nin - csen szá - mod - ra hely

ban, Pan - nó - ni - á - ban

vül nin - csen - szá - mod - ra hely.

ban, Pan - nó - ni - á - ban.

Történelmünk egy darabját idézi fel a gyermekdal-feldolgozásban: *Gólya-nóta*.

A sokszor megjelenő *pentatónia* is tulajdonképpen zenetörténeti emlék: *Békedal* (1952 egyetlen termése). [Dallama az Ötfokú zene II. 83. száma.]

Az ötfokúságnak különös háttérrel, folytatást ad egy-egy hangsúlyos *harmónia*. Ilyen a *Fölszállott a páva* unisono népdalidézet után megszólaló B-dúr (a „*Kényes büszke pává*” szövegénél.)

Hasonlóképpen a *Liszt Ferenchez* pentaton bevezetése után, a „*Bárhová juss, mindig hű rokon*” sornál, és a *Jézus és a kufárok* „*Jeruzsálembe*” szövegénél.

*Polaritás és pentatónia*: *Liszt Ferenchez* – a „*Zengj nekünk*” szöveg (93. ütem) C-szeptim-je Fisz-szeptimakkordra vált, majd az altban pentaton dallam tűnik fel (a kottapéldából az épen szünetelő szoprán szólama hiányzik):

**Tempo I. calmato** Zengj ne - künk \_\_\_\_\_

Zengj ne - künk \_\_\_\_\_

Zengj ne - künk \_\_\_\_\_ dalt, hogy mély sír - ja -

Zengj nekünk dalt, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ dalt \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ dalt, \_\_\_\_\_

ik - ban ő - se - ink is még-moz-dul - ja - nak,

\_\_\_\_\_ dalt, \_\_\_\_\_

Lássunk néhány további kiemelő eszközt!

Az *unisono* alkalmazására Kodály kórusműveiben a rengeteg példából csak néhányra hivatkozunk. *Ének Szent István királyhoz*: „*Ki voltál valaha országunk istápjá*” – mindegyik változatban! *Liszt Ferenchez*: „*és a gyenge és erős [...] tenni, tűrni egyesüljenek, / És a nemzet, mint egy férfi álljon [...]*”

*Fellépő kvart*, ami felidézi a Psalmusból „*Az igazakat*” építkezését és a *Budavári Te Deum* híres kvart-tornyát, de az *Ének Szent István királyhoz* nőikari és nagy vegyeskari változatának két helyét is: „*Isten igéje élt*” és a „*Nézz már István király*” szövegrész egymásra épülő lépéseit; a *Liszt Ferenchez* utolsó szakaszában a szoprán szólamban: „*Állj közénk!*”

Kiemelés szóismétléssel: *Ének Szent István királyhoz* (kis vegyeskar) – „Egész, egész Magyarország” (114–115. ü. tenor fellépő kis terc, basszus oktáv ugrás felfelé).

Szünet: nagy vegyeskar: „Mint Pátrónájához // óhajt s fohászkodik.” (kihez máshoz?), illetve a kis vegyeskari változatban: „Szent István királlyal” – koronás megállás (ki mással?).

Ellentétes irányú szólammozgás: „Kérészfán” – szoprán-tenor: *m-fi-s-(l)*; basszus: *f-m-r-(di)*. Majd alt: *f-f-m-ri* (mintegy kirajzolja a keresztet).

Az orgonakiséretes *Magyar mise* és a *Laudes organi* előtti utolsó nagy *a cappella* alkotás a Kisfaludy hexameterjeire írt *Mohács*. Külön gyönyörűség, ahogyan az időmértékes verselés lüktetését Kodály összebékíti a finoman kiemelt, értelmező magyar hangsúlyokkal.

*Él magyar, áll Buda még, a múlt csak példa legyen most,  
S égve honért bizton nézzen előre szemünk,  
És tő virulj, gyásztér! a béke malasztos ölében,  
Nemzeti nagylétünk hajdani sírja, Mohács!*



Megbékélő, sőt felfénylő C-dúr akkorddal zárva.

Für Lajos történész „*Ne bántsd a magyart!*” című – *Bartók és Kodály történelemszemlélete* alcímmel a Kairosz Kiadónál megjelent esszégyűjteményében a következőket írja: „[...] *a magyarság tragikus pályáíve Mohácstól indult és Trianonba érkezett. Kodály pályáíve pedig – szinte megdöbbenő a fordított párhuzam – Trianontól a Psalmusszal indult és Moháccsal, a mohácsi példával záródott.*”

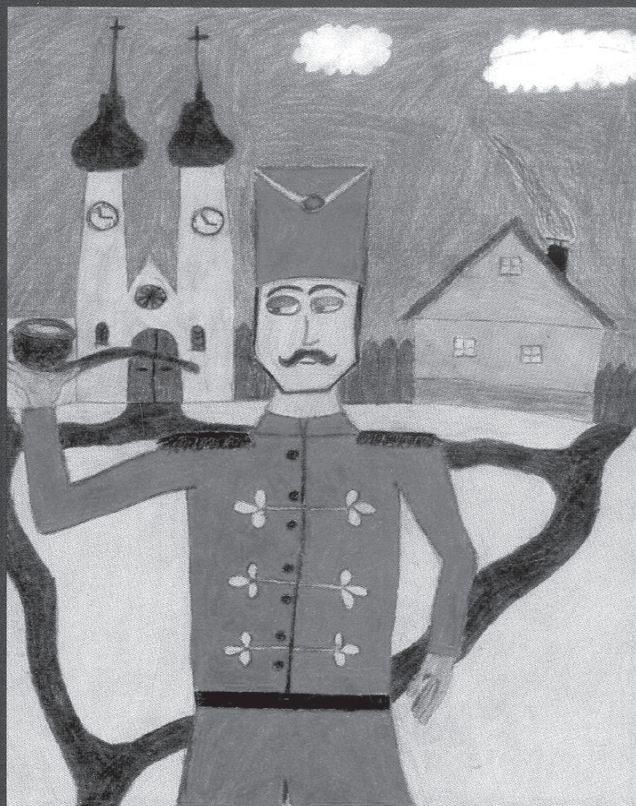
Németh László szerint „[...] *a reménytelenségben, a falhoz állított népek harcában van valami kétszerkettő fölötti remény. [...] Marathonnál a reménytelenség győzött.*”<sup>9</sup>

1982-ben Kodály Zoltán születésének 100. évfordulója tiszteletére írta Juhász Ferenc *A remény értelme* című prózaversében a következőket:

*„[...] hatalmas-haladó szívének legszigorúbb látomása: Bartók Béla. Ők ketten voltak a huszadik századi képzelt és létező világmagány ellen a világzene. [...] Két konok és erkölcsös reménykedő. Mi volt remény-tápláló hite Kodály Zoltánnak is? Az ember. A minden-jóra érdemes ember. S az emberben a nép. Kodály Zoltán a népben a jövőt látta mindig. A gyermeket. Akit meg kell, mert meg lehet tanítani a jóra. Az egyik erkölcsi jóra: tehát a zenére. Mert a zene: erkölcs. A zene: hit. A zene: jövő. A zene: remény.”*

Most, amikor megköszönöm szíves figyelmüket, egy versszaknyi énekléssel – „*Sej Nagybonyban...*” – térjünk vissza Hány János nevezetes falujához, ahogy egy nagyszerű kis diák megrajzolta az *otthon – nagyvilág – templom* háromszögét.

<sup>9</sup> Németh László: Debreceni káté (1933). In: *A minőség forradalma* IV. Budapest: Püski Kiadó, 1940. 10–13.



Zoltán Éva 5.a, Rókusi Ált. Iskola  
„Legyen a zene mindenkié”  
KODÁLY ÉV • 2007

## A nyelvművelő Kodály

2007. március 23.\*

Kodály Zoltánt életművének sokoldalúsága, érdeklődésének, tevékeny életének kiemelkedő gazdagsága méltán emeli a magyar szellemtörténet legnagyobbjai közé.

Sokrétű tevékenységének három fő területét kiemelve azt mondhatjuk: Kodály Zoltán *zeneszerző, tudós és pedagógus* volt egy személyben. Ezek a tevékenységek egyenként is teljes embert kívánnak, különösen abban a gazdagságban, ahogy ezeket Kodály művelte. Ugyanakkor állandó kölcsönhatásban is álltak egymással, hiszen a tudós Kodály egy-egy „felfedezése” – legyen az a régi magyar irodalom egyik ritka gyöngyszeme vagy egy népdal – inspirációt adott a zeneszerző Kodály számára, a zeneszerző Kodály pedig a legnemesebb értelemben nevelt a költői szövegek kórusműbe ültetésével, elénekeltetésével. És fordítva: Kodály a zenepedagógus feladatot adott a zeneszerzőnek, aki mintegy másfél-ezer énekgyakorlattal is szolgálta a zenei nevelést, a zeneszerző pedig újabb és újabb kutatásokra ösztönözte a tudóst – hogy csak a legközvetlenebb kölcsönhatásokat említsem.

A *zeneszerző* Kodály életműve jól ismert a szakemberek előtt. Örömteli tény, hogy művei Magyarország és a világ hangversenytermeiben rendszeresen megszólalnak, kórusművei pedig – mint a 20. századi és az egyetemes kórusirodalom kiemelkedő alkotásai – iskolai és felnőtt kórusok, kedvtelésből éneklő és hivatásos énekkarak repertoárjának alapművei.

A *pedagógus* Kodály tevékenységének két erőteljes ága van. Az egyik Kodály Zoltán több mint 50 éves aktív tanári tevékenysége, melynek folyamatában tanítványainak életpályájukat meghatározó jelentőségű szakmai-szellemi útravalót adott. A másik, a még szélesebb hatóerejű tanítás abban a zenepedagógiai koncepcióban valósul meg, melyben valamennyien tanítványai lehetünk, és sokat kell tanulnunk és tennünk ahhoz, hogy értő és méltó tanítványai lehessünk. A Kodály Zoltán írásaiból, előadásaiból és személyes útmutatásaiból kirajzolódó nevelési út ugyanis messzemenően túllép egy szűkebb szakterület, a zenepedagógia határain. A zene ugyanis a léleknevelés, az embernevelés egyik különösen hatékony eszköze. Kodályt idézve: „*Teljes lelki élet zene nélkül nincs. Vannak a léleknek régiói, melyekbe csak a zene világít be. A zene rendeltetése: belső világunk jobb megismerése, felvirágozása és kiteljesedése.*”<sup>1</sup>

A *tudós* Kodály Zoltán munkásságának középpontjában a népzene-kutatás állt. A népzene-kutató Kodály népdalgyűjtő és rendszerező tevékenysége jól dokumentált, ma már részleteiben is megismerhető; jelentősége pedig az általa gyűjtött népdalok ezreivel, az általa kidolgozott rendszerezési elvek életképességével, és nem utolsósorban az általa létrehozott népzene-tudományi „iskola” hatásával mérhető. Van azonban egy másik tudományág, melynek tanult meste-

\* Az előadás alapjául szolgált a Debreceni Nyári Egyetem felkérésére készült bővebb tanulmányunk, mely *Egy múltat feltáró és jövőt építő magyar a 20. században* címmel jelent meg 2009 októberében, a DE ZK jegyzeteként.

<sup>1</sup> Kodály Zoltán: *Mire való a zenei önképzőkör?* – Visszatekintés – Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. I. 156.

re és élete végéig aktív gyarapítója volt, s ez a *nyelvészet*, azon belül is a magyar nyelvvel való tudományos igényű, egyben gyakorlati jellegű munka. Mai előadásomban Kodály életművének ezt a szegmensét – annak gyökereit és kivirágzását – kívánom bemutatni, amennyire a rendelkezésemre álló idő engedi.

Ahogy első zenei élményei, úgy első nyelvi tapasztalatai is Galántához, a Mátyusföldhöz kötődtek. Tudjuk, Kodály születése után néhány hónappal szülei továbbköltöztek Kecskemét-ről előbb Szobra (1883), majd 1885-ben Galántára, ahol édesapja vasúti tisztviselőként dolgozott. A három Kodály testvér születési helye jól mutatja a család útját: nővére, *Emília* (1880–1919) Budapesten, *Pál* öccse (1886–1948) pedig Galántán született.

Valamennyien, akik nem vagyunk felvidékiek, de valaha is jártunk ott, könnyen el tudjuk képzelni, mit jelenthetett Kodály számára az a rendkívül gazdag, de a szülei nyelvétől oly nagyon különböző tájnyelv, melyet hároméves korától Galántán hallott.

1892-ben Nagyszombatba költözik a család. A Pozsony és Nyitra vármegye határán, a Vág völgyében fekvő Galántától északra, kb. 20 km-re lévő iskolaváros, Nagyszombat ez időben kb. 12 000 lakost számlál, szlovák többségű (53%), kisebb részben magyar (30%) és német (15%) lakosságú város volt. A város történelmének meghatározó eseménye volt az, amikor a török megszállás idején a már elfoglalt Esztergomból Pozsonyba, majd 1543-ban Nagyszombatba menekült az ország vezető katolikus érseksége. Ez a változás egyházi és szellemi központtá tette a várost. Erősödése a 17. század első felétől, Pázmány Péter (1570–1637) tevékenységének idejétől számítható. Pázmány, aki 1616-tól 1637-ig a három részre szakadt ország érseke is volt, 1635-ben egyetemet alapított a városban teológiai és bölcsészeti karral (jogutódja a jelenlegi Eötvös Loránd Tudományegyetem és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Hittudományi Kara).

Pázmány a magyar irodalmi barokk stílus egyik legkiválóbb képviselője, a magyar nyelv művésze volt: tiszta fogalmazása, vitairatainak nyelvezete jelentősen hozzájárult a magyar irodalmi nyelv fejlődéséhez. Pázmány Péter szellemiségét őrizte a templomairól és kultúrájáról „magyar Rómának” vagy „kis Rómának” nevezett város, Nagyszombat a 19. század végén is. A 16. század közepén alapított, Pázmány idején konviktussal bővített Nagyszombati Érseki Katolikus Gimnáziumban ekkoriban mintegy 500 diák tanult, a korszak iskolarendszerének megfelelően nyolcosztályos képzésben. Itt végezte gimnáziumi tanulmányait Kodály Zoltán 1892 és 1900 között.

Érthető, hogy amikor Kodály megkezdi középiskolai tanulmányait, kinyílik számára a világ: a város, a gimnázium szellemi közege ösztönzően hat az értelmes, érzékeny fiúra. Kitűnően tanul, irodalmi pályázatokon vesz részt, a magyar nyelvészettel foglalkozó tudományos munkákat olvas és idegen nyelveket tanul. A millennium évében (1896) lehetősége adódik Budapestre utazni, s az ünnepségsorozat részeként megrendezett kiállítás magyar faluja, az ott látott népballada-lejegyzések – Vikár Béla gyűjtései – a népdalgyűjtés jelentőségére hívják fel figyelmét. „*Nem muzsikus, hanem filológus volt, aki a világon elsőként használt fonográfot a népdalgyűjtéshez és aki 1896-ban, a millenniumi kiállítás idején, már közreadott egy sorozatnyit ezekből a felvételekből. Vikár Bélának hívták. Az ő példája készítetett rá, hogy így járjak el magam is*” – mondta Kodály későbbi visszaemlékezésében.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez – Öt beszélgetés Lutz Beschsel – Vt. III.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 543.

Gimnáziumi éveit maga erejéből, tanári segítség nélkül több hangszeren is megtanult játszani, és a székesegyházi kottatárban talált partitúrák tanulmányozása alapján maga is komponált. Egyedül szűrte le a nagy mesterek kompozíciós elveinek összefüggéseit, s egyre erősödő zeneszerzői fantáziáját tudatosan fejlesztette. Lelkes támogatóra talált a gimnázium fiatal zenekarvezető-tanárában, s így – bár az ifjú szerző még korábban igazi zenekart sosem hallott, – 16 éves korában bemutatták *d-moll nyitányát*. A Westungarischer Grenzbote című pozsonyi lapban kritika is megjelent róla: „*A mű jól hangzik, a gondolatok logikusan sorakoznak egymás mellé. A darab lendületes, tehetségről tanúskodik*” – írja első kritikusa németül.<sup>3</sup>

1898-ban készül el első Petőfi-megzenésítése (*Vadonerdő a világ*), s az a férfikari *Stabat Mater* is, melynek különféle átíratai ma is kedvelt darabjai a kórusoknak. Mindaz, amit a gyermek Kodály spontán zenei élményként a galántai falusi környezetben megélt – közvetlen népzenei és régi magyar tánczenei, valamint az otthoni házimuzsikálásokon átélt klasszikus műzenei hatások –, a kortársainál érettebb nagyszombati gimnazista életében már a tudatos önképzés céljává, a megismerés anyagává vált.

Érdeklődése azonban változatlanul széles és sokirányú volt, mely megnehezítette a döntést: érettségi után hol és mit tanuljon. Szülei a jogi tanulmányokat ajánlották, hiszen az értelmes, nyitott gondolkodású fiatalok ebben az időben a jogi képzés alatt készültek fel a nem is mindig jogi, de szellemi-értelmiségi szakterületekre. Az ifjú Kodály – bár zenei elhivatottsága határozott volt – végül úgy döntött: két pillérre helyezi egyetemi tanulmányait. „*Nagyon jól tudtam: az igazi muzsikusnak nincs rá szüksége, hogy egyetemi tanulmányokat folytasson – ha mégis megteszi, akkor azért, hogy tágítsa látókörét*” – emlékezett Kodály erre az időszakra 1965-ben.<sup>4</sup>

1900-ban érkezett Budapestre, ahol párhuzamos tanulmányokat kezdett az akkor éppen 25 éve működő *Zeneakadémia* zeneszerzés szakán és a *Tudományegyetem* magyar–német szakán. S a harmadik intézmény, az igazi műhely az *Eötvös Collegium* volt.

Ez az intézmény is fiatal volt a századfordulón. 1895-ben Eötvös Loránd a párizsi *École Normale Supérieure* mintájára alapította, és édesapjáról, Eötvös Józsefről nevezték el, mint középiskolai tanárképző kollégiumot. Az Eötvös Collegium már fennállásának első tizenöt évében 135 vidéki középiskolába küldött kitűnően képzett tanárokat. Szerzte az országban – a történelmi Magyarország iskoláiban – ezek a volt kollégisták a szellem és tudás iránti tiszteletre nevelték növendékeiket.

A Collegium első épülete a Csillag utcában, a Szabadság (akkor Ferenc József) híd pesti hídfője közelében volt, s a porosz mintára szervezett magyar oktatási rendszerben francia szellemiségű szigetet teremtett. A tanárképző kollégium kitűnő tanulóknak, elsősorban vidéki, szegényebb rétegekből vagy középosztályból származó tehetséges fiataloknak adott otthont. A tanulmányi munkát szakvezető tanárok irányították, a kollégisták erős önkormányzattal szoros közösségi életet szerveztek. Kodály számára meghatározó jelentőségű volt, hogy szakvezetője *Gombocz Zoltán* (1877–1935), a kiváló nyelvtörténész lett. Angolra, franciára és finnre tanította Kodályt, megismertette a nyelvészeti kutatások módszereivel, beavatta nyelvmelódiai kutatásaiba és megmutatta, hogyan rögzítik külföldön a hanglejtést kottában. Szakmai ismeretei, műveltsége és széles látóköre révén nálánál alig fiatalabb tanítványai példaképévé vált.

<sup>3</sup> Eöszé László: *Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban* – Budapest: Zeneműkiadó, 1971. 31.

<sup>4</sup> Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez* – Öt beszélgetés Lutz Beschsel – Vt. III. 540.

Ösztönzően hatottak Kodály nyelvészeti és irodalmi tanulmányaira azok az eszmeeserek is, amelyeket diáktársaival, későbbi tudósokkal, irodalmárokkal folytatott (Szabó Dezső, Szekfű Gyula, Laczkó Géza és Bauer Herbert/Balázs Béla). Ez a kiváló intézmény, mely – néhány évnyi megszakítással (1950–56) ugyan, de – ma is működik, vállalja egykori jelmondatát: „*Szabadon szolgál a szellem!*” Az Eötvös Collegium hagyományos értékei – a kritikus látásmód, a vitázó kedv, az önirónia – mint jellemvonások megtalálhatók a fiatal Kodály személyiségében is.

Gombocz Zoltán emléke előtt tisztelig Kodály Zoltán 1937-ben *A magyar kiejtés romlásáról* tartott előadásában az Eötvös Collegium közgyűlésén.<sup>5</sup> Világosan jelen van ebben az a kettősség, amely Kodály nyelvművelő tevékenységét jellemezte. Egyrészt előadásaiban, írásaiban, szóbeli megnyilatkozásaiban fáradhatatlan igényességgel küzdött a magyar nyelv, a magyar kiejtés romlása ellen, másrészt pedig zeneszerzőként vokális műveiben ugyanilyen igényességgel teremtette meg a tökéletes magyar prozódiaát. Kodály Zoltán emlékeszédében mintegy mentegetőzve megjegyzi: Gombocz Zoltán nyelvmelódiai kutatásokra buzdította egyetemista korában, de ő azokra már nem tudott vállalkozni: „*más utakra terelt a sors, a hajlam. (Ámbár ha vesszük, az is egy neme a kísérleti fonetikának, ha az ember versek alá kottákat írogat, s megpróbálja a bennük rejlő melódiákat napvilágra hozni.)*”<sup>6</sup> S hogy ez Kodálynak milyen szinten sikerült, azt talán legszebben a gyönyörű szavú *Szabolcsi Bence* fogalmazta meg: „*Aki egyszer hallotta a Jézus és a kufárokot vagy a Zrínyi szózatát, emlékezhetik rá, hogyan kel itt életre a beszéd minden izülete, a maga legmélyebb ritmikus és melodikus igénye, a maga természetes lélegzetvétele szerint. Mondjuk ki végre, hogy a magyar beszéd dallamának Kodály Zoltán az első, az igazi felfedezője.*”<sup>7</sup>

Szabolcsi Bence a legnagyobb Kodály *a cappella* vegyeskarokat említi példaként. Hadd tegyem én melléjük most egyik gyermekkari művét, a *Lengyel Lászlót*. Érdemes meghallgatni azt a felvételt, amely 1928-ban készült Budapesten, az angol His Master’s Voice lemezkiadó cég közreműködésével. A felvételen a Wesselényi utcai polgári iskola 120 tagú fiúkórusa énekel *Borus Endre* vezetésével – akiknek Kodály ajánlása szól. Mivel a bemutató csupán egy évvel korábban volt, ezért a kórus összetétele legfeljebb csak egy tanévnnyit változhatott. Egyébként a műnek is „születésnapja” van mostanában: 1927. március 27-én hangzott el először!<sup>8</sup>

Mit is mutat nekünk ez a felvétel most, 80 év múltán? Elsősorban azt, amire Szabolcsi is utal: a magyar beszéd, a népdal közvetítette gyereknyelv tökéletes érvényesülését. Ezen túlmenően viszont azt, hogy honnan is indult a magyar gyermekkórus-kultúra. Ne feledjük, Kodály nem véletlenül ajánlotta nekik a művet: Budapest egyik legkiválóbb iskolai kórusa volt ez abban az időben, mely képes volt a többszólamú éneklésre és vállalkozó szellemű vezetőjük, *Borus Endre* pedig az új művek bemutatására. S hogy hol tart ma a gyermekkórus-éneklés? Büszkeséggel mondhatjuk, hogy nagyszerű kórusok születtek azóta és működnek ma is a nagy elődök mintáját követve, s terjesztik világszerte nemcsak Kodály és Bartók, hanem az utánuk következő magyar zeneszerző-generációk kórusműveit is.

Visszatérve az említett előadáshoz (*A magyar kiejtés romlásáról*, 1937), megállapíthatjuk: Kodály Zoltán aktív nyelvművelő tevékenységének nagyhatású és konkrét javaslatokat megfo-

<sup>5</sup> Vt. II. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. 289–299.

<sup>6</sup> Uo. – 289–290.

<sup>7</sup> Szabolcsi Bence: *Kodály és a magyar irodalom* – Kodályról és Bartókról. Budapest: Zeneműkiadó, 1987. 384.

<sup>8</sup> *Kodály Zoltán művei His Master’s Voice hanglemezekken (1928)* – Szerk.: Kocsis Zoltán, Hungaroton 1982, LPX 12420

galmazó megnyilvánulása volt ez, melyet a nyelvészek később *riadónak* neveztek. Kodály kiindulópontja mesterének, Gombocz Zoltánnak két tömör mondata: „*A beszédbeli nyelvhelyesség nem nyelvtani, hanem nyelvszociológiai probléma. Helyes, ami egy nyelvközösség szokásával megegyezik, helytelen, ami vele ellentétben áll.*”

Előadásában Kodály bírálja a művelt társadalmi rétegeknek a magyar közszokástól eltérő, helytelen beszédmódját, kiejtését. Példaként hozza a németek gyors és eredményes harcát az idegen, elsősorban az előkelőbbben hangzó francia szavak használatával szemben. Kodály éles különbséget tesz a nyelv természetes változása és az idegen nyelvszemlélet okozta nyelvromlás között, mely nemcsak az idegen szavak felesleges használatában, hanem a magyar hangsúlyozás, hanglejtés (intonáció) torzulásában is jelentkezett.

Nyelvi riadójában Kodály Zoltán sorra veszi a romlás okait:

1. *Idegen* [népelemek] *beolvadása* – mely nemcsak az idegen szavak indokolatlan használatát, hanem a hanglejtés és beszédmód „magyartalanságait” is eredményezi.
2. A [beszéd]*oktatás teljes hiánya* – az iskola beszédművelő, kiejtést javító, beszédhibákról leszoktató tevékenységének hiánya.
3. *A fórumot ellepik a rosszul beszélők* – s hogy a hallgatóság már észre sem veszi, az következménye lehet az előző oknak és a *jól beszélők félreállításának*.
4. *Az idegen nyelvek térhódítása*. A több idegen nyelvet ismerő és használó, a nyelvtanulásra gyakran buzdító Kodály itt az idegen fonetika elsajátítása *mellett a magyar* tudatos megőrzésének fontosságát hangsúlyozza.
5. *A rengeteg idegenből fordított zenés színmű* – Kodály pontosan leírja azt a folyamatot, melynek során a prozódiai hibákat hordozó *képtelen hanglejtésű refrének* kezdeti, ironikus felidézése után ártalmas súlyrendjük végül átkerül a mindennapi beszédbe.

Tisztelt olvasóim, most Kodály Zoltán 70 éve elhangzott beszédéből, s nem valamely nyelvőr folyóiratunk vagy nyelvművelő rádióműsorunk múlt heti számából idéztem... Hiszen ma, a 21. század elején is hasonló hibákkal, nyelvi romlással találkozunk, s kérdés, hogy például az iskola tesz-e eleget ennek megváltoztatására? S hogy a Kodály által a továbbiakban említett okok, a gramofon, a rádió és ezek mai rokonai-utódai mennyit ártnak s mily keveset használnak a magyar nyelvnek és kiejtésnek, az is bővebb kifejtést érdemelne!

Kodály előadásának folytatásában sorra veszi a nyelvi nyegleség különböző megnyilvánulásait. Például a hosszú mássalhangzók rövidítését: „*A viszonthalásra! búcsúzott megint a minap a rádió. Bizony belehal a nyelv, ha ki nem hal ez a rút hiba*” – mondja ironikusan Kodály. Ugyanakkor felhívja a figyelmet a rövid, hangsúlyos magánhangzók megnyújtásából adódó ritmutorzulásra is, valamint az ezzel együtt járó oktalan mássalhangzó-kettőzésre.

Kodály nyelvészeti tárgyú munkáiban gyakran hivatkozik népnyelvi tapasztalataira, hiszen a beszélt nyelv gyűjtőútjainak ugyanolyan tudatosan megfigyelt tárgya volt, mint a népdal maga, vagy a népi énekes előadásmódja, viselete, tárgyi környezete. Az a térkép, amelyet Szalay Olga *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*<sup>9</sup> című kitűnő munkájában közöl, feltűnteti azt a több mint 200 települést, ahol Kodály gyűjtött. A térkép különösen „sűrű” a Felvidéken: a Vág, a Nyitra és a Garam folyó mentén, Bars, Hont, valamint Nógrád és Gömör vármegyékben. De gyűjtött a Dunántúlon, főként Vas és Somogy megyében, az észak-alföldi településeken, Szabolcs és Szatmár megyében, a Szilágyságban és a legkeletibb magyar településeken a Maros forrásvidékén, Csík és Udvarhely vármegyékben. Kodály eljutott a Keleti-Kárpá-

<sup>9</sup> Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

tokon túli Bukovinába is, ahol a madéfalvi veszedelem (1764) után alapított gyönyörű nevű magyar falvakban – Andrásfalva, Istensegits, Fogadjisten – is gyűjtött. Így könnyen belátható, Kodály jól ismerte a magyar nyelvterület különböző nyelvjárásait és muzsikus-nyelvész fülével azonnal kiszűrte a hamis hangokat, a nyelvi disszonanciát. De Kodály figyelemmel kísérte a szaknyelvészek munkáit is, így például a híres debreceni professzor, Csúry Bálint szamosháti nyelvjárást vizsgáló hanglejtés-kutatásait.

Gondolatmenetében azonban továbbhalad, szélesebb horizontot rajzol meg Kodály. A kiejtés romlásának lélektani okait vizsgálva megállapítja, hogy azoknál a népeknél romlik a kiejtés, ahol fogyatékos a nemzeti öntudat és a velejáró felelősségérzet. E lélektani okok megszüntetését köznevelési feladatnak tartja. Végül határozati javaslatot fogalmaz meg, melyben meghatározza a Magyar Tudományos Akadémia, az oktatásügy, a honvédség, a papnevelő intézetek és nem utolsósorban a Magyar Rádió felelősségét és feladatait a magyar beszéd védelmében. A *riadó* nem maradt hatástalan: Kodály erőteljes nyelvművelő-nyelvművelő mozgalmat indított a nyelvész szakemberek segítségével.

1938-ban Kodály már rádió-előadásban, az akkori legszélesebb hallgatóságot biztosító fórumon fejtette ki nézeteit. Előadásának a *Vessünk gátat kiejtésünk romlásának!* címet adta.<sup>10</sup> Érdeemes összehasonlítani a két beszédet. Érezni, hogy az előadó itt már nem szakemberekhez szól, hanem a rádiókészülékek mellett ülő laikus közönséghez. Fogalmazása egyszerűbb, közvetlenebb hatásra törekvő érzékletes hasonlatokat használ, s ezért mondanivalója könnyebben is érthető.

Ismét nem elégszik meg a bírálattal. A megoldást a magyar nyelv helyes kiejtésének az idegen nyelvekhez hasonló alaposságú tanulásában, majd az elsajátítottak tudatos megtartásában és ápolásában látja. „*A magyarságot ma senkinek sem teszik készen a bölcsőjébe. Mindenkinek meg kell dolgozni érte. Intsük-tanítsuk egymást szeretettel, félretéve egyéni hiúságot, vélt jobban tudást, semmi egyebet nem tartva szem előtt, mint egy eljövendő nagy magyar kultúra ideálját. Ez pedig beszédkultúra nélkül nem képzelhető*” – mondja Kodály előadásában.<sup>11</sup>

A következő években nemcsak előadásaival és írásaival végzett nyelvművelő tevékenységet, hanem 1943-ban bekapcsolódott az MTA Nyelvművelő Bizottságának munkájába, s haláláig aktív tagként, néhány évig a bizottság elnökeként is munkálkodott. 1952-től a Magyar Nyelvőr című folyóirat szerkesztőbizottságában is feladatot vállalt, s ekkor indult el kezdeményezésére a Magyar Rádió *Édes anyanyelvünk* című műsora. Bizonyára sokunk emlékezetében él még a nyelvész *Lőrincze Lajos* (1915–1993), aki e műsorok vezetője lett, s akinek első nyelvészeti munkájához Kodály írt előszót. Lőrincze 1954-ben lett a Magyar Nyelvőr felelős szerkesztője, később a Magyar Televízió számára is készített nyelvművelő műsorokat.

1955-ben Kodály újabb szigorú szavú kiáltványt olvasott fel a Rádióban *Szóval: kultúr?* címmel.<sup>12</sup> Kodály nyelvészeti írásait, köztük ezt is gimnazista koromban, a kecskeméti Kodály Iskolában, magyarórán elemeztük, talán érettségi tétel is volt. Ezért is érthetetlen számomra, hogy hogyan indíthatott néhány éve a Magyar Televízió *Kultúrház* címmel esti műsorsorozatot – annak tartalmát most nem is említve...

„*Ez a két szó – mondja Kodály 1955-ben – mai nyelvünknek két legocsmányabb dudvája. Az egyik inkább a beszélt nyelvben, a másik mind a beszélt, mind az írott nyelvben burjánzik egyre vadabban. Kiirthatatlanul? Nem hiszem. Szunnyadó nyelvérzékünk felébresztéséről sohasem*

<sup>10</sup> Vt. II. 300–303.

<sup>11</sup> Uo. 303.

<sup>12</sup> Uo. 329–333.

mondhatunk le. Nyelvművelésünk története bizonyítja, hogy sok, igen elterjedt nyelvi gyomot sikerült kiirtani, bár hosszadalmas, fáradságos munkával.” (Itt kívánom megjegyezni, hogy Kodály Zoltán rádió-előadásait hangfelvételek őrzik, így lehetőségünk nyílik tanulmányozni izes, tiszta magyar beszédét, hanglejtését, beszédritmusát.)

Kodály bírálatát tovább idézem: „A kultúr főként mint összetételek első tagja szerepel. Ebben az alakban német szó, a vele összetett magyar vagy magyar alakú idegen szó: keveréknyelv, makaróni szó. Az -úra végű latin eredetű szavak nálunk nem veszítik el végső hangjukat, mint a németben. Nem is mondja senki »cenzúr«, »cezúr«, »korrektúr«, »partitúr« [...], hogy csak néhányat idézzek. A kultúra is csak összetételekben dobja el végső hangját, mert ezeket az összetételeket mindenestül németből vettük át.”

Az előadásban támadott másik szó, a szóval helytelen használata is túlélte Kodályt. Bár Kodály leírta, alkalmazása a maga helyén szükséges: az élőszóval vagy a röviden, egyszóval megfelelőjeként, vagy ironikus, türelmetlen felkiáltásként: „Szóval nem akarsz elutazni?”

De mondatkezdetként indokolatlan – időhúzó, fegyelmezetlen és határozatlan – használata gondolkodás nélküli beszédet mutat, rossz szokás. „Leszokni róla csak úgy sikerül, ha minden eszközzel tudatosá tesszük haszontalanságát és megtanulunk gondolkodni, mielőtt beszélünk” – mondta Kodály.

Nyelvi kérdésekben néha a szaknyelvszakkal is vitázott, így pl. Lőrincze Lajossal is a magyar nyelv egyik sajátos hangzója, a zárt *ē* következetes jelölése és megőrzése érdekében. Maga pedig jó példával járt elől: énekes műveinek kottájában és az Ádám Jenő szerkesztette énekeskönyvekben gondosan jelöltette ezt a magánhangzót.

Egy másik írásában Kodály még pontosabban fogalmazott: a szaknyelvszót a botanikushoz hasonlította, aki csak megfigyel és megállapít, a nyelvművelőt viszont a kertészhez, aki gyomlál, gondoz és nevel. A nyelvi nevelés terén is – hasonlóan a zenei neveléshez – az iskola és a jó kertészként gondozó-nevelő tanár szerepét tekintette meghatározónak.<sup>13</sup>

Kodály persze nemcsak a helyes kiejtés, hanem a pontos, gazdag szókincsű fogalmazás fontosságát is hangsúlyozta. 1959-ben az *Iskolai nyelvművelő* című kötethez írt előszavában a következőket olvashatjuk: „Hányan ismerik igazán a magyar szókincs gazdagságát, s tudnak élni beszédünkben-írásunkban nyelvünk gazdag kifejezési, finom árnyalási lehetőségeivel? Bizony, még a legjobbak, a nyelvi szempontból legműveltebbek is állandó tanulásra, a magyar nyelv múltjának, jelenének minél alaposabb megismerésére, a jó példák, legjobb íróink nyelvének állandó tanulmányozására szorúlnak, hogy ösztönös, ingatag »nyelvérzék«-en alapuló nyelvhasználatuk és ítéletük a nyelv igaz megismerésére épített nyelvi tudásra támaszkodhasson. Tanuljuk hát nyelvünket az iskolában és iskolán kívül. [...] Mondják: tiszta, világos gondolkodás világos stílust szül. De ha valaki nem ura a nyelvnek, hiába gondolkodik világosan, nem tudja kifejezni.

Tanuljunk tehát, hogy világosan meg tudjuk mondani, mit akarunk, hogy jobban, pontosabban, szebben tudjuk kifejezésre juttatni gondolatainkat, érzéseinket. Ha elhanyagoljuk, maholnap nagy íróink, költőink nyelvét sem értjük meg. S ezzel létünk jogát játsszuk el.”<sup>14</sup>

Az írók, költők említésével adódik az összekapcsolás lehetősége is. Kodály a versfeldolgozó, a tiszta magyar beszédritmus és dallam zenébe átvivője – amint azt előadásom bevezetőjében említettem – műveivel nemcsak megőrizz, de nevel is. A kórusénekest helyes kiejtésre kész-

<sup>13</sup> *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai, II.* – Szerk.: Vargyas Lajos., Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. 316.

<sup>14</sup> *Iskolai nyelvművelő.* – Vt. III. 430.

teti, műveinek megszólaltatása – zenei, művészi értékük mellett – a beszédművelés legnemesebb módja is. *Feltételezi és előhívja*, vagy a kórusvezető-tanárok segítségével *előhívhatja és erősíti* a természetes magyar nyelvritmust, így egy, *A magyar kiejtés romlásáról* című cikkéből idézett káros folyamattal ellentétes, hasznos folyamatot indít el. Ez a folyamat a *jót*, a *helyest* állítja példának, azt gyakoroltatja, remélve, hogy visszatalál eredeti közegébe is, a mindennapi beszédbe.

Itt, a Bárdos Szimpóziumon Kodály nyelvművelő tevékenysége kapcsán nem hagyhatjuk említés nélkül a tanítványok, s közülük is *Bárdos Lajos* mesteréhez méltó munkásságát mind a nyelvtanítást oroszlánosító aktív nyelvészeti, mind pedig a vokális művek prozódiai igényességének terén.

Másik tanítványa, a Bárdos Lajosnál néhány évvel fiatalabb *Horusitzky Zoltán* a következő történetet mesélte: „*Egy időben a helyes magyar beszéd, majd a jó kiejtés foglalkoztatta. És milyen intenzitással?! A »jó magyar kiejtés«* korszakában mindenki kiejtését, aki beszélt hozzá, *korrigálta. Én is egyszer belekerültem az ő korrigálási csapdájába, melyből »éhesen«* kerültem ki. *Ugyanis az történt, hogy egy alkalommal ebéd előtti időben látogattam meg, s felszólított, hogy maradjak náluk ebédre. De míg ő jóízűen megebédelt, én még csak nem is nézhettem a kitálatl ételt, mert egész idő alatt hangosan olvasnom kellett az újságot, s ő gondosan korrigálta kiejtésemet.*”<sup>15</sup>

Előadásomat egy Babits-idézzel szeretném zárni. Ezzel egyrészt magyarázatát kívánom adni annak, hogy miért nem egy nyelvészt hívtunk a Debreceni Egyetem Bölcsészkaráról, hogy beszéljen Kodály nyelvművelő tevékenységéről, másrészt pedig hogy miért tartom fontosnak azt, hogy ez a tanárok, kórusvezetők körében ismert legyen.

Babits Mihály *A nyelvész és az irodalom* című írásában a következőket írja: „*Magyarországon a nyelvészet nem csupán szaktudomány. A magyar nyelvész nem csak kutató. Ő kezdettől fogva kicsit öre és gondozója is a nyelvnek, mely annál drágább és őrzénivalóbb, mennél kevesebben beszélik a földkerekségen. [...] A nyelvészethez minden magyar embernek köze van. Mindannyian nyelvészkedünk, ahogy mindannyian politizálunk.*”

Babits tehát a felmentést, Kodály pedig a feladatot adja számunkra: *vessünk gátat ne csak kiejtésünk, de nyelvhasználatunk romlásának is, őrizzük nyelvünk értékeit és tisztaságát, s tekintse ezt mindenki napi feladatának. Ki a szószékről, ki a rádió mikrofonja, a televízió kamerája mellől, s ki a tanári, karnagyi katedréről: legyünk ebben is Kodály Zoltán tanítványai!*

<sup>15</sup> Horusitzky Zoltán: *Zeneszerzés-tanárom: Kodály Zoltán.* – A Kodály Intézet Évkönyve I. Szerk.: Ittész Mihály. Kecskemét: Kodály Intézet, 1982. 20.

## Bartók és a programzene

1995. március 24.\*

A téma, amiről ma beszélni szeretnék, Bartók életművét érinti, hiszen egy Bárdos Szimpózium keretében sohasem lehet idegen a Bartókról való megszólalás. Aki ismeri Bárdos Lajos életművét, az tudja, hogy a kettő mennyire összetartozik; és holnap lesz Bartók Béla születésnapja, mint ezt tudjuk. Talán kicsit furcsán hangzik előadásom címe: *Bartók és a programzene*. Nos, ezen elcsodálkozhatnak esetleg, mert ha az ember Bartók zenéjéről hall, vagy Bartók-zenét hall, akkor nem elsősorban ez jut eszébe. De nem idegen a gondolat: hiszen jól tudjuk, hogy milyen alaposan tanulmányozta már növendék korában Liszt, Wagner, Berlioz műveit; és az a bizonyos 1902. február 12-e, amikor elhangzott Budapesten Richard Strauss *Also sprach Zarathustra* című szimfonikus költeménye, milyen erősen impresszionálta őt, mennyire felrázta – azt lehet mondani – a más természetű zeneszerzési tanulmányoknak – talán ki szabad mondanom – unalmából és válságából. Deklaratív, tehát kijelentéseiben, megnyilatkozásaiban is abban az időben mindig elismerte, hogy ő Richard Strauss híve, és a programzenéhez csatlakozott. Ezt bizonyította, ezt tanúsította már a *Kossuth-szimfónia*, amelyet ezekben az években komponált.

Mégis, azért itt álljunk meg egy pillanatra, és nézzünk meg egy-két levéldézetet. Az első idézet 1902-ből származik, november 12. Édesanyjának írja: [Hans] Koessler „*azt szokta mondani: Hogy valaki adagio-t írhasson, kell hogy átélt legyen (mit?! valószínűleg szerelmet, s ami azzal együtt jár: csalódásokat, elragadtatást, fájdalmat stb.) Ez utóbbit, hogy ti. az élményeknek befolyása legyen a kompozíciók minéműségére, én nem hiszem*” – mondja ő<sup>1</sup>.

Tehát 1902. november 12., több mint egy fél évvel a *Zarathustra* budapesti előadása után.

Egy másik dátum: 1909. február 3-a, nem egészen hét évvel később. A levél, amelyből kicsit hosszabban idézek, leendő feleségének, Ziegler Mártának és lánytestvérének, Herminának szól. „*Erősen hiszem és vallom, hogy minden igaz művészet – a külvilágból magunkba szedett impressziók – az »élmény«-ek hatása alatt nyilvánul meg. Aki azért fest egy tájképet, csakhogy éppen tájképet fessen, aki azért ír egy szimfóniát, csakhogy éppen szimfóniát írjon, az legjobb esetben is nem egyéb jó mesterembernél. Nem tudok másképpen művészeti termékeket elképzelni, mint alkotója határtalan lelkesedésének, elkeseredésének, bánatának, dühének, bosszújának, torzító gúnyának, szarkazmusának megnyilatkozását. Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit.*”<sup>2</sup>

Látjuk: két ellentétes megnyilatkozás. Mi történt közben, azalatt a néhány év alatt, ami eltelte az első és a második levéldézet között? Semmiképpen sem a Strauss-élmény, mert láttuk, hogy

\* Az előadást Csúry Tamás Dániel jegyezte le DVD-felvételről 2009 decemberében, melyet a szerző jóváhagyott.

<sup>1</sup> *Bartók Béla levelei* – szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 32.

<sup>2</sup> Uo. 145.

a Strauss-élmény, sőt már a *Kossuth-szimfónia* komponálása is megelőzte azt a bizonyos édesanyjának szóló nyilatkozatot. Itt egészen másfajta személyes élmények játszottak közre.

Először is: kívülről a politikai események. Ebben az időben lángoltak fel Magyarországon ismét azok a nemzeti mozgalmak, amelyek a Habsburg-háztól, Ausztriától való függetlenséget hangsúlyozták. Akkoriban a leveleit úgy írta, hogy magyar címert rajzolt rájuk; „*Le a Habsburgokkal!*” – ilyenféle feliratok vannak a leveleken. Kodály Zoltán is a Bartókról szóló visszaemlékezéseiben felidézte ezeket a mozgalmakat. Különösen kiélezte ezt a helyzetet az, hogy 1902 őszén egy hadgyakorlat alkalmából Ferenc József olyan hadparancsot adott ki egy Chlopy nevű helyen, amely egész egyszerűen visszautasította azokat a nemzeti törekvéseket, amelyek a honvéd hadseregen, és általában a monarchia hadseregén belül magyar részről megnyilatkoztak. Ez nagyon kiélezte az egész helyzetet, és egy kicsit ez is tükröződik benne. Ez az egyik.

Ezzel kapcsolatos, hogy Bartók másodszor is programot választ. *Életprogramot* ebben az esetben, nem valamilyen közvetlen ilyen-olyan tárgyat, és abban a nevezetes gmundeni levelében, amelyet 1903. szeptember 8-án írt az édesanyjának, azt mondja: „*én részemről minden téren, mindenkor és minden módon egy célt fogok szolgálni: a magyar nemzet és a magyar haza javát*”.<sup>3</sup> Életprogram, körülbelül úgy, mint ahogy Kodály Zoltán 1900 újéve-szilvesztere tájékán szintén leírta a maga életprogramját, amihez mindvégig hú maradt, bizonyos kiegészítéssel, gazdagítással természetesen.

És most jön egy harmadik, valóban nagyon személyes élmény: az a viszonzatlan szerelem, ami őt Geyer Stefihez fűzte. Kodály egy későbbi megemlékezésében 1921-ben – Bartók Béla 40. születésnapjával kapcsolatosan – azt írta egy francia nyelvű cikkében, a *Revue Musicale*-ban, hogy az *I. vonósnyéves*, amely 1908–09-ben keletkezett, tehát ennek a periódusnak a vége felé, egy olyan embernek a magához térése, aki – ahogy ő írta – „*au bord du néant*”, tehát a nemlétnek a szélére is elsodródott, olyan válságba került ezzel a szerelemmel.

Mit tud csinálni egy *alkotóművész*, hogyha akármilyen személyes válságba kerül? Ki tudja őt onnan kihúzni, kiszabadítani, kimenteni? A személyes válságból csak az alkotóművész tudja megszabadítani azzal, hogy gondjainak tárgyát megírja, megkomponálja, megteremti, újraéleszti, megalkotja magának, és ezzel birtokba veszi. Majdnem azt mondanám, hogy mágikus jellegű folyamat ez, ahogy ő például az úgynevezett *Leitmotiv*-ban Geyer Stefit megalkotja magának, megidézi, ezzel mintegy birtokba veszi, és úgy társalog vele, úgy beszél hozzá, ahogy az életben nem tud. Személyes tulajdonává válik, tehát imádkozhatja, átkozhatja, eltemetheti, feltámaszthatja és elválhat tőle. Hogy a *Leitmotiv* különféle átalakítása milyen gazdag lehetőségeket nyújt, arra később majd egy más összefüggésben megpróbálok visszatérni.

Most engedjék meg, hogy ezzel kapcsolatban is egy idézet olvassak fel. Ez az idézet Kroó György *Bartók-kalauz* című kis könyvéből származik, és olyan, eddig levélként nem publikált közlésekből származnak a részletek, amelyek ezt a kapcsolatot jellemzik valamilyen módon; sőt azokat az alkotói törekvéseket, amelyek Bartókot ebben az irányban vezetik. Már elkészült – ahogy Bartók írja – „*az idealizált Geyer Stefi zenei képe, földöntúli és bensőséges*.”<sup>4</sup> Kérem, gondoljanak arra a bizonyos korai, 1907–08-ban keletkezett hegedűversenyre, amit általában első hegedűversenyként szoktak – nem egészen pontosan – jelölni, és annak az első tételére, amelyik ideális arcképként került be a *Két arckép* című diptichonba, annak ugyancsak első tételként. Már megvan „*az élénk Geyer Stefi is, vidám, szellemes, szórakoztató*”. Elképzeltük

<sup>3</sup> Uo. 61.

<sup>4</sup> Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975. 39.

magunknak, hogy Bartóknak ebben az időben keletkezett művei közül melyek azok, amelyekre azt lehet mondani, hogy ez az a Geyer Stefi-kép. Talán a hegedűverseny második tétele? Az nem tetszett Bartóknak, azt félretette, hiszen azért nem a hegedűversenyt tartotta meg, és a partitúrát Geyer Stefinek ajándékozta, hanem a *14 bagatell* utolsó darabja, amelyet második, torz arcképként odatett. Talán erre is gondolhatunk, mert ha emlékeznek rá, egy keringőről van szó, egy olyan valcerről, aminek a kíséretében még Dohnányinak egy kedves harmóniája is jelen van. Nos, tehát erre is gondolhatunk. Meg kell azonban írnia – gondolja Bartók – „a közönyös, hűvös, néma Geyer Stefit”, ez azonban „gyűlöletes muzsika lenne”, úgyhogy erről le is mond, és végül úgy dönt, hogy „az *Őn darabja csakis kétrészes lehet*”. Ezek azok az idézetek, amelyek erre az alkotói töprengésre vonatkoznak, és akkor engedjék meg most, hogy a zenéhez kerüljünk valamivel közelebb.

Először is, az a bizonyos *Leitmotiv*:



Meg is lehet fordítani, aztán lehet dúrban is, mint az *Ideális arckép* elején:



De itt már megint egy másik alakban jelenik meg.

Aztán egészen odáig mehetünk vele, ahogy az *I. vonósnégyes* kezdődik.

Lento

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Ez már egy sokkal ravaszabb változat.

Megcseréli a két szélső hangot, és azzal keresztbe tör, ennek az a kulcsa.



De ezzel nincs kimerítve a lehetőségek tárháza. A *Leitmotiv*val talán még lehet különböző változatokat elképzelni, erre még később visszatérek.

Ha tovább folytatom az ideális arcképnek, a hegedűverseny első tételének kezdetét, a hegedűszólót:

Violino Solo

Andante

*p*

*poco cresc.*

*poco f*

Idáig tart a hegedűszóló. Felhívom a figyelmüket erre a mozzanatra:

Már itt is egy variánsról van szó. Ezek azok az ilyen-olyan alakításai a motívumnak, amelyeket Carl Dahlhaus úgy szokott nevezni, hogy *Motivtransformation*, tehát motívum-átalakítás. Ez nem egyszerűen variáció, hanem a motívum átprofilizálása, át karakterizálása, ez az, amire én nyugodtan merem azt mondani, hogy ezt nem Richard Strausstól tanulta Bartók, hanem sokkal inkább Liszttől, vagy esetleg Wagnertől, akár Schumanntól, hogyha a *Carnavatra* gondolunk. Ez egy sokkal régebbi eredetű és sokkal jobban belerögződött alakítási és komponálási mód. Mindjárt el is árurom önöknek, hogy miért emelem ki ezt a motívumot:

A *14 bagatell* utolsó két darabjának francia címe van: *Elle est morte*, illetve *Valse – Ma mie qui danse*, ezt magyarul úgy szokták lefordítani, hogy „A szeretőm táncol”. Ez utóbbiban ez a motívum előfordul, méghozzá hétszer egymás után.

14 bagatell - 14.  
Valse - 29. ütem

De egy másik, nagyon érdekes jelentkezésével is találkozunk, mégpedig abban a darabban, amelyik a *Tíz könnyű zongoradarab*nak a tizenegyedik. Ez nem más, mint a számozatlan első, ami *Ajánlás* (németül: *Widmung*) címet visel, és amely tulajdonképpen egy párbeszéd. A dialógusnak az egyik szereplője ez a motívum:

Ennek a tömörszerű, többszólamú, akkordikus, többféle változatban felrakott alakja. A másik motívum pedig ebből származik:

mégpedig egy nagyon érdekes eljárással. Nem tudom, ismerik-e azt a matematikai fogalmat, hogy ciklikus permutáció. Ezt a gyerekjátékok között talán úgy nevezném, hogy a „hátsó pár előre fuss”. Van egy sorozat: 1 2 3 4, 2 3 4 1, 3 4 2 1, 4 3 2 1 stb. – ezért ciklikus. Ezt a motívumot meg lehet többféleképpen fordítani:



E módosított, utolsó változat lesz a dialógus másik szereplőjének megszólalásmódja, motívuma. Az egyik szoborszerű, arcképszerű, statikus képek egymásutánja, a másik pedig egy hevesen gesztikuláló és állandóan továbbfejlődő motívika.

*Bartók: Tíz könnyű zongoradarab – Ajánlás (Widmung)*

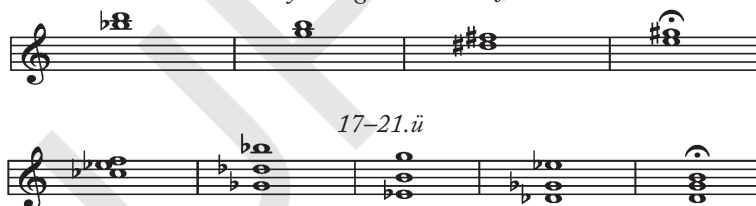


A kettő távolodik egymástól: az egyik egyre feljebb, a másik, a gesztikuláló pedig egyre lejjebb. A távolság egyre nagyobb a kettő között, a beszédes, aktív résztvevő megáll a nagy *es* hangon, míg a felső szólam eléri a négyvonalas *d*-t. Azt hiszem, elég világos, miről van itt szó, mit fejez ki tulajdonképpen a párbeszéd: azt a bizonyos eltávolodást, végső szakítást, amely annyiban végső ebben az esetben, hogy legalábbis ebben a személyes kapcsolatban nem folytatódik.

Hallgassuk meg a darabot, és utána megnézzük, mi lett a *Leitmotiv* sorsa a továbbiakban.

Felhívnam a figyelmüket ezekre az akkordokra: ha úgy tetszik, akár ez lehet az a bizonyos közönyös, néma Geyer Stefi.

*Bartók: Tíz könnyű zongoradarab – Ajánlás 9–12.ü.*



Nos, ezzel úgy látszik, a történetnek vége. Milyen tanulságok következnek belőle? Először is az, hogy Bartók valóban programot komponál meg. A program a párbeszéd maga, és a párbeszédnek egy nagyon határozott és nagyon jól érthető kimenetele, ahol nem jön létre kapcsolat, sőt az esetlegesen meglévő kapcsolat is teljesen megszakad. A módszer tekintetében talán még fontosabb az, hogy Bartók semmiképpen sem, vagy csak alig egynéhány esetben fordul úgynevezett leíró, külsőséges, illusztratív eszközökhöz, hanem karaktereket formál. És ez a *programzenének* egy sokkal színvonalasabb és tulajdonképpen zeneibb jellegű változata.

Hadd emlékeztessen önöket egy érdekes levélre, amelyet Muszorgszkij intézett Sztaszovhoz annak idején; összehasonlítja benne Saint-Saëns *Haláltánc* című szimfonikus költeményét és Liszt *Haláltáncát*. Részletesen nem fejt ki, de utal rá, hogy mennyivel jelentősebb és mennyire összehasonlíthatatlanul zeneibb és fontosabb Liszt megoldása, mint Saint-Saënsé, aki egyszerűen egy novellisztikus történetet komponál belőle, ahol tizenkettőt üt az óra, megjelenik a halál, hegedül, hogy felidézze a sírból a holtakat. Persze, hogyha halál, akkor annak már

olyan hegedűje van, amely *scordaturával* játszik (le van hangolva az *e-húr eszre*), járnak egy *tarantellaszerű* táncot. Azt hogy csontvázak táncolnak, abból halljuk, hogy xilofon és *col legno*-vonósok játszanak, megszólal az oboa, ő a kakas, eltűnnek a szellemek, visszamennek a sírba – szóval egy novellisztikus történetet ír le végig, egy sztorit fejt ki, hangutánzásokkal és részben táncjelenetekkel egy szimfonikus költemény keretei között. Liszt ellenben már magát a témát is a maga legbelsőbb zeneiségében ragadja meg: a *Dies irae*-témát, még akkor is, hogyha esetleg nem öneki jutott először eszébe, hanem Berlioznak.

De a haláltánc-témát dolgozza fel, amely az a zenei emlék, amely az európai ember halál-élményével évszázadokon keresztül összeforrt. Éspedig variációs formában, mint ahogy a haláltánc műfaja a középkortól kezdve akár a képzőművészetben, akár az irodalomban variációs formában jelent meg, tehát *par excellence*, sajátosan zenei módon dolgozza fel.

Azért mertem megengedni magamnak ezt a kitérést a két haláltánc összehasonlítására, mert azt szeretném vele dokumentálni és bemutatni, hogy miután Bartók karaktereket formál és karakterekké formálja azt a zenét, amelyet mint zenei anyagot a maga mondanivalójának kifejtésére választ, ezt az utat folytatja inkább, és alig van néhány olyan eset, amikor külső eszközöket választ – például a korai hegedűverseny 2. tételében, amelyet félre is tett.

A *Leitmotiv* azonban nem tűnik el. Egy életen át végigkíséri Bartókot. Egy-egy megdöbbentő pillanatban – az ember észre sem veszi szinte – feltűnik a *Leitmotiv*, de már kicsit általánosodva; ha Arany Jánossal szólnék, azt mondanám, hogy: „*általment a keskeny pallón, s most repül*”. Egy-két esetet hadd mutassak be, hadd emlékeztessenem önöket. Itt van például mindjárt közvetlen közelben Judit alakja a *Kékszakállú herceg várából*.

Kékszakállú Judit

Ju - dit jössz - e még u - tá - nam? Me - gyek, me - gyek. Kék - sza - kál - lú.

Itt van a *Leitmotiv* annak rendje-módja szerint, legklasszikusabb formájában. De még meglegőbb megjelenése – lehet, hogy belemagyarázok, de talán nem – a *Gyermekeknek* első kötetében nagy nyomatékkal, elszigetelve, hangsúlyozottan (*13. Megöltek egy legényt...*).

calando

És még meglepőbb az 1939-es, Svájcban komponált *Divertimento* utolsó tétele: nagy forgatag, pillanatra leáll, csend, *pizzicato* – csak egy szignál, utána folytatódik. (Kottamelléklet I. 81. oldal.)

Tehát nem szűnt meg, nem beszélve arról, hogy nemcsak a *Leitmotiv*val kapcsolatban, hanem általában is, ez a női alak általánosodik. Az utolsó bagatellben (*Ma mie qui danse*) valcer formájában is újból visszatér. Valahogy áttűnik a leányalak a *Fából faragott királyfi* királykisasszonyának viselkedésén, táncán, egész alakján. De még sokkal inkább a lány alakja a *Csodálatos mandarinban*, az is valcerrel szólal meg – egyébként Bartók életművében a valcereknek nagyon fontos szerepe van.

Divertimento - 3. tétel  
510-512. ütem  
Lento

pizz.

VI. I

VI. II

Tehát a „Leitmotiv és vidéke”, ez az általánosodott női alak végigvonul az egész életművén. Azonban a további út, a föcsapás nem erre vezet. A föcsapás egy időre két ágra szakad. Belép egy másik program. Ha a gmundeni levélről azt mondtuk, hogy életprogram („a magyar haza javát szolgálni”), belép egy párhuzamos, és ezt kiegészítő, kiegészítő program: a népdalgyűjtés, a folklór. És mit talál Bartók a gyűjtés közben? A karakterek végtelen sorát, amelyekből ő maga is tovább alkot, például megteremt egy olyan szvitformát, melyben gyors finálé-tétel körvonalat rajzol ki (például a *15 magyar parasztdal*, *Szonatina*, *Kis román táncok* stb. esetében), és amely művek egyelőre nincsenek benne – hadd nevezzem így – a fő művek sorában. Azok rendszerint *valse triste*-tel, gyászindulóval, tehát általában lassú utolsó tétellel fejeződnek be, úgy, mint ahogy Wagner operái, Brahms *IV. szimfóniája*: van egy ilyen vonulata a 19. századi európai zenének – lassú utolsó tételeknek, tragikus, illetve transzcendens befejezések sorozata. Ez a lassú utolsó tételes modell akár három-, akár öttagú alakban újból és újból visszatér. Gondoljanak a *II. vonósnégyesre*: egy *moderato* tétel, egy arabos, orientális jellegű *scherzo* (amelyről Kodálynak egy érdekes előadása van – az *Utca, utca...* Szentirmay-dallal hozza kapcsolatba ezt a kisterc-ismételgetést), és utána egy gyászinduló-jellegű lassú tétel. Ugyanaz a formula, mint Ady emlékezetes versében, az *Akik mindig elkésnek* címűben.

*Mi mindig mindenről elkésünk,  
Mi biztosan messziről jövünk.  
Fáradt, szomorú a lépésünk.  
Mi mindig mindenről elkésünk.*

*Meghalni se tudunk nyugodtan.  
Amikor már megjön a Halál,  
Lelkünk vörösén lánggra lobban.  
Meghalni se tudunk nyugodtan.*

*Mi mindig mindenről elkésünk,  
Késő az álmunk, a sikerünk,  
Révünk, nyugalmunk, ölelésünk,  
Mi mindig mindenről elkésünk.*

Ez a formula megjelenik Bartóknál, ugyanez az elrendezés a *Csodálatos mandarin*ban is. Mert figyeljük meg, a közepén a darabnak ott van egy *scherzo*, két szereplő: a lány, aki keringőt táncol, és a mandarin, aki egy furcsa, bővített másodos, hajszott, keleties jellegű táncot jár.

Előtte a három csábítási jelenet az apacsokkal és a két vendéggel (az öreg gavallérral és a fiatall), utána egy hármas befejezés. A balettben háromszor ölik meg a mandarint, Lengyel Menyhért eredeti szövegében négy gyilkosság van, el lehet úgy is gondolni, hogy ez már Bartóknak túl sok volt. De talán még inkább, hogy a szimmetria kedvéért három-három rész a kettős *scherzo* két oldalán közrefogja ezt a bizonyos gyors közepet. És mi történik? Megkomponálja Bartók a *Táncszvitet* nagyjából ugyanabban az időben (tudjuk, ez az a nevezetes 1923!), amikor a *Mandarin*nak még a hangszerelésén dolgozik, és megfordul az egész. Van egy hosszú első tétel – így nevezném a *Táncszvit* rövid tételeit – utána van egy keleties jellegű lassú tétel (emlékeznek benne arra a basszusklarinét-szólóra), majd az első tételek motívumaiból egy gyors zárótétel. Tehát pontosan a *pendant*-ja – azt merném mondani – a megfelelője, a tükörképe a ciklikus felépítés a *Csodálatos mandarinénak*.

Ez az az áttörés, mikor vége van a lassú utolsó tételeknek – már tulajdonképpen a két hegedűszonátában, 1920–21-ben –, és megjelenik az a fajta néptánc-jellegű zárótétel, ami ettől kezdve Bartók műveinek tipikus zárótétele lesz. Megjelenik egyúttal a lassú tételnek az a *notturno*-típusa, amelyet szintén a romantikából vesz át, hiszen rengeteg olyan *éjszaka zenéje* van a romantikában, amelyek olyan lassú tételeket, felvonásokat jelentenek, amelyek úgy rendezik el az egész dramaturgiát, hogy két nap története közé kerül egy éjszaka. Gondolják végig Wagner operáit: akár a *Lohengrint*, a *Nürnbergi mesterdalnokokat*, a *Trisztán és Izoldát*. Vagy a *Carment*, amely ugyan nem Wagner, de ugyanez az építkezés, és például Debussy *Ibéria* című művét: mindegyik pontosan ezt a modellt követi – egy éjszakát két nappal vesz közre. Ez a szkéma jelenik meg Bartóknál, közepén az *éjszaka zenéje* típusú lassú tételekkel, és azokkal a keleties vagy Liszt-szerű, lidérces vagy egyéb *scherzók*kal, amelyeket a vonósnegyesekből is olyan jól ismerünk. Mi történt itt a programmal? Az, hogy a program két ága összetalálkozott, és a *Mandarin* idején megszületett zenében az a gondolat, amelyet írásban majd csak 1931-ben, a nevezetes Octavian Beu-nak írott levelében fejt ki: a népek testvérisége. Ez nem más, mint a gmundeni gondolat továbbfejtése: az életprogram összetalálkozott az egyes művek programjával, és az egyes művek programja ettől kezdve a legkülönbözőbb és a leggazdagabb változatossággal ezt ismételteti felhasználva mindazokat a karaktereket, amelyeket ő magának kialakított, és amelyekkel ezentúl mint sajátjaival tud bánni. Megint erre utalok vissza: a világot birtokba vette, azt a világot, amelyet ő a magáénak mint kellő világot megalkot és elképzelt.

Azt kérdezhetik önök, hogy egy csomó közhelyet mondtam el, olyan dolgokat, amit Bartókról már nagyon jól tudtunk, unos-untig emlegettünk, ismételtgettünk eddig is – erre miért volt szükség? Különben is, az, hogy programzene – nem programzene, programzene – abszolút zene: ezek megint avult fogalmak; én magam tudom a legjobban és hirdetem a lehangosabban, hogy ez egy téves szembeállítás, mert ilyen választóvonal nincs. De talán nem felesleges ilyenfajta egykori felfogásokat, téves következtetéseket újból felidézni és újból megvizsgálni a zenetörténeti tények fényében, mert talán bizonyos kategóriáknak, terminusoknak, elnevezéseknek a tulajdonképpeni tartalma jobban kiderül, hogyha még egyszer ilyen módon valóságos zenei életpályákon és zenei dokumentumokon újból kipróbáljuk, és újból megnézzük.

Úgy gondoltam, hogy Bartók – aki hangsúlyozottan „programzenei programmal” lép fel (már abban a bizonyos 1909-es, Ziegler Mártának írott levélben is) – életprogramja a program tulajdonképpeni jelentőségének, a belső zenei programnak (amikor a külső elhatározások zenévé válnak) kitűnő képe lehet, és ennek nagyon ékes és felemelő dokumentuma a zenetörténet áttekintésében.

## Bartók Erdélye – Erdély Bartókja

2000. március 25.\*

„...mi a természet nyomán alkotunk”

Bartók Béla, 1928

A bántói születésű Bartók Béla első találkozásai Erdéllyel esetlegesek voltak, s nem sok igazi öröme tellett bennük. Apja 1888-ban bekövetkezett, fájdalmasan korai halála után, amikor édesanyjának kenyérmunkát kellett vállalnia és az elárvult család elbúcsúzott a nagyszentmiklósi gazdaiskola igazgatói lakásától, Bartókék hányattatott vándoréveknek néztek elébe. Ezek során a tízéves kislányt a történelmi Erdélyhez földrajzilag is, szellemében is közeli Nagyváradon, a premonstreiekhez írták be második osztályos gimnáziumi tanulónak. Egy nagynénjénél lakott, aki szeretettel gondoskodott róla. A befeléfordulásra hajlamos fiúnak, aki először kellett, hogy huzamosabb ideig nélkülözze édesanyja közelségét, bizonyára jót tett az öt unokatestvér közösségével való meghitt azonosulás, ha már az iskolában boldogtalannak érezte magát, és képtelen volt a beilleszkedésre. Zenére a székesegyház karnagya, *Kersch Ferenc* oktatta. Ő volt Bartók életében az első hivatásos zenetanár. Rengeteget tanult tőle, s még maradt volna bőven mit tanulnia, ám mivel iskolai előmenetele gyenge volt, május 1-jén kivették a gimnáziumból és hazavitték a mamához, aki akkor épp Nagyszöllősen tanított. Az 1892–93-as tanévben Bartók Pozsonyban ismételte meg a másodikikat.

1893 őszétől Bartókné az észak-erdélyi Besztercén tanított, s fiát a helybéli, német nyelvű, evangélikus gimnáziumba íratta be harmadikosnak. Bartóknak nyelvi nehézségei nem voltak, hiszen a családban németül is beszéltek, s jól is tanult, eladdig, hogy áprilisi elbocsátó igazolása szerint a 44-es létszámú osztály ötödik tanulója volt. Zongoratanára nem volt ugyan, de egy *Schönherr* nevű, hegedülő erdész személyében jó kamarazeneszre lelt, akivel Beethoven-szonátákat is játszottak. A besztercei epizódnak 1894 áprilisában Bartókné Pozsonyba való kinevezése vetett véget.

Összefoglalólag elmondhatjuk, hogy a Nagyváradon és a Besztercén töltött hónapok nem múltak el nyomtalanul a serdülő Bartók fölött, de aligha ébresztettek benne rokonszenvet Erdély iránt.

Erdély szellemiségével kerek tíz évvel később, 1904 nyarán találkozott, a Gömör megyei *Gerlicepusztán*. Az ifjú zeneszerző és zongoraművész, a budapesti Zeneakadémia végzettje, oda vonult vissza gyakorolni és komponálni. Egy ugyanott nyaraló budapesti családnak volt egy székely cselédje, Dósa Lidi, aki szívesen énekelgetett a gondjára bízott gyermekeknek. Bartók felfigyelt rá, és hét – vagy annál több – dalát lekottázta. Ezek a legkorábbi Bartók gyűjtötté népdalok. A Kodállal közös *Egyetemes Népdalgyűjteménybe* is bekerültek. A későbbi székelyföldi gyűjtések anyagához képest nem különösen értékes egyedek, de arra alkalmasak

\* A Bartók születésének 119. évfordulóján tartott előadás szerkesztett változata. Megjelent a kecskeméti Forrás c. folyóirat 2000/9. számában.

voltak, hogy az immár okleveles zongoraművész és zeneszerző érdeklődését felkeltsék, és hogy elindítsák a népzene-kutatói pályán. A felfedezés Bartók zeneszerzői műhelyében is kamatozott. Még ott, Gerlicepusztán megírt egy *Székely népdalt* (Piros alma leesett a sárba...). Ez a legkorábbi népdalfeldolgozás a magyar zenetörténet Bartók Béla és Kodály Zoltán fémjelezte újkorában. Jellegzetesen századfordulós zene: már nem egészen a 19. század hangja, s a 20.-at is csak a második szakasz után következő utójáték előlegezi, az azonban hangsúlyosan.

A gerlicepusztai felfedezés új dimenzióval gazdagította Bartók zeneszemléletét. Továbbra is Bécsben kereste a nemzetközi zenei életbe való beilleszkedés mikéntjét, de a magyar népzene gyűjtésével és művészi feldolgozásával kapcsolatos tervek is élénken foglalkoztatták. 1905. március 18-án ismerkedett meg *Kodály Zoltánnal*, aki megerősítette érdeklődésében és szándékaiban, és sok alapfogalom tisztázásában volt segítségére, akihez ettől kezdve szoros művész- és munkatársi kapcsolat fűzte. Ekkoriban kezdett el népzenegyűjtés céljával falura járni. Ugyancsak 1905-ben kért és kapott 1000 korona ösztöndíjat egy erdélyi gyűjtőútra, amelyet azonban 1907 nyaráig halogatott. Jól tette, hogy halogatta! Időközben az érdeklődő gyakorlott gyűjtővé fejlődött, és megismerte *Vikár Béla* népzenei fonogramjait, köztük számos székelyföldi – főleg udvarhelyszéki – leletet is. Megjelent első, Kodállal közös feldolgozóssorozata, a *Magyar népdalok*. 1907 januárjában kinevezték a Zeneakadémia tanárává, ami lehetővé tette, hogy Budapesten telepedjék le. Július 1-jén tapasztalatokban és önbizalomban megerősödvé indulhatott el a nagy útra: Erdély legkeletibb vidékére, a Székelyföldre. *Bodon Pál* személyében úti- és munkatársa is akadt. Poggyászának legfontosabb darabja az ormótlan, súlyos Edison-fonográf volt. Biztonság kedvéért egy pisztolyt is vett magának a csíkszeredai vaskezeskedésben.

Mit talált Bartók a Székelyföldön? Először is: nagy szegénységet, váratlanul rossz szállási és étkezési lehetőségeket, és egy küzdelmesen élő, nehezen szóra bírható népet, amelyet mindazáltal megszeretett. Másrészt: egy népzenei tündérországot. Olyan magyar népi dallamokat, amelyeket eladdig művelt zenész nem hallott, vagy ha hallott is, nem vett észre.

„*Megtaláltam a székely népdaltípusokat, amiről nem hittem, hogy léteznek*” – írta augusztus 17-én barátnőjének, *Freund Etelkának*. A mondat talányos, de akárhogy értelmezzük is, aligha vonatkoztatható másra, mint a magyar népdal régi stílusára, az ereszkedő szerkezetű, pentaton hangrendszerű dallamkincsre, amelyet vele egyidejűleg Kodály a Felvidéken ismert meg, s amely szemléletükben a magyarság Keletről magával hozott, legősibb zenei öröksége volt. Az úri osztályok elfeledték, de a végeken élő parasztság hűségesen megőrizte. A székelyföldi gyűjtés hozama 324 dallam volt, ebből 80, tehát az anyag negyede képviseli a régi stílust.

Amint hazaért, Bartók egy zongoraminiatúrben állított örök emléket a Székelyföldnek. Mindenki ismeri: *Este a székelyeknél*. A darab két tematikus anyaga a régi stílusú pentaton dallamok két mozgástípusát példázza: a *parlando rubatót* és a *tempo giustót*. Előbbi a *zene és a szöveg*, utóbbi a *zene és az ütemes mozdulat, a tánc* kölcsönhatásából alakult olyanná, amilyen. Az ellentétes dallamok közös nevezője az *é“-d“-h‘-á‘-g‘-é‘* félhang nélküli pentatónia, Bartók meggyőződése szerint a magyarság megkülönböztető zenei névjegye. A szomszéd népek pentaton dallamait mindig is magyar átvételeknek, magyar hatás jeleinek tartotta. Ma már tudjuk, hogy a pentatónia úgyszólván az egyetemes emberiség köztulajdona. Míg Európa nagy nemzetei a *gregorián korálisban* meg a *Minnesangban* rég búcsút mondtak neki, földrészünk egyes peremvidékein még élte a néphagyomány. A Székelyföldön, a magyar nyelvterület keleti végvidékén olyan népzenei klasszicizmus hordozója, amelyre minden magyar büszke lehet.

Az *Este a székelyeknél*, Bartók legnépszerűbb zongoraminiatűrje ennek a korszakos felfedezésnek az alkotói leképezése.

Bár még többször visszatért Erdélybe – a Kalotaszeget, Torockót, a Mezőségeket, Bihar megye magyar zárványfalvait, Maros megyét is megjárta –, ilyen nagy tömegű és ennyire értékes magyar népzenei anyagra egyazon vidéken nem lelt többet. Ezutáni kiszállásainak ide vágó összhozama 426 darab volt, ami a székelyföldi 324-gyel együtt kerekén 750 Erdélyben gyűjtött magyar népdalt tesz. Ezek nélkül elképzelhetetlenül csonka maradt volna a magyar népzeneről alkotott tudományos képe. Zeneműveiben is gazdagon jelenik meg ez a dallamkincs. Hogy csak az idézetszerűen megjelenített és feldolgozott népzenei egyedeket említsem, Bartók már az *Este a székelyeknél* párdarabjaként megírta 1907-ben a *Három csikmegyei népdal* című trip-tichont. Egységesen erdélyi az énekhangra és zongorára írott *Nyolc magyar népdal* forrásanyaga is. A *Gyermekeknek* első két füzetében 40 darab közül ötnek, a *Négy régi magyar népdal* című férfikari mű témái közül kettőnek, a *Tizenöt magyar parasztdal* című zongorasorozatból négynek, az énekhangra és zongorára írott *Húsz magyar népdal* közül hétnek, a *44 hegedűduó* 14 magyar darabja közül kettőnek, a hatszólamú férfikarra írott *Székely dalok* témái közül ugyancsak kettőnek a témája Bartók gyűjtötte erdélyi magyar népdal. Feldolgozássorozataiban Vikár Béla, Molnár Antal és Kodály Zoltán gyűjtötte erdélyi magyar dallamokat is felhasználta. S mindez még csak egyik fele annak, amit „Erdély magyar hangja Bartók Béla alkotásában” cím alatt leltározhatunk, s talán nem is a jelentősebbik fele. Mert bár e feldolgozások esetében a népzenei forrás és a zenealkotások összefüggésének a tárgyi hitele bizonyításra nem szoruló nyilvánvalóság, talán többet nyom a latban, ami bizonyíthatatlan ugyan, de hitünk szerinti, tehát erkölcsi értékében magasabb rendű bizonyosság, nevezetesen, hogy a félhang nélküli pentatónia és az ereszkedő strófaszervezet s egyáltalán, a magyar népdal régi stílusa, amely az *Este a székelyeknél* óta Bartók személyes stílusának egyik alapvető állandója, az ő számára 1907 után is, mindhalálig az erdélyi magyarság hangja maradt.

1909 új, nem kevésbé korszakos felfedezés éve volt Bartók életrajzában. Erdélyben járvánkelvén, előbb-utóbb meg kellett ismerkednie a *román népzenevel* is. 1908 októberében, a színmagyar Torockón jegyzett föl először négy román népdalt. Közlői arra járó székelyhidasi lányok voltak. Bartók mégsem az ő vidékükön, nem Torda környékén kezdte el a román népzene gyűjtését, hanem Belényesen. Akkoriban egy odavaló román zenetanárnő, *Cornelia Bușiția*, *Ioan Bușiția* rajztanár felesége a budapesti Zeneakadémia hallgatója volt. Megismerkedtek, és a fiatalasszony meghívta a professzort, legyen vendégük Belényesen, kutassa ott a románok népzenejét. Bartók elfogadta a meghívást, és amikor 1909. július 19-én megérkezett Belényesre, már várt rá Bușițiaéknál két jó énekes hírében álló gyalányi lány. A gyűjtés rendkívül eredményes volt, ami egyrészt a vendéglátók körültekintő gondoskodásának volt köszönhető, másrészt pedig annak, hogy a Fekete-Körös felső szakaszának a színromán falvaiban Bartók egy ugyancsak ősi és ismeretlen, eredeti és rendkívül értékes, a magyar népzene régi rétegéhez képest merőben más népzenei klasszicizmusra lelt. Három hét alatt 14 faluból összesen mintegy 260 dallamot gyűjtött, ami, ha még azt a körülményt is figyelembe vesszük, hogy Bartók ekkor még nem tudott románul, pusztán csak mennyiségénél fogva is hatalmas teljesítmény.

A zeneszerző Bartók ennek a népi klasszicizmusnak is egy zongoraminiatűr képében emelt azonnal emléket. A címe *Román népdal*. Az op. 9/b jelzettel kiadott *Vázlatok* ötödik darabja. A népzenei eredeti egy háromsoros, *parlando rubato* előadású, alkalomhoz nem kötött, lírai dal, a gyalányi lányok énekelték Bartóknak, aki mindazokat a stíluselemeket megtalálta benne, amelyeket utóbb a bihari román népzene ősi rétegének sajátjaiként írt le. Leginkább a g' alap-

hangú *f'-g'-h'-c'-d'* pentatónia eredeti szépsége ragadhatta meg, amelyben nemcsak félhanglépés van, de a bővített kvártlépés is előfordulhat. A népdalnak azt a változatát dolgozta fel, amelyet a terepen jegyzett le. Utóbb, amikor a lejegyzést a fonogramm alapján pontosította, kiderült, hogy a dallam díszítései további hangmagasságokat is tartalmaznak: a *g'* és a *h'* között *á'-t*, a *d'* fölött *esz'-t* is. Így a helyszíni lejegyzés *f'-g'-h'-c'-d'* ötfokúsága úgyszólván szemünk láttára, azaz fülünk hallatára egészen ki ebben a dallamban *f'-g'-a'-h'-c'-d'-esz'* (*dó-ré-mi-fi-szó-lá-ta*) hétfokúsággá, amit ma – Lendvai Ernő nyomán – általában *akusztikusnak* nevezünk, ami Bárdos Lajos szavával a *heptatonia secunda* (a második hétfokúság) egyik változata, vagy ahogyan másutt írja: a *természeti skála*. (Olyan dallamokat is talált Bartók, amelyekben a pentatóniát kiegészítő fokok nem díszítő, hanem főhangok.) A hétfokú, de nem diatonikus módusz, amelynek alaphangja fölött bővített kvárt és kisszeptim hangzik el: ez volt a folklorista és a zeneszerző Bartók legértékesebb felfedezése az Úr 1909. esztendejében.

Bartók többször is visszatért Belényes környékére gyűjteni, 1913-ban külön kötetben adta ki bihari román gyűjtését. Kutató tevékenységét Erdély más román vidékeire is kiterjesztette. A Mócvidéken 327, az Avasban 92, Máramarosban 333, Hunyad megyében 496, Maros megyében 368 román dallamot gyűjtött. Elévülhetetlen érdeme, hogy megállapította ezeknek a vidékeknek mint román népzenei dialektusterületeknek a sajátosságait. Nem rajta, hanem a történelmi eseményeken múltott, hogy a bihari és a máramarosi után nem jelent meg tervezett mócvidéki és bánási tájmonográfiája is, hogy tudományos alkotásában a hatalmas hunyadi anyagot egy, a teljes dallamanyagot is tartalmazó kötet helyett csak egy füzetnyi, dallampéldákkal megmegtűzdelt tanulmány képviseli. Igaz viszont, hogy – meglehetősen anyagi erőfeszítés árán – kiadott egy úttörő műfaj-monográfiát: a román kolinda dallamoknak szentelt kötetet. Sajnos csak terv maradt egy másik tudománytörténeti úttörése: nem készíthette el azt a falumonográfiát, amelyben a bihari Havasdombró teljes népzenei kincsét szeretne volna feldolgozni. Kilenc szerzeményében nem kevesebb mint 47 maga gyűjtötte erdélyi román dallamot dolgozott fel. A román népzenei idiómákat úgyszólván anyanyelvi szinten sajátította el, és a művészi átlényegítés kivételesen magas színvonalán alkotta újra; gondoljunk a *Két román táncra* vagy a *Táncszvit* romános epizódjaira, amelyekben nyoma sincs már a népzenei idézetnek, de amelyek nemzeti jellege teljesen egyértelmű. Merőben másként emelt maradandó emléket a román folklór szellemének a *Cantata profanában*, amelynek szövegválogáját maga költötte két Maros megyei kolinda-szöveg alapján. Legnagyobb méretű tudományos műve, amelyen úgyszólván haláláig dolgozott, a román népzenenek szentelt hatalmas összefoglalás. Életének és alkotásának ismerői tudják, hogy minden román tájegység közül, ahol kutatott, Bihar maradt számára élete legvégéig a legkedvesebb: ahol először találkozott román falvak népével, és ahol már ott-tartózkodásának első óráiban felfedezte az akusztikus hangzástípus pentaton magját, majd a teljes akusztikus hétfokúságot.

*Félhang nélküli ötfokúság, akusztikus hétfokúság:* Bartók zenei nyelvének, személyes stílusának két meghatározó állandója. Bartók stílusának legnagyobb hatású kutatójára, *Lendvai Ernőre* hivatkozom, aki a bartóki hangzásvilág két alaptípusát azonosította, hangzásvilágon a zene valamennyi vízszintes és függőleges hangviszonyát, a dallamot és az összhangzást is értvén. A Lendvai szerinti első alaptípus, a *pentaton-kromatikus rendszer* Bartóknál kétségtől elválasztva parasztnépzenei ihletből fakadt. „*Bartók legjellegzetesebb kromatikus dallamai és harmóniai egyszerű pentatonikus alapmozdulatokra vezethetők vissza*”<sup>1</sup> – írja Lendvai, s bizonyító példáit a

<sup>1</sup> Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. 443.

II. hegedűversenyből, a III. zongoraversenyből, A kékszakállú herceg várából, az Improvizációkból, a Kontrasztokból és más abszolút remekművekből veszi. Ezekben s más hasonlóknak jutott el a Székelyföldön felfedezett régi stílus hangnemjelképe, a félhang nélküli ötfokúság „az Értől az Óceánig”. A hangzásvilág másik alaptípusát Lendvai *diatonikus-akusztikus rendszernek* nevezi. Egy kulcsmondatát idézem: „A diatónia legjellegzetesebb alakja Bartóknál az ún. akusztikus hangsor (dó hangsor fi-vel és ta-val), például c-d-e-fisz-g-a-b-c és az akusztikus harmónia (C-dúr hármás természetes szeptimmel: b-vel és akusztikus kvarttal: fisz-szel, továbbá nagyszexttel: »pasztorál-szexttel«).”<sup>2</sup> Tekintsünk el attól a kicsinységtől, hogy Lendvai szóhasználatában a diatonikusnak más az értelme, mint általában (mert általában a Bárdos Lajos szerinti *heptatonia primát* tartja a világ diatóniának, ha úgy tetszik: a zongora fehér billentyűinek a hétfokúságát), és mondjuk ki: ennek az akusztikus rendszernek az alapélményét is a mi földünkön élte meg Bartók, az Erdélyi Szigethegység nyugati vidékén, a bihari románoknál. S hogy mit jelent e két alaptípus összessége Bartóknál és egyáltalán, arra vonatkozólag ismét Lendvait idézem, immár utoljára ez alkalommal: „a kromatika és a diatónia nem két különálló, egymástól független rendszer, hanem egymás pontos rendszertani megfordításai. Egyikük sem lehet meg a másik nélkül: külön-külön mindegyikük csupán része az egésznek, s csak együttesen teremthetik meg a teljes zenei kozmoszt. Ebben áll a bartóki szintézis lényege.”<sup>3</sup>

Mit jelentett tehát a zeneszerző Bartók számára Erdély, a magyar nyelvterület keleti és a román nyelvterület nyugati határvidéke, e két nemzet közös földje, ahol az első világháború előtt mind a magyar, mind a román parasztság még csaknem érintetlenül őrizte és éltette a maga archaikus zenei idiómáit? Ha nem is „mindent” – mivel alkotói életében számtalan népi és műzenei hatást dolgozott fel és emelt be a maga személyes stílusába Bartók –, de igenis: a zenéjében kiteljesedett „teljes zenei kozmosz” egymást kiegészítő rendszereinek a forráshelyét, a „minden” kétpólusú elrendezésének a természeti igazolását.

*Magyar népzene és új magyar zene* című, 1928-ban tartott amerikai előadásában Bartók a maga és Kodály zenéjének több stílusjegyét ismertette. Fejtegetéseinek a vége felé kijelentette: „[...] napjaink harmóniarendszerének tizenkét hangját dallamilag és harmóniailag egyaránt a leghabzóbban kezeljük”. Majd hozzátette: „Természetesen sok más (külföldi) zeneszerző nem a népzene támaszkodva[...] intuitív, vagy spekulatív módon nagyjából ugyanabban az időben hasonló eredményre jutott, s ez kétségkívül jogos eljárás. A különbség az, hogy mi a természet nyomán alkotunk, mert a parasztszene természeti jelenség.”<sup>4</sup> Ez az idézet világít rá a legmeggyőzőbben arra, hogy mennyire fontos volt a zeneszerző Bartóknak a természeti jelenségeként tisztelt népzenei forrás, mint igazolás. Ha egyszer a természetelvűség volt az, ami szemléletben az új magyar műzenét a kortársi zene egészén belül megkülönböztette!

Végső soron ez volt Bartók Erdélye: önnön alkotásának, zenei kozmoszának forrása és igazolása.

Erdély Bartókja? Hadd ne soroljam most fontoskodva, hogy mit tett Erdély Bartók emlékének éltetéséért, hogy melyik művét hányszor játszották a Királyhágón túl, hogy kik írtak róla nálunk könyveket, cikkeket. Az alapkérdés, amelyet e születésnapon lelkiismeretlenség volna megkerülnöm, így szól: méltó-e Bartókhoz Erdély – nem az így hívott földdarab, hanem az erdélyi társadalom?

<sup>2</sup> Ua., 455.

<sup>3</sup> Ua., 456.

<sup>4</sup> *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Közreadja Szöllösy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1966. 757.

Nem kérdéses, hogy a hagyományos, paraszti Erdély, amely oly sokat tudott neki adni, méltó volt hozzá. A mai művelt Erdély azonban, amely oly sokat köszönhet neki, nem az. Márcsak azért sem, mert ezerszer ritkábban él Bartók zenéjével, mintsem tehetné. De legfőképpen azért méltatlan, mert fényévnyi távolság választja el a Bartók tudományos és művészi alkotásából kisejtlő, módszeresen kifejthető Erdély-képtől, Erdély Bartók-örökségétől. Abból, amit erdélyi gyűjtőútjain behordott, a bánsági születésű Bartók, láttuk, egy egységes világegyetemet tudott felépíteni, amelynek két tartóoszlopa: a Keleti-Kárpátok belső lejtőin, az Olt és a Maros felső szakaszán élő magyarság és az Erdélyi Szigethegység legnyugatibb tömbjét, a Fekete-Körös vidékét lakó románság parasztszenéje. Bartók mindhalálig hű maradt a maga Erdélyéhez, holott fizikailag megfosztották tőle: tudjuk, Trianon után csak hangversenyezni járhatott át az új határon, népzenei kutatásainak folytatásáról szó sem lehetett. Nekünk Trianon után is otthonunk Erdély, hazánk, ahol élünk és halnunk kell. Csak szellemileg kellene felnőnünk az esélyhez, amellyel odaszülettségünk – anyanyelvünkre való tekintet nélkül – mindannyiunkat megajándékoz. De hol az az erdélyi polgár, aki ma a Bartók példamutatásához hasonlítható egységben éli meg a szellemi Erdélyt és benne önnön erdélyiségét?

Ez az Erdély nem az az Erdély. Ahol Bartók járt, egy Éden volt, amelyben „*a parasztokban ádáz gyűlölködésnek más népek iránt nyoma sincs és sohasem volt. Békésen élnek egymás mellett; mindegyik a saját nyelvén beszél, saját szokásait követi és természetesnek veszi, hogy más nyelvű szomszédja ugyanezt teszi. [...] A parasztok közt békesség uralkodik; – gyűlölködést másfajtájúak ellen csak felsőbb körök árasztanak.*”<sup>5</sup> Két világháború, s az azokat követő békétlen évtizedek megsemmisítették ezt az Édent. Uszítanak még olykor a felsőbb körök, de az alsóbb néposztályok – s persze a középosztály tömegei is – maguktól is készségesen uszulnak a más nyelvű honfitársak ellen. Az erdélyi lét ma: az egyik tartóoszlop körüli összefogás a másik tartóoszlop körül összefogókkal szemben. Az erdélyi gondolat ma: kegyes és célzatos, önérdelkvű visszatekintés a szebb múltba. Nem egy közös múltba, hanem kinek-kinek a magáéba. A jövő: csupa fenyegetés.

A mai Erdély nem érdemelne új Bartók Bélát.

\*

*Utóirat. „Ez a Magyarország sem az a Magyarország. A mai Magyarország sem érdemelne új Bartók Bélát”* – próbált valaki vigasztalni (?) e szöveg felolvasása után. Az együttérzésre és továbbgondolásra valló visszajelzés feldúsította a keserű szókimondás katartikus élményét. Akkor döntöttem el, hogy – hangképekkel tarkított, kottapéldákkal kísért – előadásomat írásá, olvasmánnyá szerkesztve is a nyilvánosság elé viszem. (Kolozsvár, 2000. április 9.)

<sup>5</sup> Ua., 605.

III.

---

ZENETÖRTÉNET,  
KÓRUSIRODALOM

DUPress



## Claudio Monteverdi kórusművészete

2005. március 20.\*

Claudio Monteverdi az európai zeneirodalom egyik legizgalmasabb korszakában kezdte pályáját: az olasz reneszánsz késői virágkora volt ez, amikor a nagy kultúra minden vívmánya megérett már, és túl is csordult ez a szellemi gazdagság. Európa, és különösen Itália egyre feszültebb ellentétektől volt terhes: gazdagság és nyomorúság, udvari pompa, a művészetek virágzása és háborúk, győzelmek és tragikus bukások. Az ember szinte mindenható vagy reménytelenül kiszolgáltatott volt. Mindezek nyomán végletes érzelmek tomboltak, sűrű és drámai események zajlottak. Ez már a kezdődő barokk és az ellenreformáció kora volt. Az érzékeny művész ebben az erjedő-baljós és forrongó világban a drámai valóság kifejezésének szolgálatába állt.

Monteverdi 1567-ben született, Cremonában. Itt tanítómesterétől, Marc' Antonio Ingeneritől elsajátította a zeneszerzés minden titkát, és kiváló énekes, virtuóz orgona- és violajátékos lett, aki a „tudós zene” pompás fegyverzetében lépett a mantovai hercegek udvarába. Itt azután megnyílt előtte a pezsgő szellemi kincstár: a korszak kiemelkedő művészei, ragyogó énekesei és hangszerjátékosai, sőt színészei, költői és festői – mint pl. Tasso, Rinuccini, Striggio, vagy éppen Rubens – is megfordultak a Gonzagák palotájában.

Monteverdi kezdetben a madrigál műfajban találta meg az igaz emberi érzelmek, a drámai szenvedélyek kifejezésének lehetőségét. Kilenc madrigálkötetének remek darabjaiban érlelődött meg a „zenei újkor” esztétikája: „a modern zene az igazság alapjára épít”.

Szabolcsi Bence ezt írta Monteverdiről: „Ezt a művészt kezdettől fogva az ember ügye érdekli, az ember sorsa az élet konfliktusai között, az ember és kifaragója-megmintázója-felemelője, a szenvedély.” Műhelyében a madrigál „színjéttékká és drámává változik”, és ez „elkíséri élete végéig, mint Beethovent a zongoraszonáta, s éppúgy kísérleti műhely és erőpróba marad a számára, mint Beethoven számára a szonátaforma.”<sup>1</sup>

Az első zseniális barokk operák, az *Orfeo*, az *Arianna* és a *Poppea megkoronázása* zeneszerzőjét a madrigálok műhelyében figyelhetjük meg, és így nyomon követhetjük a zenés dráma kialakulásának izgalmas folyamatát, az új műfaj megszületését, és számos eredeti zenei eszköz kibontakozását.

Tekintsük át röviden, hogy az irodalom területéről mely nagy művészek hatottak Monteverdi alkotói egyéniségére: ismerte Tasso életművét, Petrarca, Boccaccio, Rinuccini, Guarini, Strozzi költeményeit, pásztorjeleneteit és szonettjeit. Ő maga is számos madrigáljának rangos költője volt. Monteverdi számára a szöveg nem csupán a vokális zenemű gerince, hanem az igaz em-

\* Az előadás e kötet számára átdolgozott és szerkesztett változata. Az idézett olasz szövegek – ahol azt külön nem tüntetjük fel – a szerző fordításai.

<sup>1</sup> Szabolcsi Bence: A válaszút. Tanulmányok a XVII. század zenéjéről. 4. *Monteverdi vagy a válasz*. In: uő: *A válaszút és egyéb tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963. 25.

beri megnyilvánulásnak, a magas hőfokú érzelmeknek a megjelenítője. Egész életművének alapköve a testvére, Cesare Monteverdi által leírt gondolat, amelyet a *prima prattica* védelmezőjével, Artuzzival folytatott híres vitában fogalmazott meg: „*A beszéd ura a zenének, és nem szolgálója.*”

Claudio Monteverdi a teljes életet festi meg, az ember érzéseinek végtelen színgazdagsága jelenik meg madrigáljaiban. Az énekhang a suttogástól a szárnyaló dallamosságig, az elcsukló sírástól az önfeledt boldogság áradásáig sokféle módon szólal meg madrigáljaiban, s a halál és a diadalmas élet végletei között minden rezdülést fölerősít. Mindehhez merész harmóniai lelemények és pezsgő ritmikai ötletek pattannak ki a kelléktárából. A madrigalista szörfestések mellett egyre fontosabbá válik a szöveg erőteljes, drámai kifejezése.

Amikor hangszerkíséretet is ír a madrigálokhoz, és az énekszólókat virtuóz, szólisztikus dallamokkal ékesíti, akkor már készen áll az új műfaj, a zenés dráma, az opera.

Monteverdi zenéjében két nagy korszakot ível át. A reneszánsz antik szépségeszményétől eljut korának történelmi, irodalmi, képzőművészeti élményeihez, és így ötvöződik művészetében a természeti szépségek festése, a népies színjátékok hangja, az édes olasz zenei köznyelv, a vásárok és az utca zenéje, a pásztori idillek finomsága és pajkossága, az érzelmek költői ihletettsége, valamint a tudós zenész fortélyja és a barokk szenvedélyessége. Megtapasztalta a háborút, a személyes fájdalom gyötrelmeit, de látta a tékozló pompát, és átélhette az elragadtatott szerelem boldogságát is. Monteverdi művészetében egyesítette zeneszerző elődeinek, de leginkább Marenzióinak, „Itália legédesebb szavú hattyújának” hangját Gesualdo forrongó, boldogtalan diszsonanciáival. Világi és egyházi kórusműveiben a dús szövésű szólamok sokszor már a nagy barokk mesterek magas szintű tudatosságát és polifonikus leleményeit mutatják.

A II. madrigálkötetben (1590) található a Tasso szavaira komponált: *Ecco mormorar l'onde* (Íme, mormol a hullám) kezdetű gyöngyszem. Fokozatosan fölsejlik a hajnalfény, a tenger hullámainak remegése pillanatok alatt felragyogtatja a napfény arany áradását. Két percben kitárulkozó zenei csoda ez az ötszólamú mű, tele finoman lebbenő imitáló motívumokkal, nagyszerű zenei építkezéssel. A madrigál záró szakaszának vigasztalóan szép zenéje gyógyulást és megnyugvást hoz a szomorú emberi szívnek. (A mű kottája megtalálható az *Ezer év kórusa* című gyűjtemény különböző kiadásaiiban – szerk.: Forrai Miklós – *A hajnal* címmel, Kerényi György magyar fordításával.)

Monteverdi féktelen humorának egyik meghökkentő példája található a korai *Canzonetták* között, *Godi pur del bel sen felice pulce* címmel. A háromszólamú darabban ugrándozik a dal-lam, csipkelődik a zenei ritmika – hiszen a szöveg a következő merész gondolatot festi:

*Örvendezz csak a szép kebelnek, boldog bolha,  
ahol hébe-hóba ugrándozol, és mindig édesen csipkelődsz.  
Örülj a szerelmes, tápláló kebelnek,  
Ahová ugrálva, boldogan befészkeled magad...*

Szinkópált ritmusú szekvenciasor festi a szökdelő bolha boldogságát. Monteverdi a zenei miniatúra játékos képébe is beleszövi a vágyódó ember fanyar kérdését:

*De mikor lesz, mondd nekem Amor, amikor én is  
Ilyen szép kebel körül játszadozom?*

## Godi pur del bel sen

(Allegro)

Go - di pur del bel sen fe - li - ce pul - ce Go - di pur  
 Go - di pur del bel sen fe - li - ce pul - ce Go - di pur  
 Go - di pur del bel sen fe - li - ce pul - ce Go - di pur  
 Go - di pur Go - di pur del bel sen fe - li - ce pul - ce Per do -  
 del bel sen fe - li - ce pul - ce Per do - ve ad hor  
 Go - di pur del bel sen fe - li - ce pul - ce - Per do - ve ad hor  
 - ve ad hor ad hor ne vai sal tan - do E dol - ce - men - te  
 ad hor ne vai sal tan - do E dol - ce - men - te sempre piz - zi - can -  
 ad hor ne vai sal - tan - do E dol - ce - men - te sempre piz - zi - can -  
 E dol - ce - men - te sem - pre piz - zi - can - do .  
 - do E dol - ce - men - te sempre piz - zi - can - do .  
 - do E dol - ce - men - te sempre piz - zi - can - do .

A IV. madrigálkötet 1603-ban látott napvilágot. Talán ezt a gyűjteményt tekinthetjük Monteverdi művészetében a műfaj csúcspontjának. Itt a korábbi vívmányok összegezése mellett sok olyan új zenei eszköz jelenik meg, amelyik a zseniális mester műhelyében a betetőződés és egyben az új utak keresésének ékes jele. Ragadjunk ki néhány művet ennek bizonyítására!

A csapongó, könnyed dallamosságra több példát is találunk a IV. kötetben. Két híres tételből idézzünk most: az első legyen a *Io mi son giovinetta* (Fiatl vagyok) kezdetű mű, amelyben a szépséges, kacér ifjú leány kihívó énekét hallhatjuk, hiszen azt feleli vágyódó szerelmesének:

*Fuss, ha bölcs vagy, kerüld e lángolást!*

*Fuss, mert e szem sugarában soha nem lesz számodra tavasz!*





Soprano I. *p* Pia - - - -

Soprano II. *p* Pia - - - -

Alto. *p* Pia - - - gn'e

Tenore. *p* Pia - - gn'e - so - spi - ra, e quand' i cal-di rag-gi

Basso. *p*

Hasonló, de még keményebb, feloldhatatlanul tragikus a kötet egy másik híres darabja: *Ah dolente partita* (Ó, fájdalmas elválás). A szöveg szintén Monteverdi költeménye lehet:

Ó, fájdalmas elválás! Ó, vége életemnek!  
 Elmegyek tőled, és nem halok meg?  
 Pedig a halál kinja gyötör.  
 Az elválásban a halált érzem, mely életet ad a fájdalomnak,  
 Hogy meghaljon a szív, – halhatatlanul.

Soprano I. *f sempre* Ah! do len - te par - ti - ta! Ah! fin de la mia vi -

Soprano II. *f sempre* Ah! do len - te par - ti - ta! *f sempre* - ta!

Alto. *f sempre* Ah! fin de la mia

Tenore.

Basso.

- ta! Ah! fin de la mia vi - ta! Ah! fin de la mia vi - - ta!

Ah! fin de la mia vi - ta! Ah! fin de la mia vi - - ta!

vi - ta! *f sempre* Da te par - - t'e non mo - ro? Da te par -

*f sempre* Da te par - t'e non mo - ro? *sf* Da te par -

*sempre f* Ah! do len - te par - ti -

*sempre f* Ah! do len - te par - ti - ta! Ah! fin de

- ve non mo - ro? *f marcato* E pur io pro - vo la - pe - na de la mor -

- t'e non mo - ro? *sf* E pur io pro - vo

- t'e non mo - ro?

Az elválásban az élet és halál ellentétpárja jelenik meg, ezen alapul a filozófiai mélységű költemény. Acélosan sűrűlnak a dallamok, amelyek nem adnak enyhülést. Fájdalmas a monoton recitálás, a deklamáló siránkozás. Szinte a teljes regisztert kihasználja ez a motívum, amelyet egy másik, súlyos motívummal még fokoz a zeneszerző: nagy, szinte durva lépéseket sorakoztat, amelyeket eltolt hangsúlyokkal zengetnek a torlódó szövegek. Mai korunk zenei eszközei sem tudnának sűrűbb fájdalmat, őszintébb tragédiát kifejezni, mint ez a néhány perces, ötszólamú madrigál.

A kórus-recitativo alkalmazására álljon itt példaként a csodálatos *Sfogava con le stelle* (*A csillagoknak öntötte ki lelkét*) – kezdetű, ötszólamú mű részlete, amelyben a „zenei szavaltat” három hangnemi lépcsőn emelkedve, majd süllyedve szólaltatja meg a poétikus gondolatot, a forró érzelmeket. Így panaszkodik a csillagoknak az ifjú:

*Bárcsak ragyogásotokkal megmutatnátok istennőmnek az én lángolásomat!  
Tegyétek őt oly kegyessé, amennyire ő tett engem szerelmessé!*

40 41 42 43 44

C do - - ri mie - i

Q do - - ri mie - i

A *p* I vi - - vi ar - do - ri mie - i

T *p* stra - st'a le - i I vi - - vi ar - do - ri mie - i

B *p* I vi - - vi ar - do - ri mie - i

45

C *p* La fareste col vostr'aureo sembiante Pie - - - to - - - sa La fa *f* *p*

Q *p* La fareste col vostr'aureo sembiante Pie - - - to - - - sa *f* *p*

A *p* La fareste col vostr'aureo sembiante Pie - - - to - - - sa *f* *p*

T *p* La fareste col vostr'aureo sembiante Pie - - - to - - - sa *f* *p*

B *p* La fareste col vostr'aureo sembiante Pie - - - to - - - sa *f* *p*

La fareste col vostr'aureo sembiante Pie - to - sa si

Csak megemlítem a *Si ch'io vorrei morire* (Úgy szeretnék meghalni) kezdetű művet, hiszen talán ez Monteverdi legismertebb madrigálja. Ez a mű a lángoló szerelem személyes hangját páratlan hűfokon szólaltatja meg. Olyan szenvedélyes vallomás ez, amely új színben ragyogtatja föl a műfajról és a korszak zenei eszközeiről alkotott képünket.

A következőben a VIII. kötet híres darabjának, az *Or che'l ciel e la terra* (Ím, hallgat az ég és a föld) kezdetű, kéttételes madrigáljának záró részét idézzük (1638). Petrarca 164. szonettjének páratlanul szép földolgozása ez. Az itt idézett részlet az utolsó két sor szövegét festi meg különlegesen nagy terjedelmű dallammal, amely együttesen, ellenirányban, a tetőponttól a mélységig szólal meg, és a regisztert mindkét irányban bejárja.

*Naponta százszor halnom kell s születnem,  
míg egyszer megtalálom messi üdvöm.*

(Szabolcsi Éva fordítása)

Ennyi példa után feltehetjük a kérdést: Hogyan jutunk el a madrigáltól az operáig? Sok drámai eszközt megfigyelhettünk már az eddig idézett darabokban. Most mutassunk rá arra a folyamatra, amely a kórus elbeszélő ritmizálásától, közös, szabad recitativójától a szóló énekhang beszéddallamáig, a *monódiáig* vezet. Számos gyönyörű példa mutatja azt is, hogy a dallam miként szabadul ki a fegyelmezett lüktetésű keretből a szárnyaló vagy éppen zokogó zenei csapongásba. A beszédszerű dallamot pedig egyre jobban elragadja a szenvedély, a regiszter szélesedik, és a mélyponttól egyenesen a lángoló tetőpontig szárnyal.

Monteverdi első négy madrigálkötete hangszerkíséret nélküli műveket tartalmaz. Ezután előbb csak a hangszeres támasz szerepét betöltő *continuo* kíséret használatát írja elő. Majd a hatodik madrigálkötettől (1614) kezdve kitetszik, hogy egyre fontosabb a hangszeres közreműködés, és egyre önállóbb szerep jut a vonósoknak. Igényes, virtuóz szólamot kapnak a hangszeresek, amelyeknek zenei anyaga szintén a zenedráma fontos eszközévé lép elő. Gondoljunk például az *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda – Tancred és Clorinda párvidala* című drámai jelenet (1624) új vonós effektusaira, a *pizzicatóra* és a *tremolóra*, a *stile concitato* jellemző jegeire.

A műfaji gazdagodást mutatja, hogy gyakran több összetartozó tétel alkot egy nagy ívű művet. Két-három, sőt négy-hat tételes madrigálsorozat is ír Monteverdi – gondoljunk csak a Petrarca-sonettre komponált *Zefiro torna* (Fordulj szellő) kezdetű műre, a csodálatos *Lamento d'Arianna* (*Arianna panasza*) tételeire vagy a *Sestina* darabjaira.

Az V. madrigál kötet (1605) megjelenése után, 1607-ben bemutatták Monteverdi első operáját, az *Orfeót*, amelyet Alessandro Striggio szövegére komponált. Bár korábban már született néhány opera más olasz zeneszerzők műhelyében, de az első valódi színpadi remekmű megalakítása Monteverdi nevéhez fűződik. Később több operát is komponált a zseniális zeneszerző, de ezek közül teljes egészében csak az 1642-ben bemutatott *L'incoronazione di Poppea* (*Poppea megkoronázása*) című csodálatos színpadi alkotás kottája maradt fenn.

A VIII. madrigálkötetben szereplő műveket a zeneszerző igen későn, 1638-ban gyűjtötte össze, és a kiadásakor több részre osztotta a könyvét, amelynek a következő címet adta: *Madrigali guerrieri, et amorosi* (*Harcos és szerelmes madrigálok*). (Ebben a sorozatban jelent meg nyomtatásban a korábban említett *Tancred és Clorinda* is.) Itt már igen sok darab íródott szóló hangra, ezek néha duettben vagy kisebb együttesekben kapcsolódnak össze, és itt már kötelező a hangszerkíséret, amelynek zenei szövete jóval túllépi a *continuo* kíséret kereteit. Virtuóz igényt támaszt a hangszerjátékosokkal szemben is, és önálló zenei egységekben is megszólaltatja a hangszeres együttest, legtöbbször visszatérő zenei anyaggal, ritornellként. Az énekszólamok is gazdagon díszítettek, a zenei kifejezés személyes, árnyalt és érzékeny előadást igényel. A jelenetek már túllépik a madrigál kereteit, és önálló életű, jelentős terjedelmű drámai darabokká formálódnak, amelyek már színpadot követelnek.

Szólnunk kell Monteverdi egyházi műveiről.

Csodálatos gazdagságot mutat ez a terület, hiszen a szerző életének nagy részét templomi szolgálatban töltötte Velencében, és természetes, hogy művészete ezen a területen is pompás, változatos palettát mutat.

Első jelentős egyházi műve, a *Vespro della Beata Vergine* című hatalmas alkotás 1610-ben jelent meg. Ez talán az első, összefüggő tételekből álló – a későbbi szóhasználatnál élve – *oratorikus* mű a zeneirodalomban. Tételeinek rendjét a korabeli liturgia fontos műfaja, a vesperás szabta meg. A zsoltárookra és más egyházi szövegekre komponált tételek színes képei

Monteverdi zseniális karművészetének példatárát jelenthetnék. Csak vázlatosan említsük meg, hogy öt nagy zsolnárfeldolgozás a mű gerince, amelyeket 5-6-7-8 szolnámú kórus szolnaltat meg. Közéjük szolnó tételék ékelődnek, amelyeknek a szövege ugyancsak a Bibliából való. Hozzájuk kapcsolódik egy izgalmas, variációs tétel, a *Sonata sopra Sancta Maria*, az *Ave maris stella* középkori Mária-himnusz nyolcszolnámú feldolgozása, és végül a csodálatos *Magnificat* zárja az oratóriumot. Jelentős zenekari kíséret járul a műhöz, amely képet ad a velencei Szent Márk-templom gazdag előadói lehetőségeiről.

Monteverdi életének végén *Selva morale e spirituale* címen gyűjteményt tett közzé egyházi műveiből. Velencében, 1640-ben jelent meg a gazdag kötet, változatos összeállítású és műfajú művekkel, mint a hatszolnámú *Messa in illo tempore* és más misék, zsolnárfeldolgozások, és például a pompás hétszolnámú *Gloria*. Erről a műről azt tudjuk, hogy Magyarországon komponálta a szerző, aki 1595 táján, több csatában is Gonzaga herceg katonáinak kísérelője volt, és talán éppen egy esztergomi győzelem öröme írta és ajánlotta pártfogójának. Számos, szolnó hangra írt csodálatos művet is tartalmaz a többkötetes gyűjtemény. Három érdekes darabra is ráirányítjuk a figyelmet: mindegyiknek ráléphetünk a világi szövegu pájára: a *Pianto della Madonna sopra il Lamento dell'Arianna*, amint a címe is mutatja, az *Arianna panasza* című darab zenéjére íródott, szolnó hangra. A *Maria quid ploras* kezdetű ötszolnámú motetta előadható a *Dorinda ah!* világi szöveggel is. Hasonlóan izgalmas Monteverdi *Confitebor terzo alla francese* virtuóz motettája, a 110. zsolnár szövege, amely szoprán szolnót, vegyeskart, valamint *continuo* kíséreltet tartalmaz. Ennek hasonló fölépítésű, azonos zenei alapú párja a nagyszerű világi mű: *Chi vol haver felice* (*Aki boldogságu akar*).

Mindebből, gyakorlati szempontok figyelembevételével, néhány olyan művet emelünk ki, amely hagyományos összetételű kórusokon megszólaltatható.

*Cantate Domino canticum novum* (*Énekeljete az Úrnak új éneket*) örvendező zsolnár, hatszolnámú vegyeskarr. Légies, könnyed, sőt táncos muzsika a 98. zsolnár verseire. A *cappella* és *continuo* kíséreltel is előadható, alig háromperces, mottó jellegű ragyogó darab (kottamelléklet l. 101. oldal).

Szintén rövid lélegzetű, de annál izgalmasabb motetta a *Christe adoramus te* kezdetű, ötszolnámú mű. Bensőséges, fájdalmas, kromatikus dallamszövés festi a liturgikus szöveget:

Hosszabb, csodálatosan finom és mégis változatos, hatszolnámú kórusmuzsikát találunk a loretoi litánia feldolgozásánál, *Laetaniae della Beata Vergine* címen. Ebben a műben feltétlenül szükséges a *continuo* kíséreltet. A mű fölépítésére jellemző, hogy különböző szolnámcsoportosítású kórusrészek és a „tutti” felelgetnek egymással. Mindez a litánia refrénes szerkezetéhez illően, mégis szabad variációs formában szoln meg. A mű záró szakaszát idézzük: (kottamelléklet l. 102. oldal).

Csak röviden említenk olyan nagyszabású műveket, amelyeket a Monteverdi stílusában jártas kórusoknak ajánlhatunk, hogy a maguk és hallgatóságuk öröme előadjanak. Ilyen a négyzolnámú, *g-dór* hangnemű mise, továbbá néhány csodálatos zsolnárfeldolgozás. Például a *Laudate pueri* kezdetű ötszolnámú motetta a 113. (112.) zsolnár; az ugyancsak ötszolnámú *Lauda Jerusalem* (147. zsolnár), és a hatszolnámú *Nisi Dominus* (127. [126.] zsolnár). Ez utóbbi műnek különösen ragyogó a záró szakasza, a *Doxologia* (a dicsőségmondás) szövege.

Szólnunk kellene a Monteverdi-művek előadási kérdéseiről is, hiszen ezek még a biztos stílusismerettel és gyakorlattal rendelkező előadótól is számtalanszor egyéni döntést igényelnek. Ám ennek tárgyalása külön előadást kíván.

# Cantate Domino

a 6 voci

Canto primo

Canto sec.

Alto

Quinto

Tenore sec.

Basso

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum can - ta - te can -

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum can - ta - te can -

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum can - ta - te can -

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum can - ta - te can -

Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum can - ta - te can -

7

- ta - te can - ta - te e be - ne - di - ci - te no - mi - ne e - jus

- ta - te can - ta - te e be - ne - di - ci - te no - mi - ne e - jus

- ta - te can - ta - te e be - ne - di - ci - te no - mi - ne e - jus

- ta - te can - ta - te e be - ne - di - ci - te no - mi - ne e - jus

TUTTI

gnus De . . i qui  
gnus De . . i qui  
gnus De . . i qui  
gnus Do . . mi . ne  
di nos Do . mi . ne  
gnus De . . i qui  
gnus De . . i qui  
a sei voce

tol . lis pec . ca . ta mun . di mi . se . re  
tol . lis pec . ca . ta mun . di mi . se . re  
tol . lis pec . ca . ta mun . di mi . se . re  
tol . lis pec . ca . ta mun . di mi . se . re  
tol . lis pec . ca . ta mun . di mi . se . re  
tol . lis pec . ca . ta mun . di mi . se . re

re no . bis mi . se . re re no . bis  
no . bis mi . se . re re no . bis  
re no . bis mi . se . re re no . bis  
re no . bis mi . se . re re no . bis  
no . bis mi . se . re re no . bis  
no . bis mi . se . re re no . bis

re no . bis mi . se . re re no . bis  
no . bis mi . se . re re no . bis  
re no . bis mi . se . re re no . bis  
no . bis mi . se . re re no . bis  
re no . bis mi . se . re re no . bis  
re no . bis mi . se . re re no . bis

Helyette térjünk ki egy másik fontos gyakorlati kérdésre: hogyan juthatunk az említett művek vagy a szerző más darabjainak kottájához? Nem is olyan egyszerű a helyzet, hiszen a régi, G. Fr. Malipiero szerkesztette összkiadás után, amely 1926 és 1942 között jelent meg, majd a bécsi Universal Kiadó 1967-es javított kiadása óta éppen napjainkban készül új összkiadás. Egyes, különösen sikeres művek azonban külön lenyomatban kaphatók az említett bécsi kiadónál, és igen sok darabot jelentetett meg számos európai és amerikai kiadó is. Számos világi és egyházi kórusmű kottája elérhető a [www.cpdl.org](http://www.cpdl.org) világhálós lapon, ám ezek pontosságát ajánlatos alaposan ellenőrizni az összkiadás alapján, mert hasznosságuk mellett, a sok kisebb-nagyobb hiba miatt, fenntartással kell kezelni ezeket az átiratokat.

Claudio Monteverdi művészete Shakespeare, Lope de Vega, Michelangelo, Rembrandt és Rubens korában virágzott ki. Ide kívánczok Shakespeare VIII. szonettjének néhány sora:

*Ki zene vagy, mért bús a zene neked?  
Méz nem ront mézet, kéj új kéjre vár,  
Mért szereted azt, ami kínnal éget?  
Mért fogadod gyönyörrel, ami fáj?*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Szabolcsi Bence szerint: „*Szenvedés és szenvedély – ennek jegyében születtek újjá Monteverdi művészetének eszközei is, hogy nyelvet adjanak az izgalomnak, a keserűségnek, a megdöbbenésnek, az összeütközésnek.*”<sup>2</sup>

Maga Monteverdi így ír a *Tancred és Clorinda* szövegéről: „[...] választásom az isteni Tassóra esett, mint olyan költőre, akinek szavai teljes hitelességgel és természetességgel fejezik ki mindazokat a szenvedélyeket, amelyeket ábrázolni kíván.”<sup>3</sup>

Alban Berg pedig így nyilatkozott Monteverdiről: „*A zenét abban a formában mutatta be, hogy tudatában legyen: minden pillanatban a dráma szolgálatában kell állnia.*”

Az 1643-ban Velencében elhunyt Monteverdi életműve egy történelmében dicső és tragikus, eszméiben és művészetében forrongó világban született. Csodálatos teljességét alapos tudása, új utak keresése, merész zenei eszközök alkalmazása és mélységes embersége formálta.

<sup>2</sup> Szabolcsi Bence: *A zene történelmi hangváltásairól 2. A barokk (1600): Monteverdi művei az Orfeuszról a Combattimentóig*. In: *uó: A választás és egyéb tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963. 380.

<sup>3</sup> Idézi Pándi Marianne: *Monteverdi*. Kis zenei könyvtár 19. Budapest: Gondolat, 1961. 121.

## Henry Purcell és ódái

2005. március 20.

Tisztelt hallgatóság, kedves kollégák, engedjék meg, hogy Purcellről és ódáiról most ne frakkos-csokornyakkendős, előírással, „tudományos” előadást tartsak, hanem inkább egy élménybeszámolót.

Én valamikor 18-19 éves koromban tulajdonképpen a *Dido és Aeneas* szövegekönvén tanul-tam angolul. Miskolci szakközépiskolás voltam (ott az iskolában olaszul tanultunk), és egyszer csak úgy éreztem, itt az ideje, hogy ennek is nekiálljak. Volt egy magántanárom, és pontosan emlékszem: csak azt mutattam meg neki a szövegből, amivel magam nem boldogultam. Emlékszem a pillanatra is, amikor rá kellett jönnöm, hogy adott összefüggésben esetleg nem elég tudni a nyelvet: a szöveg megértéséhez másféle ismeretekre is szükség lehet. „*Who like dismal raven's crying, beat the window of the dying*” – olvastam a boszorkány-jelenet elején, és hiába kérdeztem, mi a fordítása: akik szeretitek a baljós szavú holló kiáltását, *megüititek*, avagy *üssé-tek meg* a haldoklók ablakát: a tanárnőm nem tudott válaszolni, azt mondta, mind a kettő lehet-séges. Nekem magamnak kellett a szituáció alapján rájönnöm: itt nem arra megy ki a játék, hogy mindegyik boszorkány, kopogtatás céljából, mielőbb egy haldoklót keressen magának, hanem Carthago lángba borítására, itt tehát csakis a kijelentő mód stimmelhet.

A *Dido és Aeneas*szal egyébként azért foglalkoztam, mert felvételizni akartam a budapesti zenetudományi tanszakra, és a felvételi dolgozatomat a Didóból készítettem megírni. Itt is van egy emlékem, hadd meséljem el!

A felvételi vizsgán szembekerültem Szabolcsi Bencével. Először is nem tudtam, hogy ő az (nem ismertem az arcát még akkor). Utólag már nevetve mondom, hogy elég ingerülten vála-szoltam neki egy kérdésére, mert akkor, még majdnem gyerekfejjel, úgy éreztem, akadékosko-dik. Olyasmit kérdezett, ami benne volt a dolgozatomban, és én ezt nagyon rossz néven vettem tőle. Mi az, hát nem olvasta a dolgozatomat? De akkor miért nem hallgat, miért kérdez tőlem bármit is? Nem is egész kicsit méltatlankodó hangon azt válaszoltam neki: „*No de hát ezt én a dolgozatomban megírtam.*” „*És mit írt?*” – kérdezte kedvesen. Öreg tanárként ma már ponto-san tudom, mi volt a célja: látni akarta, hogy tényleg az én szellemi tulajdonom-e az, amit ol-vasott. S ez elég hamar ki is derült, mert lecsillapodtam, és engedelmesen idéztem magamat, mégpedig majdnem szó szerint.

Eltelt néhány év, és én abba a helyzetbe kerültem, hogy Purcellt tanítanom kellett. Elmen-tem a Gambirinus közbe, a zenei könyvtárban hónom alá vettem azt a két lemezt, amelyen a *Dido és Aeneas* rajta volt, és kb. negyed óra alatt (lehet, hogy még kevesebb volt) eldöntöttem, hogy ezt a darabot most nem fogom tanítani. Egyszerűen nem volt olyan színvonalú a bemutat-ni- és a hallgatnivaló, hitelt rontani pedig nem akartam (figyelem: ez közel húsz éve történt). Így hát szépen kivettem Purcellt a második év anyagából, az operák közül, és beletettem a har-madikba, ahol az oratórikus művekkel foglalkoztunk. Ezért tanulták tőlem önök közül sokan a

*They that Go Down to the Sea in Ships* kezdetű *anthemet* („*Akik hajóban a tengerre szállnak*”). Elmondtam annak idején, hogy ez II. Jakab angol királynak (1685–1688) egy majdnem végzetessé vált kalandjával kapcsolatos. Ő az udvartartásával együtt elment hajózáni a Temzére, aztán gondoltak egyet, kimentek a nyílt tengerre, mentek, mentek, mentek, s aztán egyszer csak olyan viharba kerültek, hogy majdnem otthagyták a fogukat. Szerencsés megmenekülésük után tartottak egy hálaadó istentiszteletet, amelyre Purcell a 107. zsoltárnak ezeket a mondatait (a 23. és következő verseket) zenésítette meg. Nekem ez a darab akkor azért is kapóra jött, mert éppen azt a pillanatot akartam illusztrálni, amikor az ún. *full anthem* átadja a helyét a *verse anthem*-nek: no hát, itt egy nagyszerű basszus szóló van, óriási hangterjedelemmel (egészen főnről le egészen a nagy C-ig), komoly szerep jut a vonóegyüttesnek, és hát persze az egészet a kórus koronázza meg.

Később, egy érdekes „kanyarodó” után, újra kikötöttem Purcellnél. Hadd mondjam el, hogyan.

Majdnem napra pontosan négy és fél évvel ezelőtt, 2000. október 21-én délelőtt tartottam egy előadást ugyanitt, az országos fuvolástalálkozó alkalmából. Az volt a feladatom, hogy Bach ritka fuvolástételeiről beszéljek. Neki is mentem a kantátáknak, sorba mindnek, és ahogy jöttek a tételek egymás után, ahogy teltek a különféle dobozok, különféle kategóriák, úgy kaptam egyre inkább vérszemet, úgyhogy végül is az előadásnak egészen nagyképmű címe lett: *Johann Sebastian Bach és a fuvola esztétikája*. Négy kategóriát állítottam föl, amelyek persze, bizonyos variánsokkal, de úgy éreztem (úgy érzem ma is), hogy átfogják ezeket a zenéket, és Bach fuvolahasználatát áttekinthetővé teszik. Akik hallották, szépen megköszönték, örültek neki, és ezzel a dolog a lovagiasság szabályai szerint el is volt intézve. Igen, de aztán jött egy kitűnő és kedves tanítványom, fuvolista, aki bejelentette, hogy ő erre az előadásra emlékszik, és szakdolgozatként szeretné tovább írni. Hát, mondtam, jó, de Bachot én eléggé elragoztam már, próbálja meg a módszeremet valaki másnak a zenéjére alkalmazni. Az illető Händelt választotta, és pillanatok múlva belebotlottunk egy csomó olyan szövegbe-zenébe, amelyről nekem muszáj volt azonnal Purcellre asszociálnom, meg arra, hogy Händel (főleg az egyházzenejében) milyen tudatosan akarta Purcellt folytatni. Mondanom sem kell, hogy újra vérszemet kaptam, és én is elkezdtem keresni azokat a tételeket, amelyek erre az összefüggésre fényt vetnek. No persze, ahogy egy Bach-tétel megértéséhez meg kell ismerni az egész kantátát, úgy adott Purcell-tételhez is föl kell mérni az egész ódát vagy az egész *anthemet*. Ez egyrészt halatlan gyönyörűséggel járt, de másrészt arra is rávezetett, hogy itt valami bődületes adósságunk van.

*A hangok világa* tanári kézikönyvének megfelelő helyén a következőket olvasom: „*Purcell zenéjének sajátosságai megkülönböztetett helyet ajánlanak a zenepedagógiai gyakorlatban. A legnagyobb ritkaság, hogy voltaképpen egyszerű szerkesztésmód, kis terjedelem, dalszerű közvetlenség ily fokú művészi kifejezőerővel, nemes és mindig magasrendű érzelmességgel, páráját ritkító melodikus érzékkel járja együtt. Purcell azon igen csekély számú zeneszerzők közé tartozik, akinek egyszerűsége semmiféle áldozatot nem követel a művészi érték oldalán. Amellett sokszor szinte népzenei hangvétele megfőr a legagyafúrtaabb műzenei remeklésekkel, a funkcionális átúttó tradicionalitása, modális bátorsága sajátos üdeséget, szabad levegőt biztosít dallam- és harmóniavilágának, gazdag lehetőséget fantáziájának. Szívhez szóló melodikáját minden ízében szellemes zeneszövése megmenti az olcsó érzelmességtől.*” (Dobszay László)

Így van. Csakhogy ebben a pillanatban az a helyzet, hogy a zeneiskolák egysoros vagy másfél-két soros Purcell-idézetekkel vannak tele, és én attól félek, hogy a zeneszerző voltaképpen

személyisége ezek mögött egyszerűen eltűnik. Utánanézttem, mit is ajánljak én a tanár-kollégáknak, mit olvassanak el, minek a fényében tanítsák azokat a másfél vagy kétsorokat. Kiderült, hogy Purcell katasztrófálisan félre van értve. És most nagy tisztelettel újra meghajlok Szabolcsi Bence előtt, de a dolog az ő *Zenetörténeténél* kezdődik, ahol kizárólag csak a *Dido és Aeneas*-ról van szó. Az utána következő zenetörténetek sorba mind, ugyanígy, a színpadi szerzők között tárgyalják Purcellt: volt, ugye, Monteverdi, azután volt Lully, és volt Purcell.

Szegény, ha élne, ha itt lehetne közöttünk, ez ellen kézzel-lábbal tiltakozna. Hiszen ő a westminsteri apátság orgonistája volt! Ő királyi zeneszerző volt! Persze, megírta a *Dido és Aeneas*-t, persze, írt színpadi kísérőzenéket ide-oda-amoda, de ezt csak melleleg csinálta. Ha most, utólag, ezekről ítéljük meg, az borzasztó félreértés! (A Didoval kapcsolatban egyébként még az is kérdés, hogy a szó szociológiai értelmében operának nevezhető-e: Chelsea-be íródott, egy leánynevelő intézet számára, és az ősbemutatón a szerepeket, az egy Aeneas kivételével, nem „énekesek”, hanem az intézet növendékei, azaz serdületlen vagy alig serdült kislányok énekeltek.)

Hol van ebben a képben az ódák helye?

Micsoda kérdés! Ezek voltak Purcell reprezentatív művei!

Ha most egy perc alatt ismertetnem kellene azt a történelmi szituációt, amelyben Purcell az életét leélte (ugye, könnyű megjegyezni: majdnem pontosan száz évvel Mozart előtt), akkor azt mondanám, hogy ez a dicsőséges forradalomnak az ideje volt. A gimnáziumban tanulták (a vázlat vázlatának is csak a vázlatát mondom), hogy Angliában 1649. január 30-án lenyakazták egy királyt: I. Károlyt, 1660-ban pedig a „restauráció”, a királyság helyreállítása következett, amikor ennek a lefejezett királynak a két fia követte egymást a trónon. II. Károly volt az idősebbik, ő 1685-ig uralkodott, majd 1685–88-ig II. Jakab, akinek az a bizonyos, pár perce említett tengeri kalandja volt. Megint leegyszerűsítsem a dolgot: nem voltak jó uralkodók, sajnos, nem tanultak a történelemből, és körülbelül ugyanazokat a hibákat követték el, mint az apjuk. Két ilyen fő hiba volt, az egyik, hogy abszolútizmusra törekedtek, és az angol parlamentarizmussal szemben ez akkor már nem ment, a másik pedig, hogy a Stuart-házból származtak, és ezért katolikus privilégiumokat próbáltak ráerőszakolni az anglikánokra. II. Jakab, amikor ezeket a privilégiumokat az anglikán templomokban ki akarta hirdettetni, és Canterbury érseke hét püspök kíséretében megjelent nála, kérve, hogy ez ne így legyen, akkor mindet a Towerba vitette: ki akarta őket végeztetni. A bírók nem voltak hajlandók az ítéletet meghozni, mert látták, hogy London forrong: már akkor a dicsőséges forradalom kitörésétől kellett tartani.

Ennek a szegény II. Jakabnak a második feleségétől született egy fia. Érdekes, ez volt az, amit az angolok nem bírtak tovább: nem akarták, hogy még egy ilyen uralkodójuk legyen. Behívták Orániai Vilmost, a király vejét, aki II. Jakab első házasságából származó lányának, II. Máriának a férje volt. Jakabnak menekülnie kellett, és bár megpróbálkozott egy újabb restaurációval (itt újra rövidíték), ez nem sikerült neki, és Orániai Vilmos III. Vilmos néven elfoglalta az angol trónt.

A kulcsszerep izgalmas módon a feleségének jutott, ennek a bizonyos Máriának: ő lett volna a királynő. Queen: magyarul királynő vagy királyné (a nyugati nyelvekben ezt nem lehet kétféleképpen mondani). Ő elvállalta azt, hogy nem királynő lesz, hanem csak királyné: ezzel oldotta meg a kibogozhatatlan gubancot.

Összefoglalom. Itt van előttem egy történelemből, a királynénak a képével, alatta a következő mondatokkal: „*II. Mária angol királynő, III. Vilmos felesége. Atyja, II. Jakab angol király, leányát Vilmos németalföldi helytartóhoz adta feleségül, aki az angolok felszólítására*

*1689-ben elázta zsarnok apósát, és feleségével együtt elfoglalta az angol trónt. A szép megjelenésű, fejedelmi külsejű és nemes lelkű királynő nem gyakorolt befolyást a kormányra, de szerezetre méltó modorával ellensúlyozta zárkózott férje mogorvaságát, módot és alkalmat talált arra, hogy az angol társaságot az udvarhoz szoktassa. Szenvedélyesen szerette hős férjét, akit Mária kora elhunyt mélyen elkésértett.*”

Megmutatom ezt a hallatlanul szimpatikus hölgyet. Szerette a férjét, és ezzel egy ország válságát oldotta meg! A festmény fiatal házas korából való: a történelemkönyvnek azt a megalapítását, hogy kedves és szép nő volt, azt hiszem, megerősíti.

1689. április 11-én koronázták meg őket a westminsteri apátságban, az ünnepi zenét Purcell komponálta. Mivel tökéletes helyismerete volt, a darabjaiban még a liturgikus mozgások is benne vannak. Például az *I Was Glad* („*Boldog voltam*”) kezdetű anthem, amely a 122. zsoltár mezenésítése, homofón akkordokkal indul: a westminsteri apátságnak és a királyi kápolnának az egyesített kórusa a nyugati kaputól (a főbejáráttól) együtt vonul be a liturgikus térbe. *Vonulnak*, tehát könnyű dolgot kell énekelniük, amiben nem „másznak szét”. Fölfeljődnak, megállnak középen az ún. négyezet alatt (a négyezet az építménynek az a része, ahol a főhajó és kereszthajó találkozik), szóval megállnak: ott kezdődik a polifón szakasz, hosszú értékekkel, diminúcióval, dupla diminúcióval, sőt a tétel végén, a „Mindörökké, amen”-nél mind a négy témaalak együtt zeng. Külön anthem volt a király, külön anthem a királynő (vagy királyné!) koronázása után, megvan mind a kettő: még a két uralkodó személyisége is benne van. Vilmos harcias, erőteljes, fúvósok által dominált zenét kapott, Mária királyné artisztikus, finom, halk darabot, a 45. zsoltár szövegére (arról a bizonyos ószövetségi királyi menyegzőről van szó).

A királyi zeneszerző feladatai közé tartozott a születésnapok ünnepi zenéjének a megírása is. Mária királyné április 30-án született, és ez azt jelenti, hogy alig valamivel több mint két héttel a koronázás után egy újabb ódára volt szükség. Ez a darab el is készült: szövege a királynét mint a nemzet megmentőjét, mint nagyszerű uralkodót köszöntötte. A kórus-refrén az ünnepnapot nevezi néven: „*Now does the glorious day appear / The mightiest day of all the year*” („*Most kezdődik, most indul a dicső nap / leghatalmasabb napja az egész esztendőnek*”). Az 5. számú *accompagnato recitativo* Mária királyné művéről értekezik, ezt most csak magyarul idézem: „*Ez a mű*” – ti. ami őrá várt, amit őneki kellett elvégeznie – „*olyan nagy, olyan súlyos volt, hogy éppen ugyanazt a hatalmat, ugyanazt az isteni hatalmat kívánta meg, amely az esendő emberi nemzetet újraalkotta, amikor meg kellett menteni, mert elveszett*”. Az angol nemzet elveszett, és a szöveg azt a tettet, amely az új kor új lehetőségeit elhozta, egyenesen Krisztus megváltó művéhez hasonlítja, „*hiszen erre a tette engedte a sors uralkodónkét megszületni. Ez a szenteknél is nagyobb örömet okozott az égből, és diadalmas ujjongást a földön, amely ilyen nagy, ilyen jóságos királynőt kapott ajándékba*”. Egy rendkívül kifejező, rendkívül hatásos *accompagnato recitativo* ez, hatalmas ambícióval (Purcellnek csodálatos basszus szólístái voltak). Figyeljük meg, hogy a „*So great, so great*” („*olyan nagy, olyan nagy*”) után micsoda effektusként jön be a „*So good, so good*”, a jóságos uralkodó rajongó dicsérete. Pedig a királynő zenei „arcképe” még csak ez után következik:

„*By beauteous softness mixt with majesty / An empire over ev'ry heart she gains*”, tehát „*szépséges szelídsége által, amely méltósággal keveredik / uralmat nyer minden szív fölött*”. „*And from her awful pow'r none could be free / She with such sweetness and such justice reigns*”, vagyis: „*tiszteletet ébresztő hatalmától senki sem függetlenedhet / oly édesen és oly igazságosan uralkodik*”.

Történészhez nem méltó megjegyzést kockáztatok meg itt: aki ezt a tételt, ezt a hatodikat hallotta, és tudja, hogy ebbe a különleges szépségű, szelid, kedves uralkodónőbe egy egész ország szerelmes volt akkor, az esetleg megkérdezheti, vajon nem kell-e az egész országba az udvari muzsikust a legelső helyen beleérteni?

Purcellt nagyon ismerték, nagyon szerették a kortársai, és a legkülönfélébb, néha már mosolyt keltő alkalomra is kértek tőle ódát, ezek közül mutatnék most egy tételt, az ún. *Yorkshire Feast Song*ból („*York megye ünnepi dala*”). Ennek a háttere annyi, hogy yorkiak sokan éltek Londonban, és összejöttek történetesen 1690-ben is (ez egy évvel a koronázás után volt). Szépen megünnepelték magukat, mint yorkiak. Volt nyilván óriási bankett, teleették magukat (valószínűnek tartom, utána szomjan se haltak). De előtte alkalom volt arra, hogy leüljenek, és meghallgassanak egy Purcell-darabot. Ennek a szövege tele van érdekességekkel, elég nehéz is (volt okom újra visszagondolni a hölgyre, aki angolul tanított: itt-ott most is elkelt volna a segítségével). A rómaiaknál kezd, ti. a *limes* Yorknál húzódott: legnagyobb kiterjedése idején a Római Birodalomnak Yorknál volt a határa. Tehát amikor London még sehoh se volt, még ki se látszott a homokból, még a Temze, mondja, ott szégyenkezett miatta, York már akkor is nagy volt. Akkor jön a saját történelmük: hogy a rózsák háborújában ők milyen érdemeket szereztek (ez 1455-től kezdve dúlt, jó háromszáz évvel az óda komponálása előtt), sőt az egyik tételben szó van arról is, hogy egy évvel korábban, a dicsőséges forradalom idején, ők, a yorkiak, elsőnek álltak III. Vilmos mellé. Halkan mondom, hogy erre a geopolitikai körülmények is kényszerítették őket, mert III. Vilmos kelet-északkelet felől közeledett, Jakab pedig délre (Franciaország felé) menekült el. Mármint York ott van fönt, északon, tehát ahhoz, hogy ők a dél felé menekülő király pártját fogják, extra nagy hősiesség kellett volna: nem, egyszerűen csak odaálltak a közelebbi mellé és kész – de ezt utólag föl lehetett tüntetni úgy, mint csodálatos hősiességet. Ennek megfelelően jön egy ostinato-tétel, amelynek a szövege allegorikus modorban meséli el a történetet. „*Amikor az éjszaka fénylő királynőjét*” – mondja a szöveg – „*felete holdfogyatkozás árnyékolja be*”. Hát ez volt, ugye? Zsarnokság. „*A földgolyónak elege lesz abból a komor gögből, amely annak káprázatos báját eltakarta előle*”. Nem látjuk a holdat, hát ez borzasztó. Ott van fönt, és én ne láthassam, egy zsarnok miatt! „*Csak egy kis ideig tűr, és azután minden még ragyogóbbá lesz, mint azelőtt volt*”. (8. számú tétel: „*So when the glitt'ring Queen of Night / With black eclipse is shadow'd o'er / The globe that swells with sullen pride / Her dazzling charms to hide / Does but a little time abide / And then each ray is brighter than before*”).

A mondanivalóm vége felé közeledem. Mária királyné és Purcell zenetörténeti jelentőségű kapcsolatának egészen megindító a vége. A királyné harminckett éves korában váratlanul meghalt: járvány volt Londonban, és annak esett áldozatul, 1694 decemberében. Az imént olvasott szövegből tudjuk, a férje problematikus személyiség volt, egy mogorva, mufurc katona: nos, erre úgy reagált, ahogy kellett – majd beleőrült. Nem volt hajlandó temetést rendezni: csak ott a királyi körletben volt a holttest valahogy nyugovóra helyezve. A temetést a nép követelte ki, és hosszú hónapokkal később került rá sor a westminsteri apátságban. A zeneszerző ismét Purcell volt. A leírásokból tudjuk, hogy borzasztó ítéletidő tombolt, a koporsót hosszú menet hozta, megvan a képe, ismerjük a katafalkot, azt az óriási építményt, amelynek a közepére a ravatalt, arra a koporsót tették (Sir Christopher Wren tervezte, a Szent Pál-székesegyház építészé). Természetesen óriási zenék szóltak itt is, például egy rézfúvókra hangszerelt intrada, mérhetetlen gyásszal, csodálatos hangmegütéssel, egy *full anthem* (egy akkor már idejétmúltnak számító, régies típusú anthem). Idézhetném, de most mégis inkább visszafelé lépek egyet, mert

az ódáról akartam beszélni, és azt hiszem, előadásomat azzal fejezem be legméltóbban, ha annak a bizonyos 1689-es ódának az utolsó, a tizenegyedik tételét is megmutatom. Egy kórus-tételről van szó:

*Now, now, with one united voice*

*Let us aloud proclaim our joys,*

*„Io triumphe” let us sing*

*And make Heaven’s mighty concave ring.*

*Most, most, egyetlen, egyesült hangon*

*Hirdessük hangosan az örömünket,*

*Énekeljük: „ej-haj, diadal”,*

*És zendítsük meg az ég hatalmas boltozatát.*

Kérem, tanítsák továbbra is örömmel, szeretettel és élvezettel azokat az egy-két soros kis dallamokat, amelyeket a tanterv önök elé hoz – de közben lássák nagyon nagy zeneszerzőnek Purcellt, és hallják nagyon nagy formátumú zenének, amit írt.

## J. Haydn g-moll *Salve Reginája* (Hob.XXIIIb.2) a korabeli Bécs egyházzenei kontextusában

2009. április 4.\*

A Haydn g-moll *Salve Reginájának* keletkezését követő évben, 1772-ben járt Bécsben az angol utazó zenetörténész, Charles Burney, aki útinaplójában a következőképpen számol be a császárvárosban szerzett egyházzenei tapasztalatairól:

„A *Stephansdomban* tett első látogatásomkor kitűnő misét hallottam, igazi templomi stílusban, nagyon jó előadásban; hegedűk és csellók is játszottak, bár nem volt ünnep. A karzat nagy orgonája már 40 éve nem működik, de 3-4 kisebb orgona van a templom különböző pontjain elhelyezve, ezeket használják. Amit ma reggel hallottam, az szokás szerint hamisan szólt, pedig mesterien – bár nem modern stílusban – játszottak rajta. A rezponzóriumokat végig négy szólamban énekelték, ami sokkal szebb, mint a legtöbb katolikus templom unisono gyakorlata. A szoprán szólamot fiúk énekelték, kitűnően.”

„Mária születésének ünnepén a *Stephansdom* nagymiséjén kibővített zenekar és kórus működött közre. [...] Főként *Colonna* pompás művei szóltak, *Händelre* emlékeztető nagyszabású fűgákkal. Nagyszerű effektusokat értek el a forték és pianók megkülönböztetésével. [...] Sok szimfónia [hangszeres kompozíció] is elhangzott, *Kapellmeister Hofmann* művei: jó kompozíciók, jó előadásban.”

„*Szept. 1., kedd. A Stephansdom délutáni vesperásán csodálatra méltó régi zenét hallottam Fuxtól, nem nagyon jó előadásban, ami az éneklést és a kíséretet illeti; előbbi erőtlen, utóbbi, nevezetesen a hegedűk, csapnivaló volt. Az orgonajáték viszont kitűnő.*”

Mintegy negyedszázaddal korábban ugyanitt, a *Stephansdom* kollégiumában kapta szakmai neveltetését az alsó-ausztriai Rohrauból származó Joseph Haydn. Iskolája – csaknem egy évtizedes templomi énekesfiú-státusa révén – egyházzenei képzés volt. A tehetség kibontakozásának e döntő és legfontosabb időszakában a katolikus egyházzenei repertoár volt mindennapi kenyere, az ilyen fundamentum pedig életre szóló gyökereket jelent.

Első életrajzírói, George August Griesinger és Albert Christoph Dies leírásaiból jól ismertek a Georg Reutter karmester irányításával végzett tanulóévek eseményei.

Griesinger írja:

„Az akkoriban szokásos latin, hittan, számolás és írás mellett Haydn a muzsikusházban igen derék tanítókra lelt különböző hangszerek játékában, és különösen az éneklésben. [...] Zeneelmélet-oktatás nem volt a muzsikusházban, és Haydn emlékezett, hogy ebből mindössze két órát

\* A Szendrei Janka 70. születésnapjának tiszteletére rendezett konferencián (MTA Zenetudományi Intézet, 2008. november 29.) és a debreceni Bárdos Szimpóziumon (Zeneművészeti Kar, 2009. április 4.) elhangzott előadás írott változata. A tanulmány megjelent a *Muzsika* c. folyóirat 2009. júniusi számában (6–8.). Újraaközlésének szíves engedélyezéséért köszönetet mondunk a folyóirat szerkesztőségének.

<sup>1</sup> *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (2 vols., London, 1773; facs. kiadás, New York, 1969), I, 218–19, 325–26, 244.

kapott a derék Reuttertől. Reutter bátorította azonban, hogy a motettákat és Salvékat, amelyeket a templomban énekelnie kellett, kedve szerint variálja, és ez a gyakorlat már korán önálló gondolatokat ébresztett benne, amelyeket azután Reutter kijavított. Megismerte Mattheson Der vollkommene Kapellmeisterét és Fux Gradus ad Parnassumát, német és latin nyelven – azt a könyvet, amelyet még időskorában is klasszikusként dicsért, és amelyből egy agyonhasznált példányt megőrzött.”<sup>2</sup>

Még figyelemreméltóbb a következő passzus Dies biográfiájából:

„Szabadidejében Joseph már akkortájt foglalkozott komponálással. Egy ízben Reutter rajtakapta abban a pillanatban, amikor egy rőfnyi papírra írott 12 szólamú Salve Reginát teregett maga elé. [...] Reutter átnézte a hosszú oldalt, szívből nevetett a Salve szó dús burjánzásán, még inkább azon, hogy gyerekfejjel tizenkét szólamra vetemedett.”<sup>3</sup>

Világos tehát, hogy a gyermek Haydn a liturgikus zenei műfajokban semmivel sem pótolható jártasságot szerzett, ami egyházzenejének természetes talaja lett.

Amikor csaknem 30 esztendősen az Esterházy hercegek szolgálatába lépett, működésének első öt évében templomi zenével nem foglalkozott, mert az a kismartoni rezidencia főkarnagyának, Gregor Joseph Wernernek a reszortja volt. Werner 1766-ban bekövetkezett halála után Haydn vezető posztra lépett, és azonnal nagyszabású egyházi műveket komponált: a Cecilia-misét (*Missa Cellensis*, 1766), az úgynevezett „Nagy” orgonamisért (*Missa Sancti Josephi*, 1768–69), a híressé vált g-moll *Stabat Mater*t (1767) és 1771-ben a g-moll *Salve Reginát*. (Egy lényegesen korábbi Salve Regina-kompozíciója, E-dúrban, az 1750-es évek közepe táján keletkezett.)

Mint Bruce MacIntyre kutatásaiból tudjuk, a Salve Regina Mária-antifóna szólisztikus és oratorikus megzenésítései nagy számban képviseltetik magukat a 18. századi Bécs egyházzenei repertoárjában.<sup>4</sup> A fontosabb szerzők: Wagenseil, Caldara, Fux, Reutter, Leopold Hofmann, Albrechtsberger. A ciklusok 1-6 tételes formába rendezik a tízsoros szöveget. A század első felében a többtételes szerkezet jellemző; a korszak vége felé egybekomponált művek születnek (például Albrechtsbergeré). Ami az előadói apparátust illeti, sokféle variáció létezett; feltehetően ezt olykor pusztán az előadás gyakorlati szempontjai (milyen erők álltak rendelkezésre) is meghatározták. A korban szokásos háromszólamú hangszeres együttes, az ún. *Kirchentrio* mellett leggyakoribb az egy vagy több szólóhang + kórus alkalmazása, de nem volt ritka a teljes egészében szólóhangra komponált – azaz a hangszerkíséretes „szólómotetta” műfajához tartozó – Salve Regina sem. Leopold Hofmann, Georg Reutter, Luigi Tomasini művei képviselik ezt a típust. (Reutter például több Salve Reginát komponált szóló basszus hangra, ami arra utal, hogy muzsikusai közt kiváló basszista lehetett.) Caldarától és Wagenseiltől ismerünk két szólóhangra írt Salve Reginákat: előbbi szoprán-basszus, utóbbi szoprán-alt duettre készült.

Joseph Haydn g-moll kompozíciója a repertoárban egyedüli módon négy szólóhangra íródott. „A quattro voci ma soli”, olvashatjuk a Tübingenben őrzött autográf címfeliratában. A szoprán-alt-tenor-basszus szólókvartetthez pedig nem pusztán *Kirchentrio* kíséret, hanem 4

<sup>2</sup> G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig, 1810); modern kiadás Bécs, 1954, 10.

<sup>3</sup> A. C. Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (Bécs, 1810); modern kiadás Berlin, 1959, 28. Mindkettőt idézi Somfai László, *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban* (Budapest, 1977), 4, 6, 10–12.

<sup>4</sup> A következő adatok Bruce C. MacIntyre kutatásainak köszönhetőek. Lásd „Wiener Salve-Regina-Vertonungen und Haydn”, in *Haydn-Studien* VI/4 (1994), 261–277.

szólamú, brácsával teljes vonósegyüttes és concertáló orgonaszóló társul. Különleges, ünnepi apparátus: jó volna tudni, milyen alkalomra készülhetett?

A bevezető orgonaszóló Haydn ez idő tájt írt billentyűs szonátáinak a beszédes, gazdagon artikulált nyelvén szól. Még mielőtt mondandóját befejezhethé, a négy szólóhang szónoki gesztussal, az expresszív töltésű bővített szext-akkord hangjaival megállítja a folyamatot, hogy a megismételt köszöntő szavakkal („Salve, salve!”) portált nyisson az ünnepi imádságnak.

J. HAYDN (Hob. XXIIIb:2)

Adagio

12

S.  
A.  
T.  
B.

Sal - ve, sal - ve!

Haydn háromtétéles zenei szerkezetet épített az antifóna tíz szövegsorából:

- |    |   |                         |
|----|---|-------------------------|
| 1  | Salve Regina, mater misericordiae:              | <i>Adagio 4/4</i>       |
| 2  | Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.           | <i>g-moll → Esz-dúr</i> |
| 3  | Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.           |                         |
| 4  | Ad te suspiramus, gementes et flentes           |                         |
| 5  | In hac lacrimarum valle.                        |                         |
| 6  | Eia ergo, Advocata nostra,                      | <i>Allegro 3/8</i>      |
| 7  | illos tuos misericordes oculos ad nos converte. | <i>c-moll</i>           |
| 8  | Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,       | <i>Largo 4/4</i>        |
| 9  | Nobis post hoc exsilium ostende.                | <i>Allegretto 3/4</i>   |
| 10 | O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.         | <i>g-moll</i>           |

A latin szöveg magyar fordítása:

*Mennországnak királynéja! Irgalmasságnak szent anyja!  
Élet, édesség, reménység! Üdvözlégy, szép szűz Mária.*

*Évának árva fiai, Számkivetett maradéki,  
Siralminak örökösi, Sok nyavalyáknak hajléki.*

*E siralomnak völgyében, Kik nyavalygunk nagy ínségben;  
Hozzád sóhajunk mennyégbe, Hol vagy örök dicsőségben.*

*Azért szószólónk! szemedet Fordítsd hozzánk s kegyelmedet!  
És a te bűnös népedet Oltalmazd híveidet.*

*Ó, édes Szűz! irgalmadat Mutasd meg s kegyes voltodat,  
Holtunk után szent Fiadat Mutasd meg boldogságodat.*

Háromtétélességgel több korabeli szerző *Salve Reginájában* találkozunk, bár nem mindig ilyen szövegelrendezéssel (5+2+3 sor). A Haydn-féle konstrukció (*Salve Regina – Eia ergo – Et Jesum*) két Fux-kompozícióban jelenik meg: ezek akár mintául is szolgálhattak a fiatalabb muzsikusk számára. Haydn azonban ismét meglepetéssel szolgál. A *Salve Regina* ama kiemelten fontos művei közé tartozik, amelyek belső utalásaikkal a többtétéles ciklus integrálására törekednek. (A mindössze egy évvel később keletkezett No. 45 fisz-moll „Búcsú”-szimfónia végigkomponált [*durchkomponiert*] szerkezetével kapcsolatban James Webster részletesen tárgyalja a kérdést.)<sup>5</sup> Ebben a kompozícióban – a rejtett motivikus rokonságokon túl – ez a következő eszközökkel történik:

1. a nyitótétel kezdő és záró hangneme nem azonos (g-moll – Esz-dúr);

2. a bizonytalan tonalitással, a tenor-recitativo lassú bevezetésével induló zárótétel egy döntő formai pontján változatlanul visszatér a mű jellegzetes kezdőmotívuma, ugyanazzal a retorikus kiemeléssel, mint az éneklők első belépésekor. Ez a keret biztosítja a mű jellegzetes, egységes affektusát.

A Mária-antifóna költői szövege bőséges alkalmat kínál a szövegfestésre, retorikai figurák használatára. Szinte valamennyi 18. századi megzenésítés él ezekkel a lehetőségekkel. A 4–5. sor (*Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle*; azaz „Hozzád sóhajtok, panaszkodva és sírva, e könnyeknek völgyében”) különösen előhívja az olyan közhelynek számító figurák megjelenését, mint a *suspirans* vagy a „könnyek völgyé”-t megrajzolóló leszálló dallamvonal, a *catabasis*.

Haydn műve egészében véve a barokk értelemben vett retorika ékes példája. Rögtön az énekszólamok kezdő felkiáltása, a nem hogy nem tonikai harmónián, de különleges disszonancián felhangzó kétszeres megszólítás (*repetitio*) drámai módon irányítja a figyelmet a textus könyörgő jellegére. A szöveg első felét tartalmazó nyitótétel szinte grafikus pontossággal közvetíti a sóhajtoknak („*ad te suspiramus*”), a könnyek völgyének a költői képeit. Az antifóna utolsó szövegsora önmagában fokozásra épülő retorikai alakzat, ún. *gradatio*: „*O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria!*” („*Ó, irgalmas, ó, kegyes, ó, édes Szűz Mária!*”) Haydn csodás harmóniai kiemelésekkel fogalmazza meg a könyörgő felkiáltásokat, majd fokozatosan lecsendesülő, dűrba forduló *pianissimó*val zárja a kompozíciót.

Haydn g-moll *Salve Reginája* a No. 44., e-moll „Gyász”- és a No. 45., fisz-moll „Búcsú”-szimfóniával, az op. 17. vonósnégyes-sorozattal, a gyönyörű c-moll és g-moll billentyűs szonátával közel egy időben született: abban a periódusban, ami a negyvenedik esztendeje körül járó zeneszerző alkotói lángelméjének oly megdöbbentően mély, költői kibontakozását hozta. A *Salve Regina* úgy emelkedik ki a kortárs megzenésítések közül, ahogy az imént említett hangszeres kompozíciók a hasonló műfajú testvérművek közül. Hogy a mai napig szinte alig ismert még a szakmabeliek számára is, jelzi, hogy mekkora az adósságunk Haydn teljes megismerése terén.

<sup>5</sup> Haydn's „Farewell” *Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (Cambridge, 1991); ugyanő, „Haydn's *Salve Regina* in g-moll (1771) und die Entwicklung zum durchkomponierten Zyklus”, in *Haydn-Studien* VI/4 (1994), 245–260.

## Mozart Kyrie-tételei

2005. március 20.

Beszámolómat személyes vonatkozással kezdem.

Mozart miséivel 16 éves koromtól találkoztam, amikor csellistaként elkezdtem játszani a budavári Mátyás-templom zenekarában. A zenekar repertoárján Mozart művei közül csupán néhány szerepelt, de ezeken keresztül kerültem kapcsolatba a kortársak – elsősorban Haydn, Beethoven, Schubert – és mások miséivel is.

Mozart egyházi zenéjének világa az utóbbi néhány évben még hangsúlyosabban kezdett el foglalkoztatni, különösen azért, hogy megjelent egy csodálatos, 13 lemezből álló felvételsorozat, amely Mozart összes egyházi művét tartalmazza, a bécsi *Concentus musicus*, valamint különböző szólisták és kórusok (főként az Arnold Schoenberg kórus) tolmácsolásában, *Nikolaus Harnoncourt* irányítása alatt. Röviddel ezután két másik sorozat is feltűnt, ezek a miséket és a templomi szonátákat is tartalmazzák, és a bécsihez hasonlóan szép felvételek.

Előadásom témájának kiválasztása részben kapcsolódik azokhoz a kutatásokhoz, amelyeket az utóbbi években Mozart nagyobb szabású miséi terén végeztem. *Kyrie-tételekben* pedig még a misékénél is gazdagabb a repertoár, azok mennyisége ugyanis jóval nagyobb, hiszen önálló tételként négy teljes és hét töredék szerepel a műjegyzékben.

Mozart teljes egyházi zenéjét a 70-es évekig viszonylag kevésbé kutatták (legnagyobb irodalma a *Requiemnek* és a *c-moll misének* van). *Walter Senn* mutatta ki, hogy a mintegy hatezer címet tartalmazó Mozart-bibliográfiában mindössze kétszázötven foglalkozik egyházi zenével – ez mindössze kb. 4%-ot tesz ki. Az arány azóta bizonyára változott, de ez is mutatja, hogy bár az életműben jelentős mennyiséget tesznek ki az egyházi művek, a róluk szóló irodalom, illetve a hangversenyéletben és a liturgikus gyakorlatban elfoglalt helyük, néhány kompozíció kivételével, aránytalanul hiányosnak tekinthető. Vannak ugyan közismert darabok (*Requiem*, *c-moll mise*, vesperások, kisebb művek), amelyek rendszeresen vagy gyakran megszólalnak, mások azonban szinte egyáltalán nem.

Ez az ismertetés csakis vázlatos lehet, hiszen összesen 18 mise- és 11 önálló Kyrie-tételről lehetetlen ekkora időkeretben szót ejteni, a legfontosabb típusokra azonban mutatok példát.

Bevezetésül a tridenti zsinat egyik ide vágó szövegét idézem: „*Az utolsó vacsorán, azon az éjszakán, amelyen kiszolgáltatták Jézust, hogy szeretett jegyesének, az Egyháznak látható áldozatot hagyjon, és hogy az megjelenítse az idők végéig a kereszten bemutatott véres áldozatot, arra emlékeztessen, és reánk alkalmazza annak üdvöt hozó erejét a mindennapi bűnök bocsánatára, Jézus kijelentette, hogy Ő, mint az örök Főpap, Istennek, Atyjának ajánlotta fel testét és vérért a kenyér és bor színe alatt. Megparancsolta apostolainak és a papságban utódainak, hogy ugyanezt az áldozatot mutassák be.*”

Ez tehát a mise alapja. A Kyrie-tétel pedig a mise első állandó éneke, a legrégebbi keresztény könyörgő imádság az Úr irgalmáért. A többi tételtől eltérően, amelyek később keletkeztek,

ez görög nyelven szól. Az egyes akklamációk (*Kyrie eleison, Christe eleison*) háromszor hangzanak el.

A Kyrie a misekompozíció nyitó tétele. Mind Mozart, mind kortársai életművében nyomon követhető az a törekvés, hogy az egyes tételek motivikus egységet alkossanak – ez hol könnyebben, hol nehezebben, de kimutatható az egyes misékben.

1749-ben XIV. Benedek pápa „*Annus qui*” címmel enciklikát bocsátott ki, amelyben egyházzenei felfogását a tridenti zsinat szellemében fogalmazta meg. A pápa a gregorián ének fontosságát hangsúlyozta, de megengedte hangszerek használatát is. A templomokban kerülni kellett mindenfajta színpadias zenét. A hangszerek közül az orgona volt a legfontosabb, de a pápa engedte a négyhúros hangszerek, sőt az oboa liturgikus használatát is. A kürtök, a trombiták és az üstdobok ki voltak tiltva a templomból. Azon hangszereknek, amelyeket mégis megengedett a pápa, az affektusok által a kifejező erőt, a liturgikus célokat, a szavak jelentését kellett hordozniuk. Ami pedig a vokális karaktert illeti, a legfontosabb a szavak érthetősége és liturgikus alakjának megőrzése volt.

A 18. század első felében még kétféle egyházi stílus élt egymás mellett: egyrészt az ún. **stile concertato** (concertáló stílus), ami lényegében a *basso continuo* kíséretes énekszólókra vagy a többkórusos technikára vezethető vissza, illetve ezt jelenti, másrészt a régi, szigorúan kontrapunktikus stílus, az ún. **stile antico**. A század második felének egyházi zenéjére a legnagyobb hatást mégsem e kettő gyakorolta, hanem a nápolyi operastílus, melynek képviselői többek között Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo és Francesco Durante. Ezek és más szerzők egyházi műveket is írtak, de nem csupán műveiken keresztül hatottak, hanem utazásaik során személyesen is. Az itáliai muzikusokat, előadókat szívesen hívták a délnémet-osztrák főúri udvarokba, az ottani muzikusok pedig szívesen utaztak Itáliába tanulni. Ebből a kölcsönösségből alakult ki az ún. **stile misto** (kevert stílus), ami döntően meghatározta a század második felének egyházi zenéjét.

Mozart egyházi stílusát három fő elem inspirálta: 1. az osztrák (salzburgi és bécsi) késő barokk és korai klasszikus hagyományok; 2. főként itáliai utazásai során szerzett tapasztalatai, tanulmányai; 3. az érvényes egyházzenei előírások (XIV. Benedek pápa fent említett enciklikájának előírásait ugyan épp Salzburgban nem tartották be teljes mértékben).

1. A salzburgi dóm zenei élete sok évszázados múltra tekintett vissza, és már Mozart idejére jelentős muzikusok sorát vonultatta fel. Az 1628 előtti időszakot nem ismerjük (ekkor szentelték fel a ma is látható dómot, de az elsőt már 774-ben), mert a 16. század végén történt tűzvészben minden elpusztult, de sok bizonyíték van arra, hogy az addig eltelt évszázadok alatt is igen élénk zenei élet folyt, nemcsak a dómban, hanem másutt is. Az újraszentelés utáni időszakot jelentős muzikusok fémjelzik: *Stefano Bernardi, Abraham Megerle, Andreas Hofer, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Georg Muffat, Carl Heinrich Biber, Matthias Siegmund Biechteler, Antonio Caldara* (ő elsősorban Bécsben működött), *Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Leopold Mozart, Johann Michael Haydn*.

2. Az itáliai szerzők közül kiemelendő a fentiekén kívül *Niccolò Jommelli, Niccolò Piccinni, Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello* és *Giovanni Battista Pergolesi*, és hozzájuk számítható még az olasz iskolázottságú német *Johann Adolf Hasse*. Bolognában élt a ferences szerzetes *Padre Giovanni Battista Martini*, zeneteoretikus és zeneszerző, akitől Mozart itáliai utazásai során zeneszerzői mesterséget tanult. Az idős mester egyik utolsó képviselője volt azoknak, akik a Palestrina-stílust teljes mélységében ismerték, és nemcsak ismerték, de zeneszerzőként magas fokon művelték is. Padre Martini Mozartot a Palestrina-stílustól örökölt szakmai fogá-

sokra oktatta. Nyilvánvalóan e tanulmányok eredménye a K. 89 öt szoprán hangra írt vagy a K. 90 Kyrie.

3. Mozartot 1769-ben nevezte ki koncertmesterré *Sigismund Schrattenbach* hercegérsek, aki nagy figyelmet fordított a vallási élet felemelkedésére. Egyértelműen a pompát kedvelő barokk hagyományú istentiszteletet részesítette előnyben. Az őt 1772-ben követő *Hieronymus Colloredo* számos racionális újítást vezetett be a liturgiába. A nagy ünnepi misék helyett a német nyelvű népénekek használatát szorgalmazta. Mozartot koncertmesteri állása mellett 1779-ben udvari orgonistává is kinevezte. Számos utazását azonban a hercegérsek nem nézte jó szemmel. A konfliktus végül Mozart elbocsátásához vezetett 1781 nyarán. Colloredo érsek előírásai nemcsak korlátozták Mozart zsenijét, hanem inspirálták is az akkorra már kialakult átmeneti misestílus alkalmazására.

A Kyrie-példák előtt vegyük sorra a misetípusokat, hiszen azok döntő mértékben meghatározták a mise nyitótételének minden tulajdonságát.

Az első a **missa brevis**. A mellékelt táblázatból is látszik, hogy azok tartoznak ehhez a típushoz, amelyek címükben is tartalmazzák a *brevis* szót. Ez a misetípus ünnepi karakter nélküli vasárnapokra és kisebb ünnepekre alkalmas. A zenekari összeállítás az ún. *Kirchentrióra* korlátozódik: két hegedű- és basszus szólómot, valamint orgonát foglal magában (brácsát a domban nem használtak). A *Kirchentrio* a korábbi triószonátára vezethető vissza, nem salzburgi különlegesség, másutt is találkozni vele. A szövegben gazdag tételekben ritkán vannak szóismétlések, a *Gloriát* és a *Credót* megkoronázó záró szakaszok jelentik a szélesebben kidolgozott utolsó verset, ezek rövid fugatóként szólnak meg. A *Kyrie*- és a *Sanctus*-tételek rövidek, az *Agnusok* általában derűs karakterű befejezést hoznak – a szimfónia fináléja mintájára.

A *missa brevis* típusba a következő darabok tartoznak: K. 49 (47d) *G-dúr*, 65 *d-moll*, 140 (Anh. C 1.12) *G-dúr*, 192 (186f) *F-dúr*, 194 (186h) *D-dúr*, 275 (272b) *B-dúr mise*. (A zárójelben lévő jegyzékszámok a Köchel-jegyzék 6. kiadásának jelzései.)

A második típus a **missa solemnis** (a táblázatban nincs külön jelölve a Mozarthoz való hűség kedvéért; a szögletes zárójelben levő elnevezéseket – a K. 167 kivételével – az utókor adta...), az egyházi év nagy ünnepeire való, nagy asszisztenciával tartott misékre készült kompozíció, gazdag hangszer-összeállítású, oboákkal, trombitákkal, üstdobokkal. A salzburgi domban ilyennek számítottak a Pallium-ünnepek, amelyeket a hercegérsek maga pontifikált, magára öltve a pápa által neki adományozott, főpapi rangját mutató palliumot. A *missa solemnis* típus szövegkezelése is különbözik a *brevis* típustól: gyakoriak a szóismétlések, és a mű terjedelme lényegesen nagyobb, mint a *brevis*eké. A korai K. 139 (47a) és a 66 a típuson belül is különlegességet rejt: mindkettő a **kantátamise** csoportjába tartozik (a *solemnisen* belül). Ez azt jelenti, hogy a *Gloria*- és a *Credo*-tételekben önmagukban zárt, egy- és többszólamú, különböző karakterű és tempójú szólórészek vannak. A későbbi *solemnisekben*, a *brevis*ekhez hasonlóan, a kórusból epizódyszerűen lépnek ki a szólóhangok. A *Gloria* és a *Credo* végén pompás, kidolgozott fűgákat hallunk.

A *missa solemnis* típusba a következő misék tartoznak: K. 139 (47a) *c-moll*, 66, 167, 262 (246a), 317, mindegyik *C-dúr* (a K. 139 is többnyire *C-dúr* hangnemű). Természetesen ehhez a típushoz sorolandó a két befejezetlenül maradt, barokk inspirációjú kompozíció, a grandiózus méretűre tervezett *c-moll mise* K. 427 (417a), valamint a *Requiem* K. 626 is.

Mozart egy 1776. szeptember 4-én Padre Martinihez írt levelében számolt be arról, hogy Colloredo hercegérsek milyen misét várt el tőle: „*A mi egyházi zenénk egészen más, mint az itáliai, annyiban, hogy az egész mise, Kyriével, Glóriával, Credóval, templomi szonátával,*

*offertoriummal, Sanctussal, Agnus Deivel, legyen az a legünnepélyesebb, ha az érsek maga celebrál, nem tarthat tovább háromnegyed óránál. Ez külön fáradságot igényel, mivel ennek a misének minden hangszerrel kell tartalmaznia, trombitákkal, üstdobokkal.”*

Az érsek tehát *missa brevis*t kívánt, *solemnis*hez illő hangszer-összeállítással, azaz rövid darabot, viszonylag nagy apparátussal. Magától értetődik, hogy ilyen keretek közé nem férnek terjedelmes áriák, fűgák. Ezt az új típust nevezik **brevis et solemnis**nek. Az érsek kívánsága egyébként nem is volt teljesen új: a kortársak nem egy kompozíciójukat hasonló módon fogalmazták. A hosszú szövegű tételek végéről ez esetben is hiányoznak a záró fűgák.

A *brevis et solemnis* típusába is csupa *C-dúr* mise tartozik: K. 220 (196b), 257, 258, 259, 337.

Érdekes a hangnemek és a típusok összefüggése: a hat *brevis* közül egy sincs *C-dúr*ban, az öt-öt *solemnis*nek, illetve *brevis et solemnis*nek viszont mindegyike ilyen hangnemű, feltételezhető, hogy a fényes *C* hangolású trombiták használata miatt.

Az új Mozart-összkiadás (Neue Ausgabe sämtlicher Werke = Neue Mozart Ausgabe) külön kötetben (NMA I/1/1/6) közli az önálló misetételeket. E tételek túlnyomó többsége csupán töredékesen maradt fenn. A mellékelt táblázat második része mutatja a részleteket. Ezek a tételek négy csoportba oszthatók:

- I. Önálló, befejezett *Kyrie*-tételek: K. 33, 89, 90, 341, ezek közül a K. 89 és 90 nyilván elsősorban kontrapunktikus tanulmányként volt elképzelve.
- II. Befejezetlen, de a komponálás folyamatának megszakadásáig teljesen kidolgozott töredék: K. Anh.18 (166f).
- III. Zenei vázlatok, melyek kezdete teljes egészében megoldott, de a továbbiak során még csak az énekszólamok témabelépései és a hangszeres kíséret van rögzítve: K. Anh.19 (166g), 322 (296a), 323 (Anh.15).
- IV. Vázlatok, amelyek a vokális szólamokra és a basszus kíséretre korlátozódnak, kiemelve a vonós- vagy fűvórszék egy-egy fontos pontját: K. Anh.16 (196a), Anh.14 (422a), Anh.13 (258a).

Az a tény, hogy a kötet 13 tétele közül 11 *Kyrie* (egy-egy *Gloria* és *Hosanna* mellett), arra enged következtetni, hogy Mozart legalább 9-et bizonyára misetételnek szánt; önálló darabot inkább a változó részek szövegeire volt szokás komponálni.

Harnoncourt hangzó összkiadásán értelemszerűen csak a hat teljes vagy kiegészített tétel szólal meg.

Előadásom illusztrációjaként olyan tételeket választottam, amelyek kevésbé ismertek, vagy amelyekről úgy vélem, hogy kevésbé fordulnak elő a hangverseny- vagy a liturgikus zenei gyakorlatban.

Első a K. 140 *G-dúr* (**brevis**) *mise Kyrie*-tétele. A darab érdekessége egyrészt az, hogy sokáig nem Mozart művének tartották, a régi kotta-összkiadásban sem szerepelt, másrészt hangsúlyozottan pasztorális a hangvétele, ami Mozart misetermésében teljesen egyedi. Feltűnő, és ez Mozart miséire általánosan jellemző, hogy a *Kyrie eleison*–*Christe eleison*–*Kyrie eleison* hármas egységét nem mindig követi a forma arányos és a szövegnek megfelelő hármas tagolása (akár egyszerű háromtagúsággal, akár szonátaformában), sőt Mozart a legváltozatosabb for-

mákba önti a szöveget. Ebben a darabban 8 és 4 ütemes szakaszok eredményeznek egy „szabálytalan” hídformát, ennek során háromszor is felhangzik a *Christe eleison* szövegrész.

A következő példa szintén *brevis* típusú, K.65 *d-moll mise Kyrie-tétele*, amely 1769-es datálású és Mozart harmadik miséje. A hegedűszólamok vezetése *colla parte* módon történik úgy, hogy az 1. hegedű az alt szólammal, de oktávval magasabban, a 2. pedig a szopránnal *unisono* halad együtt. A 40 ütemnyi tétel 6 ütemes lassú bevezetéssel indul 4/4-ben, majd a gyors 3/4-es rész következik, amely világosan rajzolja meg a kis háromtagú formát. Ennek első tagja egy nyolcütemes mondat, majd 9-9 ütemes középhrész és visszatérés következik. Ebben a darabban a középhrész egybeesik a *Christe eleison* szöveggel, a szólók belépésével és a párhuzamos F-dúr hangnemmel.

A **solemnisek** közül a K. 66 *C-dúr mise Kyrie-tételére* fordítsuk figyelmünket. A mű megírására az adott inspirációt Mozartnak, hogy barátját, *Cajetan Hagenauert* (1746–1811) 1769 októberében pappá szentelték, aki első miséjét a salzburgi Szt. Péter-templomban celebrálta. Mozart ezt a miséjét kifejezetten erre az alkalomra írta. (Hagenauer később, 1786-ban a kolostor apátja lett.) A kompozíció nyilván az előadás helyszíne miatt tartalmaz brácsákat is, ott ugyanis alkalmaztak brácsásokat. A nagy együttest foglalkoztató hangszerelés különleges ragyogással ruhazza fel a darabot. A *mise solemnis* típusa itt nem csupán azt jelenti, hogy üstdobok, trombiták és más fúvósok is szerepelnek, illetve hogy ünnepi alkalomra készült. Nem elég a hosszú szövegű tételek végén levő fűgák jelenléte, sem ugyanezen tételek egy-két tempó- és karakterváltása. Többről van szó: óriási terjedelmében (ez a leghosszabb befejezett Mozart-mise!), kontrasztokban gazdag konstrukciójában a kantátamise típusa bontakozik ki.

A tétel két részre tagolódik, az első egy 12 ütemes *Adagio*, a második *Allegro*, amely 96 ütemből áll. A lendületes *Allegro* a kidolgozás nélküli szonátaforma és a barokk kétrészes forma (és hangnem-terv) ötvözete, melyben az expozíció két, egymással erősen kontrasztáló témát vet fel, majd a domináns hangnemben zár le (56. ü.). A kidolgozás helyén újra elkezdődik a főtéma, amelynek zenekari *ritornell* része változatlan, a folytatás pedig először a főtéma első, majd második eleméből építkező visszavezetés, mely az expozícióban a melléktéma előtt halott motívumhoz érkezik. A visszatérést a melléktéma fémjelzi, melyet kóda követ.

Főtéma		Átvezetés	Melléktéma
13–21. ütem	22–30. ütem	31–43. ütem	44–55. ütem
9 ütem 4+5	9 ütem 4+5	13 ütem 4+4+5	12 ütem 6+6
zenekari ritornell	„Kyrie eleison” kórus	„Kyrie eleison” kórus	„Christe eleison” szoprán–alt szóló
C:		G:	G:

Főtéma		Átvezetés	Melléktéma	Kóda
56–64. ütem	65–73. ütem	74–85. ütem	86–97. ütem	98–108. ütem
9 ütem 4+5	9 ütem 4+5	12 ütem 4+3+5	12 ütem 6+6	11 ütem 4+4+3
zenekari ritornell	„Christe eleison” kórus	„Kyrie eleison” kórus	„Christe eleison” alt-tenor szóló	„Kyrie eleison” kórus
G:	G: g: d: a:	a: (F:) C:	C:	

Érdekes megfigyelni a sok 9 ütemes kisebb egységet, hasonló aszimmetrikus vonások gyakran fedezhetők fel más (nem csak egyházi) Mozart-művekben; ebből is kitűnik, hogy mennyire nem állandóak a 2, 4, 8 ütemes sémák.

Következő *solemnis*-példánk a K. 262 *Missa longa* (nem a szerzőtől eredő) elnevezésű *Kyrie*-tétele, ami szintén szonátaforma, azzal a sajátos vonással, hogy a kezdő hangszeres ritornell egy 5 és egy 8 ütemes egységre tagolódik, a melléktéma pedig egy 5+3 ütemes részzé formálódik. (Az 5 ütemes egységek csak aszimmetrikus, 2+3 vagy 3+2 tagolásúak lehetnek, így a 2, 3, 5, 8, 13 sorozat a Fibonacci-számsort juttathatja eszünkbe...) A tétel egyúttal azt is mutatja, hogy *Kyrie* nemcsak homofonikus vagy egyszerűbb polifonikus szerkesztésű lehet, hanem bonyolultabb, kettős imitációjú is: a tenor–basszus témapár válasza a szoprán–alté. A tételben különböző szólamkombinációkban vonul végig a kettős ellenpont.

A harmadik, **brevis et solemn** típus következik, a nagy *Credo-mise* K. 257 *Kyrie*-tétele. A darabban nincsenek terjedelmes áriák, duettek, fűgák – ennyiben *brevis*, terjedelmét és hangszeres apparátusát tekintve pedig *solemnis*. Sajátos vonása, hogy az ellenpont teljesen alárendelt szerepet játszik, másik érdekessége a hangneme: alig mozdul ki a C-dűrből. A tétel 40 ütemében a főtéma és a melléktéma különbségét leginkább a formájukban lehet megkülönböztetni: a főtéma 2+4 ütemes mondat, a melléktéma „helye” 2+2 ütemnyi periódus:

Andante maestoso	Allegro					
10 ütem	30 ütem					
1–10.	11–12.	13–19.	19–23.	23–29.	29–33.	33–40.
	ritornell	2+4 ütem mondat	2+2 ütem periódus	2+4 ütem mondat	2+2 ütem periódus	2 ütem+ kóda
		a	b	a	b	a és kóda
C: G:	C:					

A következő példa ebből a típusból a K. 337 *Kyrie*-tétele. Ez Mozart utolsó befejezett miséje, 1780-ban, még Salzburgban készült. Terjedelmes, 12 ütemnyi zenekari bevezető után egy szintén 12 ütemes vokális szakasz következik, ez az 1. tag, ezt követi a 2. tag, amely ennél valamivel hosszabb, 32 ütemes, ez tehát nem szonátaforma. A 2. tag jellemzője, és talán ettől aszimmetrikus a forma, hogy legalább három helyen be lehetne fejezni a tételt. Ez azonban csak később történik meg – bővülések, álzárlatok odázzák el a végső befejezést.

Mozart legelső *Kyrie*-tételével búcsúzunk, ez a K. 33 jegyzékszámú önálló darab, nem misetétel, a tízéves (!) Mozarttól való, 1766. június 12-i keltezésű és Párizsban íródott. Nem tudjuk, hogy teljes mise lett volna-e belőle. A kéziraton mindenesetre jól látszik *Leopold Mozart* keze nyoma is, amint kijavíttatta fia első egyházzenei zsenégjét... A mű egyszerű háromtagú forma bővült visszatéréssel és kódával, F-dűrban.

A tételt azzal a meghatottsággal hallgathatjuk és tanulmányozhatjuk, hogy mi mindent tudott Mozart már tízévesen, fülünkben van, hogy hová fejlődött, és azt talán el sem tudjuk képzelni, mi mindent írhatott volna még, ha több idő adatott volna neki...

## MOZART KYRIE-TÉTELEINEK JEGYZÉKE

## Misék

K	K <sup>6</sup>	Cím	Hang-nem	Tempójelzés, ütemek száma	Szólamok, hangszer-összeállítás	Komponálás helye, ideje	NMA-kötet és oldalszám
139	47a	Missa [„Waisenhaus”]	c:	Adagio–Allegro–Andante–Allegro da capo 232	S, A, T, B, SATB, 2 ob, 2 clno, 2 tr, timp, 3 trb, 2 vl, 2 vla, b, org	?Bécs, 1768. ősze	I/1/1/1, 37
49	47d	Missa brevis	G:	<i>Adagio–Andante</i> 37	S, A, T, B, SATB, [3 trb] 2 vl, vla, b, org	Bécs, 1768. okt.–nov.	I/1/1/1, 3
65	61a	Missa brevis	d:	Adagio–Allegro 40	S, A, T, B, SATB, 2 vl, b, org	Salzburg, 1769. jan. 14.	I/1/1/1, 159
66	66	Missa [„Dominicus”]	C:	Adagio–Allegro 108	S, A, T, B, SATB, [2 fl] 2 ob, 2 cr, 2 clno, 2 tr, timp, [3 trb] 2 vl, vla, b, org	Salzburg, 1769. okt.	I/1/1/1, 185
140	Anh. C1.12	Missa brevis	G:	Andantino 43	S, A, T, B, SATB, 2 vl, b, org	?Salzburg, 1773	I/1/1/1, 285
167	167	Missa „In honorem Sanctissimae Trinitatis”	C:	Allegro 56	SATB, 2 ob, 2 clno, 2 tr, timp, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1773. jún.	I/1/1/2, 3
192	186f	Missa brevis	F:	Allegro 73	S, A, T, B, SATB, 2 clno, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1774. jún. 24.	I/1/1/2, 75
194	186h	Missa brevis	D:	<i>Allegro moderato</i> 41	S, A, T, B, SATB, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1774. aug. 8.	I/1/1/2, 121

K	K <sup>6</sup>	Cím	Hang- nem	Tempójelzés, ütemek száma	Szólamok, hangszer-összeállítás	Komponálás helye, ideje	NMA-kötet és oldalszám
220	196b	Missa brevis [„Spatzen”]	C:	Allegro 38	S,A,T,B, SATB, 2 tr, timp. [3 trb] 2 vl, b, org	1775–76	I/1/1/2, 163
262	246a	Missa [longa]	C:	Allegro 83	S,A,T,B, SATB, 2 ob, 2 cr, 2 clno, [timp, 3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1776	I/1/1/2, 197
257	257	Missa [„Credo”]	C:	Andante maestoso– Allegro 40	S,A,T,B, SATB, 2 ob, 2 clno, timp, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1776. nov.	I/1/1/3, 3
258	258	Missa [„Spaur”]	C:	Allegro 68	S,A,T,B, SATB, 2 ob, 2 clno, timp, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1776. dec.	I/1/1/3, 115
259	259	Missa brevis [„Orgelsolo”]	C:	Andante 29	S,A,T,B, SATB, [2 ob] 2 tr, timp, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1776. dec.	I/1/1/3, 195
275	272b	Missa brevis	B:	Allegro 112	S,A,T,B, SATB, [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1777 vége	I/1/1/4, 3
317	317	Missa [„Krönungs”]	C:	Andante maestoso– più andante– Maestoso come prima 31	S,A,T,B, SATB, 2 ob, 2 cr, 2 clno, timp. [3 trb] 2 vl, b, org	[Salzburg] 1779. márc. 23.	I/1/1/4, 57
337	337	Missa	C:	Andante 56	S,A,T,B, SATB, 2 ob, 2 fg, 2 clno, timp. [3 trb] 2 vl, b, org	Salzburg, 1780. márc.	I/1/1/4, 193
427	417a	Missa	c:	Andante moderato 94	2S,T,B, SSAATTBB, fl, 2 ob, 2 fg, 2 cr, 2 clno, timp, 3 trb, 2 vl, 2 vla, b, org	Bécs, 1782. júl.– 1783. május	I/1/1/5
626	626	Requiem	d:	Allegro–Adagio 52	S,A,T,B, SATB, 2 cor di b., 2 fg, 2 clno, timp, 3 trb, 2 vl, vla, b, org	Bécs, 1791 vége	I/1/2/1–2

Önálló tételek, töredékek

K	K <sup>6</sup>	Hang-nem	Tempójelzés, ütemek száma	Szólamok, hangszer-összeállítás	Komponálás helye, ideje	NMA
33	33	F:	Larghetto 42	SATB, 2 vl, vla, b, org	Párizs, 1766. jún. 12	I/1/1/6, 3
89	73k	G:	– 71	SSSSS	?Salzburg, 1772	I/1/1/6, 6
90	90	d:	– 26	SATB, org	?Salzburg, 1772	I/1/1/6, 13
Anh.18	166f	C:	Adagio–Allegro 49	SATB, 2 ob, 4 cr, timp, 2 vl, 2 vla, b, org	?Salzburg, 1772	I/1/1/6, 17
Anh.19	166g	D:	– 12	SATB, 2 ob, 2 cr, 2 vl, 2 vla, b, org	?Salzburg, 1772	I/1/1/6, 29
322 = Anh.12	296a= 296b	Esz:	Largo 34	S, A, SATB, 2 ob, 2 fg, 2 cr, 2 tr, timp, 2 vl, 2 vla, b, org	?1778–79	I/1/1/6, 31
Anh.16	196a	G:	Adagio–Andante 34	SATB, ?, ?, 2 vl, vla, b, org	?1787–89	I/1/1/6, 46
Anh.15	323	C:	Allegro moderato 53	SATB, 2 ob, 2 fg, 2 clno, timp, 2 vl, vla, b, org	?1787–89	I/1/1/6, 50
Anh.14	422a	D:	– 11	SATB, ?2 ob, ?fg, 2 vl, vla, b, org	?1787–89	I/1/1/6, 80
Anh.13	258a	C:	– 9	SATB, 2 clno, timp, 2 vl, org solo, b	?1787–91	I/1/1/6, 82
341	368a	d:	Andante maestoso 119	SATB, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 4 cr, 2 tr, timp, 2 vl, 2 vla, b, org	?Bécs, 1787–91	I/1/1/6, 84

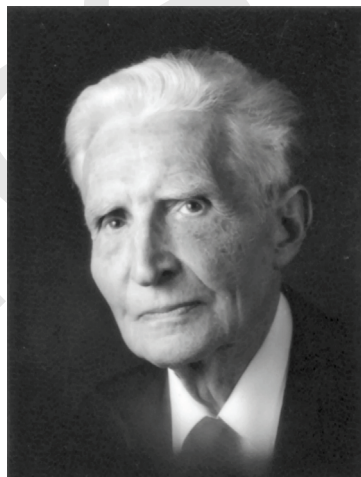
## Gárdonyi Zoltán énekari művei

2003. március 21.\*

Nagy örömmel teszek eleget debreceni kollégáim megtisztelő felkérésének, amikor itt ezen a mai napon, éppen J. S. Bach születési évfordulóján (és egyben saját születésnapomon) beszélhetek édesapám zenéjéről. Bevezetőként röviden felidézem az ő életútját, majd az alkotói periódusok időrendjében áttekintem Gárdonyi Zoltán kóruskompozícióinak műfajait és a zeneszerzői életmű egészében elfoglalt helyét.

Gárdonyi Zoltán 1906. április 25-én született Budapesten, édesapja dr. Gárdonyi Albert történész professzor, Budapest főlevéltárosa volt. Édesanyja, született Weigl Mária, a budapesti Zeneakadémián a volt Liszt-tanítvány, Thomán István osztályában 1904-ben Bartók Béla évfolyamtársaként szerzett zongoratanári oklevelet. Gárdonyi Zoltán zeneszerzés-tanulmányait szülővárosában, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán 1923-tól 1927-ig Kodály Zoltánnál, majd 1927-től 1930-ig Berlinben Paul Hindemithnél végezte. A berlini egyetemen ezzel egyidejűleg folytatott zenetudományi tanulmányait az ott 1931-ben megszerzett doktorátusával zárta le. A későbbiekben kerek három évtizeden át a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola professzoraként fejtette ki szerteágazó tevékenységét, ő volt a Zeneakadémia 1948-ban feloszlott protestáns egyházzenei tanszakának utolsó vezetője is. Tanári és zeneszerzői munkájához az évek során különféle további feladatok is társultak, így például a Magyar Tudományos Akadémia Kodály Zoltán elnöklete alatt működő Zenetudományi Bizottságában, valamint magyar, német és francia zenei lexikonok, illetve nemzetközi zenetudományi kongresszusok magyarul és németül egyaránt legmagasabb szinten publikálni és előadni tudó munkatársaként.

Gárdonyi Zoltán gazdag zeneszerzői életműve felöleli a szimfonikus- és kamarazene, zongora- és orgonakompozíciók, a vokális művek és a pedagógiai célzatú darabok legkülönbözőbb műfajait. Zenetudományi és zeneelméleti munkásságának mindenekelőtt a Bach- és a Liszt-kutatás köszönhet jelentős új eredményeket. Ő készítette el az egyik legjelentősebb német zenei kiadványt, a kasseli Bärenreiter Verlag felkérésére az új Liszt-összkiadás tervezetét és ő kezdte meg ennek a 68 egységet átfogó sorozatnak a szerkesztését is. Az ebből mostanáig megjelent mintegy 40 kötetet már ma is világszerte elsősorú referenciatárgyként tartják számon.



\* Az előadás szerkesztett és aktualizált változata (2010).

Gárdonyi Zoltán 1967-ben vonult nyugdíjba és 1972-től kezdve családjával együtt Németországban élt. Néhány héttel nyolcvanadik születésnapja után, 1986. június 27-én hunyt el Herfordban (Északrajna-Wesztfália), azóta Németországban, Magyarországon, Svédországban és az Amerikai Egyesült Államokban együttesen több mint száz kompozíciója került kiadásra és műveiből is számos CD-felvétel készült. Mindez arról tanúskodik, hogy Gárdonyi Zoltán életműve a mostoha történelmi körülmények és a személyét sokáig övező méltatlan meg nem értés ellenére is maradandó visszhangra talált.

A kórusművek végigkísérik a zeneszerzői életút valamennyi alkotói periódusát. A harmincas években Gárdonyi Zoltán mint a soproni Evangélikus Tanítóképző, illetve Teológiai Fakultás fiatal tanára és a Soproni Zeneegyesület karnagya már aktívan bekapcsolódott abba az országosan kibontakozó énekkari mozgalomba, amelynek repertoárja legnagyobb részét az egykori Kodály-tanítványok tollából a *Magyar Kórus* kiadásában jelent meg. A tíz soproni év (1931–1941) termése – orgonadarabok, népdalfeldolgozások és egyházi szövegű kórusművek mellett – az a nagyívű, a szerző saját szövegére készült négyszólamú *Kánon október hatodikára* is, amely azután 1977-ben az orgonakíséretes *Gyászóda*ként fogalmazódott újra és amelyet mai előadásom végén közösen is eléneklünk majd. (Ez a kompozíció nyomtatásban 1998-ban jelent meg Budapesten, a Református Egyházzeneészek Munkaközösségének kiadásában.)

A negyvenes és ötvenes évek folyamán keletkezett világi kórusművek közül a *Három ikervári népdal* és a Kriza János erdélyi gyűjtéséből merített *Jere bé violám* még ma is igen népszerű (Zeneműkiadó/EMB kiadás 1952, illetve 1953, elérhető a Zeneakadémia könyvtárában, valamint az Országos Széchenyi Könyvtár Zeneműtárában). Jórészt ebben az időszakban keletkeztek Balassi, Vörösmarty, Csokonai, Arany és Juhász Gyula költeményeinek többnyire a *cappella* megzenésítései is (így pl. *Magyar! Hajnal hasad!*, 1948; *A legszebb virág*, 1953; *Honszeretet*, 1956; *Mindvégig*, 1958; *A munka*, 1960). Mindezzel párhuzamosan bontakozott ki Gárdonyi Zoltán kezében az egyházi szövegű, részben a *cappella*, részben orgonakíséretes kórusművek spektruma (pl. *Hét bibliai kánon*, 1944–1947; *A sareptai özvegy*, 1945; *Szép könyörgés*, 1946; *Mondjatok dicséretet*, 1949/1958; *Isten emberének imádsága – 90. zsoltár*, 1957).

A Károli Gáspár fordításán alapuló bibliai próza megzenésítésének kiemelkedő példája az 1948-ban komponált 23. *zsoltár* vegyeskarra. Ez a mű első alkalommal a zeneszerző elhunytának tizedik, születésének kilencvenedik évfordulóján, 1996-ban jelent meg nyomtatásban, német szöveggel (Möselers Verlag Wolfenbüttel). Két évvel később Budapesten a magyar eredeti is megjelent (a Református Egyházzeneészek Munkaközösségének kiadásában), majd 2000-ben a darab angol nyelvű kiadása látott napvilágot (National Music Publishers, USA). Kottapéldánk a 23. zsoltár középső szakaszából idéz, amelynek zenei íve „a halál árnyékának” sötét akkordjaitól elvezet a vigasztalás, bizakodás lendületes *crescendo*-megfogalmazásáig (kottapélda l. 125–126. o.).

Az ötvenes és hatvanas években íródott számos egyházi szövegű énekkari kompozíció közül mintegy húsz mű készült a főti református gyülekezet énekkara számára (pl. 84. *zsoltár*; 1955; *Magasztaltassék fel az Úr*; 1957; *Megszenteltem e házat*, 1958; 54. *genfi zsoltár*; 1964; *Hű az Isten*, 1969), miután az ottani kórus vezetője, *Kalocsay Ferenc* a Dunamelléki Református Egyházkerület annak idején Gárdonyi Zoltán által vezetett Énekügyi Bizottságának tagjaként több évtizedes személyes kapcsolatba került édesapámmal. Ezek a rövidségükben is meszerien megalkotott darabok az értékálló, nagyszerűen hangzó, de már egyszerű adottságok között is jól megvalósítható kórusművek kodályi ideálját honosították meg a 20. század magyar protestáns egyházzenejében.

♩ = 92

*p*

Még ha a ha-lál ár-nyé-ká -

*p*

Még ha a ha-lál ár-nyé-ká -

*p*

Még ha a ha-lál ár-nyé-ká -

*f*

Még ha a ha-lál ár-nyé-ká - nak völ-gyé - ben

40

*cresc. animando poco a poco più cresc.*

- nak völ-gyé - ben já-rok is, nem fé-lek a gonosz-tól, nem fé-

*cresc.*

- nak völ-gyé - ben já-rok is, nem fé-lek a gonosz-tól, nem fé-

*cresc.*

- nak völ-gyé - ben já-rok is, nem fé-lek a gonosz-tól, nem fé-

*cresc.*

já - rok is, nem fé - lek a gonosz - tól, mert te,

45

*f*

lek a gonosz - tól, mert te velem vagy, a te vessződ és botod a-zok

*f*

lek a gonosz - tól, mert te velem vagy, a te vessződ és botod a-zok

*f*

lek a gonosz - tól, mert te velem vagy, a te vessződ és botod a-zok

*più cresc. f*

\_\_\_\_\_ mert te, mert te velem vagy, ves - sződ és botod a-zok

50. *calmandosi* *perdendo* **Tempo primo** ♩ = 112  
*p leggiero*

vi - gasz - tal - nak en-gem. Asztalt te - ri - tesz né - kem az én el - len - sé - geim  
*perdendo p leggiero*

vi - gasz - tal - nak en-gem. Asztalt te - ri - tesz né - kem az én el - len - sé - geim  
*perdendo p leggiero*

vi - gasz - tal - nak en-gem. Asztalt te - ri - tesz né - kem az én el - len - sé - geim  
*perdendo p leggiero*

vi - gasz - tal - nak en-gem. Asztalt te - ri - tesz né - kem az én el - len - sé - geim

56. *cresc.* *f*

e - lőtt, el - á - rasz - tod fe - jem o - laj - jal, csordul - tig van a poharam. *ff*  
*cresc.* *f*

e - lőtt, el - á - rasz - tod fe - jem o - laj - jal, csordul - tig van a poharam. Bizonyá - ra  
*cresc.* *f*

e - lőtt, el - á - rasz - tod fe - jem o - laj - jal, csordul - tig van a poharam. *ff*  
*cresc.* *f*

e - lőtt, el - á - rasz - tod fe - jem o - laj - jal, csordul - tig van a poharam. Bizonyá - ra

61. *ff* *dimin.*

jó - - - - - sá - - - - - god *dimin.* *meno f*

jó - sá - god és kegyel - med követ - nek engem é - letem  
*ff* *dimin.* *meno f*

jó - - - - - sá - - - - - god *dimin.* *meno f*

jó - sá - god és kegyel - med követ - nek engem é - le -

Gárdonyi Zoltán világi kórusműveinek legkiemelkedőbb darabja, a *Szeptember végén* (1964) Petőfi Sándor halhatatlan költeményét foglalja megkapóan lírai zenébe. Bár ez a gyönyörű, mintegy ötperces kompozíció már 1969-ben megjelent az Editio Musica Budapest kiadásában, és azóta mind a Zeneakadémia könyvtárban, mind pedig az Országos Széchenyi Könyvtár kottatárában hozzáférhető, Magyarországon szinte még mindig ismeretlen. Következő kottapéldánk a mű első szakaszából a virágzás (= élet) és a közelgő tél (= halál) költői kontrasztjának zenei ábrázolását a szerzői kézirat fakszimiléjében közli.

Szeptember végén (Petőfi)

Gárdonyi Zoltán  
1964.

*Adagio*  
poco

S. *Még* nyílnak a völgyben a kerti vi-rá-gok, *Még* zöldel a nyár-fa az

Ms. *Még* nyílnak a völgyben a kerti vi-rá-gok, *Még* zöldel a nyárfa az

A. *Még* nyílnak a völgyben a kerti vi-rá-gok, *Még* zöldel a nyárfa az

T. *Még* nyílnak a völgyben a kerti vi-rá-gok, *Még* zöldel a nyárfa az

B. *Még* nyílnak a völgyben a kerti vi-rá-gok, *Még* zöldel a nyárfa az

*Andante sostenuto*

ab-lak e-lött, Se la-tod a-mottan a te-li vilá-got: Már

ab-lak e-lött, Se la-tod a-mottan a te-li vilá-got: Már

ab-lak e-lött, Se la-tod a-mottan a te-li vilá-got: Már

ab-lak e-lött, Se la-tod a-mottan a te-li vilá-got: Már

Se la-tod a-mottan a te-li vilá-got: Már

Már hó, már hó takarja el a bér-ci te-tőt.

Már hó, már hó takarja el a bér-ci te-tőt.

Már hó, már hó takarja el a bér-ci te-tőt.

Már hó, már hó takarja el a bér-ci te-tőt.

Már hó, már hó takarja el a bér-ci te-tőt.

*Allegretto*

if-jú sí-venlén a lángszá-ty nyar-, S meg benne vi-tít az e-gész lúke-let.  
 ifjú sí-venlén a lángszá-ty nyar-, S meg benne vi-tít az e-gész lúkelet, se  
 if-jú sí-venlén a lángszá-ty nyar-, S meg benne vi-tít az e-gész lúke-let, se  
 ifjú sí-venlén a lángszá-ty nyar-, S meg benne vi-tít az e-gész lúkelet. se

*Quasi sostenuto*

*sf* i-me, só-tét hajam óz-be vejjél mar, A tél, a  
*sf* i-me, só-tét hajam óz-be vejjél, A tél  
*sf* i-me, só-tét hajam óz-be vejjél mar, A tél  
*sf* i-me, só-tét hajam óz-be vejjél, A tél

*Fin sostenuto*

tel dere mar megü-te feje-met. el-hull a virág, *inf.* el-somlú az  
 tel dere mar megü-te fejemet. el-hull a virág, ... az  
 tel dere mar megü-te fejemet. el-hull a virág.  
 tel dere mar megü-te feje-met. el-hull a virág, ... az  
 tel dere mar megü-te fejemet. el-hull a virág.

A zeneszerzői életművet lezáró alkotói periódus sokrétű egyházzenei alkotásai között (pl. *Dicsérő ének*, 1961/1981; *Élet és békeség*, 1966; *A tékozló fiú*, 1971; *46. zsoltár*, 1971; *Adeste fideles*, 1974/1976; *Memento*, 1975; *Jelige*, 1978; *Ítélet és ígélet*, 1980; *Bethlen Gábor éneke*, 1980; *Epigramma Kodály Zoltán emlékére*, 1982) jelentős helyet foglalnak el azok a nagyszabású kórusművek, amelyek a debreceni Református Kollégium Kántusának íródtak (ennek a világhírű énekkarnak 1967 óta édesapám korábbi zeneakadémiai tanítványa, Berkesi Sándor a vezetője).

Gárdonyi Zoltán legutolsó világi kórusműve, az 1982-ben három férfihangra és gitárra komponált *Civilizáció* mind jellegét, mind szövegét, Arany János egyik „öszikéjét” tekintve is külön figyelmet érdemel. A kézirat címlapja nem csupán ezt a mindmáig meglepően aktuális verset, hanem azt a szerzői utasítást is tartalmazza, hogy: „Kérem ezt az epigrammát művem mindenkor elhangzása előtt elszavaltatni.”

*Ezelőtt a háborúban  
Nem követtek semmi elvet,  
Az erősebb a gyengétől  
Amit elvehetett, elvett.*

*Most nem úgy van. A világot  
Értekezlet igazgatja:  
S az erősebb ha mi csínyt tesz,  
Összeül és – helybenhagyja.*

Visszatekintve Gárdonyi Zoltán énekkari műveire kétszáznál több kompozíció sokszínű spektruma bontakozik ki előttünk. A zeneszerzői életműnek ez a szegmense 40 világi szövegű (ebből 13 hangszerkíséretes) és mintegy 160 egyházi szövegű (felerészben hangszerkíséretes), többnyire négyzólamú vegyeskari művet foglal magában; a 16 férfikari és a negyvennél több egyneműkari mű nagyjából egyszerű két-, illetve háromzólamú letétekből áll. A teljes műjegyzék megtalálható abban az életrajzi kiadványban, amely Karasszon Dezső avatott tollából jelent meg néhány éve (Gárdonyi Zoltán. *Magyar zeneszerzők*, 8. Budapest: Mágus Kiadó, 1999.)=

\*

*Utóirat 2010 januárjában:* a Magyar Kórusok, Zenekarok és Népzenei Együttesek Szövetsége Gárdonyi Zoltánt „a magyar zenei kultúrában kifejtett munkásságáért” 2009. december 16-án posztumusz KÓTA-díjjal tüntette ki.

## 1956 – a magyar kóruszene tükrében

2006. március 24.

Ötven év, másfél emberöltő telt el 1956 óta. 1956 piros betűs ünnep a magyar történelem évkönyvében. Forradalom és szabadságharc, előbb a felkészülés semmihez sem hasonlítható lendülete, majd a leveretés és a megtorlás keserű emléke.

Kévs számú még az a kórusmű, amely 1956 eseményeivel foglalkozik. Ezt a hiányt hivatott pótolni a KÓTA elmúlt évben meghirdetett zeneszerzői pályázata is, amelynek az volt a célja, hogy a történelmi eseményhez méltó énekelnivalót adjon a magyar énekkaroknak. Tucatnyi pályamű érkezett be a szervezőkhöz, napjainkban derült ki az eredmény. Díjnyertes kompozíciók voltak: Nógrádi Péter: *Októberi ima* – Pilinszky János, Nagy Gáspár és Fekete István sorai nyomán, valamint Tóth Péter–Dsida Jenő: *Lángok*.

Az igazi eredmény az lesz, ha kórusaink rendszeresen műsorra tűznek olyan értékes kórusműveket, amelyek 1956-ra emlékeztetnek. Mert nagy a feledés veszélye, de még nagyobb baj, hogy generációk sora úgy nő fel, úgy nőtt fel, hogy alig tudnak 1956-ról, alig foglalkoztatják őket eme történelmünket megrázó és meghatározó események.

Kevesen vagyunk már, akik szemtanúi és talán részesei is voltunk a nagy napoknak, a dicsőséges 1956-os évnak. Zeneakadémista diákként átéltem ennek az időszaknak minden mozzanatát, ezért szubjektív elemeket is tartalmaz előadásom. Talán sikerül másokat is visszaemlékezésre bírni, talán a zenetudomány is felvállalja annak kutatását: miként tükröződik 1956 fénységes éve a magyar zenében, a magyar kóruszenében!

1953-ban, Nagy Imre első kormánya idején nyílt az első reménysugár, hogy van kiút a szovjetbérenc kommunista diktatúrából. Még gimnazistaként, 1953 márciusában énekeltem Sugár Rezső *Hősi ének* című oratóriumának bemutatóján: „*Új fényes hajnalon új Hunyadiak jönnek.*” Nem kis biztatás volt ez abban az időben, amikor Kodály Zoltán *Árva vagyok* kórusa is árvaságunkra emlékeztetett.

1953-ban írta Szervánszky Endre *Három Petőfi-kórusát* – ezek bemutatójának is részese lehettem. Akkori lelkiállapotunkat híven tükrözte *A bilincs* című tétel:

*Szabadságért küzdött az ifjú,  
S börtönbe dobták, ottan ül,  
És meg-megrázza és átkozza  
Bilincset nagy kegyetlenül.  
Bilincse ekképp szóla hozzá:  
„Csörgess, de oh ne átkozzál!  
Csörgess, ifjú, csörgésem átok,  
Mely a zsarnok fejére száll!*

*Ugye nem ismersz? A szabadság  
Csatáiban kard voltam én,  
S éppen talán a te kezében  
Villogtam a vér mezején.  
Szerencsétlen te, szerencsétlen  
Kardoddal hol találkozál!  
Csörgess, ifjú, csörgésem átok,  
Mely a zsarnok fejére száll.*

*Bilincset vertenek belőlem,  
Belőlem, aki kard valék,  
S ki vélem vitt a szabadságért,  
Most azt szorítom... szörnyűség!  
Szégyennek és haragnak pirja  
A rozsdá, amely rajtam áll.  
Csörgess, ifjú, csörgésem átok,  
Mely a zsarnok fejére száll.”*

(1846)

Igen, a zsarnokság nyomasztotta mindennapjainkat. Már megírta Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című történelmi jelentőségű versét, de ez csak 1956-ban, a forradalom napjaiban jelenhetett meg.

Ugyancsak 1953-ban írta Virág Benedek versére Kodály Zoltán *Békesség-óhajítás – 1801. esztendő* című veretes vegyeskarát. Másfél évszázad múltán mennyire aktuális volt az óhajítás:

*„A vadon Mársnak dühödött kezéből  
Üsd ki dárdáját: raboló vitézít  
Puszta honjuknak telekére vissza-  
Menni parancsold.”*

Nem ez visszhangzott pár évvel később, '56 felvonulásain, barikádjain: „Ruszkik, haza!”? Hallgassuk meg a Kodály-művet!

1954. Megírta Kodály Zoltán a *Zrínyi szózatát*!<sup>2</sup> Hallani fogjuk az esti koncerten a hatalmas alkotást és a vele kapcsolatos tudnivalókat. A mű ismertetését most mellőzve személyes élményként hadd fűzzem hozzá, hogy két betanulásában is kórustag voltam: Vásárhelyi Zoltán keze alatt a bemutató előadáson énekeltem először 1955 decemberében, majd Forrai Miklós vezényletével. Mámorító volt annak a zenei megfogalmazása – és az éneklése, hogy *Né bántsd a magyart! Amikor évek óta, mindenki csak bántotta! Több volt, mint biztatás: „Az mi nemes szabadságunk az ég alatt sēhol nincs, hanem Pannóniában”, s idézet a Szózatból: „A nagy világon e kívül nincsen számodra hely”, és a következtetés (előbb Zrínyi nyomán latinul, majd magyarul is): „Itt győznöd vagy halnod kell!”* Akkor hinni tudtunk abban, hogy képesek leszünk győzni.

És 1955, a *Nemzeti dal*, Kodály Zoltán újabb, tettekre mozgósító remekműve. *„Talpra magyar!”* – énekelte ellenállhatatlan, meggyőző erővel a Honvéd-férfikar az 1956. szeptemberi bemutaton, és valóban, talpra állt a nemzet. Még fülünkben visszhangzott az *Isten csodája* című férfikar mottója:

*„Né csak Istenben bízunk, mint bízánk,  
Embérségünkben álljon fönn hazánk!”*

<sup>1</sup> Magyar Rádió Énekkara, vez.: Sapszon Ferenc – Hungaroton, HCD 31697; Debreceni Kodály Kórus, vez.: Párkai István – Hungaroton, HCD 32366

<sup>2</sup> Az előadás napjának estéjén a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem kórusának előadásában, Párkai István vezényletével elhangzott a hatalmas alkotás. Újabb hangfelvétele: Debreceni Kodály Kórus, szólista: Bátki Fazekas Zoltán, vez.: Párkai István – Hungaroton, HCD 32366

Meg az *Élet vagy halál* harsonája: „*Föl, nemzetem, föl!*”

A *Nemzeti dalban* a zenei és szövegi visszatérés, hogy „*Talpra magyar!*” – megerősítette, megsokszorozta a *Zrínyi szózatában* felismert reménysugarat, mely szerint „*Egy nemzetnél sem vagyunk alábbvalók!*”.

Az idei (2006-os) március 15-i ünnepségeken a *Nemzeti dal* silány, zenei értékekben szegényes megzenésítéseit kellett hallgatnunk. Hallgassuk meg az igazi *Nemzeti dalunkat*, Kodály Zoltán remekét!<sup>3</sup>

Forradalmunkat, szabadságharcunkat a külső beavatkozás segítségével leverték, vérbe fojtották. A *Zrínyi szózatát*, a *Nemzeti dalt* tiltó listára tették, sőt a mai napig többen azt a látszatot próbálják kelteni, hogy ezek a Kodály-művek nem is igazán remekművek...

1957-ben már hőseinket siratta el Kodály Zoltán *Még halok, még halok* című nőikarában. Csaknem ötven évvel korábban, a *Két zoborvidéki népdal* első tételében már csodálatos sirató vízióját jelenítette meg az akkor alig 26 éves zeneköltő. De ott a „*Piros alma mosolyog a dombtetőn*” vidámsága oldotta a panaszt. Most csak a „még halok” siratása marad, a *Hegyi éjszakák* legnehezebb és legszebb darabjaként is értelmezve. A végkicsengésben a fényességes Fisz-dúr földöntúlinak tetsző ringatásába emeli a halottakat, az üldözötteket.

Hallgassuk meg az 1957-es nőikart a Bárdos Leánykar előadásában.<sup>4</sup>



*A Bárdos Leánykar és Szesztay Zsolt a budapesti Vigadóban (2003)*

<sup>3</sup> Honvéd Férfiakar, vez.: Zámbo István – Hungaroton, HCD 31697; Bartók Béla Férfiakar, Pécs, vez.: Lakner Tamás – Hungaroton, HCD 32322.

<sup>4</sup> A felvétel megtalálható a *25 éves a Bárdos Lajos Leánykar* című CD-lemezen Szesztay Zsolt vezényletével.

Bárdos Lajost is mélyen érintette '56 lendülete és reménysége, majd az azt követő gyász. Nem véletlen, hogy 1956-ban írta kórusra Petőfinek *A márciusi ifjak* című versét, és még ebben az évben *Jeremiás próféta siralmát*, Balásy László versére. Ezt követte 1957-ben Tompa Mihály ismert költeményére, *A madár, fiaihoz* vegyeskari változata:

„Szár az ágon, hallgató ajakkal,  
Meddig ültök, csüggedt madarak?  
Nincs talán még elfeledve a dal,  
Melyre egykor tanítottalak?  
Vagy ha elmúlt s többé vissza nem jő  
A víg ének s régi kedvetek,  
Legyen a dal fájdalmas, merengő,  
Fiaim, csak énekeljete!”

Miként a vers 1852-ben, a szabadságharc leveretését követően, Bárdos Lajos kórusműve biztatást is ad, kiutat a reménytelenségből.

Az 1950-es évek közepén valóban úgy éreztük, hogy „*Föltámadott a tenger*”. 1955-ben még az a Szabó Ferenc is oratóriumot írt a vers nyomán<sup>5</sup>, aki a győztes szovjet hadsereg tisztjeként tért haza Magyarországra, és aki később a Zeneakadémia főigazgatójaként mindenkit üldözött, gáncsolt, aki nem az ő hitét vallotta. Hozzám sokkal közelebb áll Járdányi Pál *Föltámadott a tenger* kórusa, 1956-ból. Járdányi tanár urat szellemi vezérünknek tekintettük a Zeneakadémián azokban a nagy időkben. Szívbemarkoló a következő évben, 1957-ben, Tóth Árpád versére írott Járdányi-nőikar: *Már vége*. Jól tudjuk, miről van szó, mi az a minden, aminek vége van. A nyomtatott kottában is idézőjelbe téve, nyomatékosítva a cím: már mindennek vége.

Negyedszázadot ugrunk előre, már 1982-t írunk. Ebben az időben írja Szöllősy András kórusműveit, amelyeket én a Kodályt követő időszak kimagasló értékű és szépségű magyar kórusműveinek tartok. A *Planctus Mariae* az ismert Stabat Mater egyik legújabb megfogalmazása, hozzáadva egy 18. századi magyar népi passió-töredék strófáit.

A partitúra végén azt olvassuk: *Anyám halálára*. Szöllősy András édesanyja 1956. október 23-án hunyt el. Mária siralma nemcsak az édesanyját siratja, de az 56-osokat is, ezt a szerző személyes közléséből tudjuk. Még ha ezt akkor nem is nyomtathatták ki a kottában.

Szöllősy András *Planctus Mariae* című művét a Bárdos Leánykar felvételéről hallgathatjuk meg.<sup>6</sup>

Újabb ugrás időutazásunkban, már 1996-ban vagyunk. Az első kerekszámú évforduló, a rendszerváltoztatást követően. Kórusommal felkérést kaptunk a KÓTA Mátyás-templombeli október 23-i díszhangversenyére. Megkértem Mohay Miklóst, írjon erre az alkalomra egy új kórusművet. Így született meg a *Virághullás*, Kiss Magda miskolci diáklány versére, amely az Észak-Magyarország című napilapban jelent meg, 1956. november 2-án. Felemelő érzés számomra, hogy az a zeneszerző kollégám, aki évekkal 1956 után született, milyen nagy mértékben bele tudta élni magát a kortárs, a nagy eseményben személyesen résztvevő diáklány érzésvilágába, és milyen zenei eszközöket talált a mai fiatal zeneszerző a fél évszázaddal ezelőtti nagy esemény megjelenítésére!

<sup>5</sup> A *Föltámadott a tenger* című film zenéjének felhasználásával készült mű zongorakivonata „*A Tanácsköztársaság halhatatlan emlékének*” szölv ajánlással jelent meg 1959-ben. *Szerk.*

<sup>6</sup> Uo.

Szívek gyűltak szóra, / lángoltak az orcák, / fellobbant az ország.  
 Egyetlen fájó / szívvé forrt a nemzet, / fegyvert fogott ifjú, / kisleány és gyermek.  
 [...] s óh te büszke világ! / Nem láttál szívtépőbb, / szentebb virághullást.

A kórusművet a bemutató előadást éneklő Bárdos Leánykar tolmácsolásában hangfelvételtől hallgathatják meg.<sup>7</sup>

| Szesztay Zsoltnak és a Bárdos Lajos Leánykarnak  
 VIRÁGHULLÁS  
 Kiss Magda versére (1956)  
 — nőikar —

Con slancio  $\text{♩} = 56-60$  Mohay Miklós

S.  
 M.  
 A.

Szí-vek gyűl-tak, szí-vek gyűl-tak  
 Szí-vek gyűl-tak, szí-vek gyűl-tak  
 Szí-vek gyűl-tak, szí-vek gyűl-tak

4  
 sós-ra, szí-vek gyűltak sós-ra, lán-gottak az orcák,  
 sós-ra, szí-vek gyűltak sós-ra, lán-gottak az orcák,  
 sós-ra, szí-vek gyűltak sós-ra, lán-gottak az orcák,

8  
 lángoltak az orcák, lángol-tak az orcák,  
 lángoltak az orcák, lángol-tak az orcák,  
 lángoltak az orcák, lobogót ragadtak, lobogót ragadtak,  
 (h)

-1-

<sup>7</sup> A felvétel megtalálható a 200 perc a debreceni Bárdos Lajos Leánykar műsoraiból (1985–1999) című CD-lemezen, Szesztay Zsolt vezényletével.

A *Virághullás* első, 10 évvel ezelőtti változata ez. Ebben Mohay Miklós a saját válogatásában rendezte a verssorokat, végére az örömhírt helyezve: „*Győzött a szabadság, szabad lett a nemzet*”. Nemrég készítette el a zeneszerző a *Virághullás* második változatát, immár végig komponálva a költemény egészét. Idén, 2006. október 23-án, ugyancsak a Mátyás templomban lesz a *Virághullás* No. 2. bemutató előadása.

Nyomon követtük, milyen tevékeny szerepet vállalt a magyar kóruszene 1956 előkészítésében, és azt is, hányan, hogyan emlékeztek zenei eszközeikkel az eltiprásra. Megszületnek azok a kórusművek, amelyeknek megszólaltatásával is emlékezhetünk 1956 nagy eseményeire. Ahogy a Rákóczi-dalok, a Kossuth-nóták elfoglalták helyüket a magyar zenei köztudatban, épp úgy méltó helyet kell találniuk kóruséletünkben, zenei életünkben azoknak a kórusműveknek, amelyek lángra gyűjtottak, az emlékezést ébren tartották, és a mai kor nyelvén szólnak a ma és a holnap embereihez. Hangsúlyozva, hogy 1956 szívmengető lángját nem szabad felednünk, őrizni kell híven!

Bár nem voltak forradalmár alkatok korunk legnagyobb muzsikusai, de Kodály Zoltán, Bárdos Lajos, Járdányi Pál és társaik zeneműveikkel, lánglelkű kórusműveikkel ugyancsak hozzájárultak ahhoz, hogy 1956 szelleme kiviruljon. Ugyanők elsiratták a hősokeket, a forradalmat. A magyar zeneszerzők új nemzedéke is segít minket abban, hogy soha ne feledjük a mi 1956-unkat. De – ismétlem – ez mindannyiunk közös feladata!



IV.

---

ZENEPEDAGÓGIA,  
ZENÉSZMESTERSÉG

DUPress



# Hangszertanítás? Szolfézstanítás? Zenetanítás!

2009. április 4.

Amikor megkaptam a megtisztelő felkérést, gondolkodtam a címben megjelölt három szót elválasztó írásjeleken. Úgy véltem, hogy a kérdő, illetve felkiáltó jel talán provokatív, de jobban kifejezi mondandóm lényegét, mintha vesszőkkel választottam volna el azokat. Aztán arra gondoltam, hogy tulajdonképpen egy mondatban is összefoglalhatom előadásomat, vagyis a hangszertanítás és szolfézstanítás nem más, mint zenetanítás. Ezzel gyakorlatilag a legfontosabbat elmondtam, és már meg is köszönhetném kitüntető figyelmüket.

Azért talán érdemes egy kicsit jobban kifejteni a témát.

Előadásomban elsősorban a zeneiskolai hangszeres és szolfézstanítás kapcsolatával, az ezzel kapcsolatos problémákkal szeretnék foglalkozni.

Több évtizedes tanári pályafutásom alatt sohasem tudtam fontossági sorrendet felállítani a tárgyak között. Mindig arra gondoltam, milyen szerencsés vagyok, hogy más és más eszközökkel ugyan, de minden egyes órán zenét taníthatok.

Általánosságban tekintve a zeneiskolai tanítás fő kérdései, hogy *kik* tanítanak *kiket*, *mire* és *hogyan*. Az utóbbiról nem beszélnék, mert azt (most még) több féléven keresztül tanulják a hallgatók módszertanórák keretében.

## KIK A SZEREPLŐI A ZENEISKOLAI FOGLALKOZÁSOKNAK?

• *Első helyen természetesen a gyerek, illetve a család áll.*

Talán nem kell külön foglalkoznom azzal a ténnyel, hogy az utóbbi pár évtized alatt mennyit változtak a gyerekek, illetve az a környezet, amely őket körülveszi.

Amikor elkezdtem tanítani, egy kisebb városban – falvakban különösen –, sok iskolán kívüli lehetősége a gyerekeknek nem volt. A zeneiskolába járás rangot jelentett, sok esetben a szülőknek is biztosságot, hogy csemetéjük jó helyen van, amíg ők dolgoznak.

Ez mára gyökeresen megváltozott. A szülők délutáni külön foglalkozásnak inkább olyan foglalatosságokat választanak gyermekük számára, amelyek a középiskolai felvételin vagy később az egyetemen, munkahelyen kézzel foghatóan hasznosíthatók. A nyelvtanulás, sport, számítógép gyakran lép a zenetanulás helyébe.

Pedig a zenetanulásnak közvetlen haszna van az általános tanulási képességekben. Neves agykutatónk, *Hámori József* egyértelmű, tudományos érveket sorakoztatott fel amellet, hogy a zenei nevelésnek nem önmagáért kell (kellene) léteznie a gyermeknevelésben.

„Az agy korai zenei fejlesztő hatásokra kialakuló beállítódásai meghatározó funkciót töltenek be a személyiség fejlődésében. A zenére való fogékonyság kihat az agyi struktúrákra, az agyi beállítódásokra, és ezáltal az egyén sikeresebb lesz más irányú tevékenységeiben is.”

Hámori professzor szavaival: „...a muzikalitás (és annak a fiatalkorban megkezdett kifejlődése) a teljessé válható emberi személyiség integráns része, amely nélkül nemcsak szépség-élményektől esik el az ember, hanem sajátos kommunikációs, az emocionális alaprendszerrel is összefüggő, kognitív (megismerő) szférához szorosan tartozó tulajdonság kifejlődésétől (és meglététől) is.” (Az emberi agy és a zene. Hang és lélek. Budapest: Magyar Zenei Tanács, 2002. 40–42.)

Másik jeles agykutatónk, Freund Tamás szerint „igazán kreatív emberek azok lesznek, akiknek gazdag az érzelmviláguk. Ennek gazdagítása pedig nagyjából a középiskolás kor végéig tart, és nagyon fontos része a művészeti nevelés.”

Az iskolai elvárások, különösen a kisgimnázistáknál rendkívül megnöttek, a gyerekek nagyon túlterheltek, ha zeneiskolába el is járnak, gyakorlásra nem sok idejük vagy energiájuk marad. Ha nehéz is, de bele kell törödnünk, hogy csak az igazán elkötelezett zeneiskolások választják a hangszeren való bíbelődést a tanulás után, ahelyett hogy a barátokkal „chateljenek”, stratégiai játékokat játszanak a számítógépen, vagy egyéb kedvenc foglalatosságuknak éljenek.

A szülők sem nagyon értik, mire való a szolfézs. Gyermeük színpadon szerepel nagy örömeikre és büszkeségükre, otthon családi körben és ismerősöknek megmutathatja, milyen szépen tud a hangszerén muzsikálni. A belső hallásukról, a formaérzékük fejlődéséről nem tudnak ilyen látványosan számot adni, pedig egy-egy jól sikerült előadásban ezek is jelentős szerepet játszanak. A zeneiskolába járó gyerekek nagy többsége kiváló tanuló, és nehezen emészt meg, ha a szolfézs-dolgozata hármás, mert nem ismerte fel a szűkített szeptimet, esetleg nem tudta felépíteni *ciszre* a bővített kvartszeksztet, és nem tudta Haydn feleségének a keresztnévét. Tudom, hogy ezek szélsőséges példák, de ilyen esetekkel nem növeljük a szolfézs népszerűségét.

- Úgy tapasztalhatjuk, hogy a két tárgyat tanító tanárok között nagyon gyakori a meg nem értés. Ez a szembenállás az utóbbi két évtizedben csak fokozódott, mivel ez alatt fokozatosan megszűntették a tanárképző főiskolákon a kétszakosságot.

A hangszeres tanárok nem tudják, mit tanulnak a gyerekek szolfézs-ból, nem tudják, mire hivatkozhatnak egy-egy darab tanulásánál, a szolfézs-tanárok nem ismerik a zeneiskolai hangszeres irodalmat. Növendék hangversenyekre többnyire nem járnak, a gyerekek képességeit kizárólag a szolfézsórákon nyújtott teljesítményen keresztül ítélik meg. Nagyon fontos lenne pedig a két tárgyat tanító tanárok együttműködése a növendék fejlődése érdekében. Meggyőződésem, hogy jobban tanít az a tanár hangszert, aki birtokában van a zeneiskolai szolfézsanyag-nak, ismeri annak módszertanát, jártas azokban a pedagógiai fogásokban, amelyek segítségével az elméleti ismeretek könnyebben megtaníthatók. A hangszeres anyag nem feltétlenül halad párhuzamosan a szolfézsórákon megismert zenei elemekkel, hiszen a különféle hangszereknek gyakran más és más az ezzel kapcsolatos igénye. Ilyen esetekben a hangszeres tanárnak kell ezeket az ismereteket átadni, amire az esetek nagy részében nincsen felkészülve.

A szolfézs-tanárnak pedig jó hangszerjátékosnak is kellene lenni, aki inspirálóan tud zenélni hangszerén, zongorakísérőnek sem utolsó, és elboldogul egyszerűbb partitúrákkal.

Czövek Erna egy anketón 1960-ban a következőket mondta: „A hangszeres tanár a szolfézs-tól – sajnos – nem zenei támogatást vár. Megköveteli, hogy a csoportosan megtanulható dolgokat (mint például a kottaolvasás, ütemezés, ritmusok begyakorlása, hangközök, hangzatok, skálák, esetleges zenetörténeti adatok stb.) jól tanítsa meg, s így ő ezektől az unalmas tennivalóktól mentesüljön. A zenét viszont majd ő megtanítja... Jogos követelmény, hogy a fentieket a szolfézsórán tanítsák. De ugyanolyan fontos, ha nem fontosabb, hogy a csoportórán a zenélés-

nek azt a módját ismerjék meg a növendékek, amelyre a hangszeres órán idő vagy egyéb híján nem kerülhet sor.”

Én is kaptam már szemrehányást hangszeres kollégámtól, hogy közös növendékünk nem igazodik el a hangnemek között. Megkérdeztem, hogy skáláztat-e. Igenlő válasza után talán sikerült meggyőzőnöm arról, hogy ha a gyerek zongoraórán hetekig játszik egy bizonyos hangnemet, akár ott is megjegyezhetné annak előjegyzését.

„Az iskolákban majd akkor lesz jó zenetanítás, ha előbb jó tanárokat nevelünk. [...] kevés az olyan tanár, aki a hallást és az általános zenei műveltségét fejleszteni. [...] jó irodalom is szükséges, amely a gyermekeknek és a hallásgyakorlásban kezdőknek hozzáférhető.” (Kodály: A komoly zene népszerűsítése. Előadás New Yorkban. 1946. *Visszatekintés*, I. 198–199.)

• Ezzel el is jutottunk a harmadik „szereplőhöz”. *Milyen zenét tanítsunk?* A válasz egyszerű: a tanítás anyaga csak magasrendű zene lehet.

Nyilvánvaló, nagy a kísértés arra vonatkozóan, hogy kiszolgáljuk a gyerekek igényét, és az őket érdeklő zenével foglalkozunk. Németországban egy általam ismert tanárképző főiskolán egyre több a pop-rock szakos hallgató. Zenei előképzettségük nincs, ennek megfelelően nem érik el a nálunk jól képzett tízéves zeneiskolás gyerekek zenehallási szintjét. Én az óráimon, amikor ilyen kérés felmerül a gyerekek részéről, arra hivatkozom, hogy egyrészt ehhez nélküllem is hozzájutnak, másrészt irodalomórákon is színvonalas művekkel foglalkoznak, nem pedig az aluljárókban vásárolható, színes borítójú, nulla irodalmi értéket képviselő irományokkal. Arról nem beszélve, hogy nem is értek hozzá. A tanárok következő korosztálya talán megtalálja a középutat, és nyitnak valamifajta jó minőségű könnyűzene felé.

Azt gondolom, hogy olyan zenét tanítsunk, amely számunkra is élményt jelent, öröm forrása. Éppen ezért azt javaslom főiskolás hallgatóimnak, hogy adott stíluson belül váltogassák a műveket. Szerencsére gazdag a zeneirodalom. Ha évtizedek során mindig ugyanazzal a pár alkotással foglalkoznak, képtelenek lesznek megfelelő átélessel, intenzitással, lelkesedéssel tanítani. Fásult, unott órák nem hatnak a gyerekekre sem. Célunk pedig nem lehet más, mint az adott műveknek, és ezen túl a klasszikus zenének a megszerettetése. „*Módszeremnek titka az, hogy megszerettetem azt, amit magam is szeretek.*” (Agócsy László)

Zenei légkört kell teremtenünk magunk körül, a tárgy iránti szeretetet kell sugározunk, csak így érhetjük el, hogy ne unalmas, felesleges óráknak tekintsék a szolfézsoórákat. Természetesen ez a hangszeres órákra is vonatkozik.

## MI A KÜLÖNBSÉG A SZOLFÉZSTANÍTÁS ÉS A HANGSZERTANÍTÁS KÖZÖTT?

### • *Csoportos óra.*

Van lehetőség a többszólamú éneklésre, társas muzsikálásra, hangszerek bevonására. Főleg az „egyszólamú” hangszereknél van ennek jelentősége, mert kezdetben ez az egyetlen lehetőségük, hogy saját szólamukon kívül másikat is halljanak, arra figyeljenek, ahhoz alkalmazkodjanak.

Egy nagyobb csoportban ugyanakkor kevés lehetőség nyílik egy-egy tanuló jobb megismerésére. Fontos, hogy kapcsolatunk legyen a hangszeres tanárával, hogy megtudjuk, miben ügyes, miben gyengébb, milyen a családi háttere, miben tud neki a szolfézstanár segíteni. És persze szükséges egymás megbecsülése.

- *Az éneklés szerepe.*

„Ha egy szóval akarnók jellemezni e nevelés lényegét, az a szó nem lehetne más, mint: ének. [...] Mechanizálódó korunk olyan úton halad, melynek végén az ember géppé válik. Ettől csak az ének szelleme véd meg.” (Kodály: Zenei nevelés Magyarországon. 1966. *Visszatekintés*, III. 152.) Aki nem tud zeneileg kifejezően énekelni, hangszerén sem tud muzikálisan játszani.

Dr. Kovács Sándor a múlt század jeles zenetanára és pszichológusa volt. Gondolom, mindeki ismeri zseniális munkáját, amely „*Hogyan gyakoroljunk*” címmel jelent meg. Tőle idézem a következő mondatokat: „*A hangszeritanítást nem lehet elképzelni éneklés nélkül. Az éneklés kiváló előmozdítója a muzikalitásnak, mert a zenét nem egyes kis elszigetelt pontok, hangegymásutánok rendszere gyanánt, hanem állandó dinamikus folyamatos történésként éli át a gyermek. Jóllehet, a zongoratanulásban megkülönböztetett jelentősége van az éneklésnek, a vonós és fúvós hangszerek tanulásánál is nagymértékben elősegíti, hogy még a technikai nehézségek megoldása előtt egységes folyamatként hallja az illető zenét vagy zenei egységet a gyermek. Természetesen, az éneklés maga arról is árulkodik, hogy valóban egységes egészként él-e a zene a gyermek tudatában. Így az éneklés révén értékes információkat nyerhetünk a zenei anyag átélésének minéműségére vonatkozóan, ez pedig a muzikalitásnak a mutatója! Az éneklésnél elkerülhetetlenül felmerülnek a helyes lélegzés és a helyes zenei tagolás, frazeálás kérdései. Nem-fúvós hangszer tanuló gyerekek nagyon gyakran egymásra torlasztják a különböző zenei egységeket, frázisokat. Viszont pillanatokon belül értelmet nyer kezük alatt a zene, ha utalunk a zenei folyamat és a beszédben kifejezést nyerő gondolat tagolásának az analógiájára.*”

A hangszeren több technikai nehézség adódhat egy-egy zenei feladat megoldásánál. Nem az énekhang minősége, hanem annak zeneisége fontos. Ha *Toscanini* zenekari próbáit hallgatjuk, megfigyelhetjük, hogy a leggyakrabban használt utasítása a *cantare* volt. Sajnos a gyerekek manapság nem szeretnek énekelni. A gépzene „házhoz” jön. Pedig „*zeneértővé [...] csak aktív tevékenység tehet, puszta zenehallgatás magában nem elég.*” (Kodály: 333 olvasógyakorlat – Utószó az új kiadáshoz. 1961. *Visszatekintés*, I. 130.)

- *Több idő jut a készségek elmélyítésére.*

Az alsóbb osztályokban ragaszkodnunk kellene a kétszer háromnegyed órához, mert heti egyszeri másfél órás foglalkozás nem egyenértékű ez előbbivel. Előadásomnak nem témája az új zeneiskolai óraterv, amely méltatlanul leszűkíti a szolfézsstanulás kötelező idejét hat osztályról négy osztályra, de fájdalommal tudomásul veszem, hogy amit eddig hat év alatt sem sikerült megtanítanunk, most négy évbe kell bezsúfolni. Az a zongoratanár, aki hatodik osztályban Chopint tanít, majd elgondolkodhat azon, hogy hogyan tanítsa meg növendékét meghallgatni és meghallani a romantikus harmóniafüzéseket heti – jó esetben – kétszer fél órában, amelyekre negyedik szolfézsosztályban már nem juthatott idő, és a gyerek hallása két éve már amúgy is csak visszafejlődhetett.

- *Szolfézsórán több lehetőség van a zenehallgatásra.*

Zeneirodalmi ismereteiket nagyrészt a szolfézsórákon kapják meg a gyerekek. Gondoljunk csak az olyan hangszerekre, amelyekre nem születtek a gyerekek által játszható remekművek. Sok gyerek életéből kimaradna, és lehet, hogy ki is marad a jövőben Bach, Schubert vagy akár Bartók. Fontos, hogy hallás után is tudják értelmezni a zenei folyamatokat.

• *A társművészetek bevonására több módja van a szolfézsstanárnak a modern multimédia segítségével. Mennyivel érdekesebb úgy tanítani egy-egy stílust, hogy egyúttal képzőművészeti alkotásokat vetítünk, vagy irodalmi részleteket mutatunk be.*

- *A figyelemmegosztásnak több tere lehet.*

Már előképzőben például sor kerül arra, hogy a növendék énekéhez osztinátót vagy ritmuskíséretet adjon, később esetleg kísérje hangszerén saját énekét. És nem utolsósorban figyeljen éneklő társaira!

• *Az improvizációnak* hangszeren lehetnek technikai akadályai, énekelve a gyerekeknek a már megismert stílusokban könnyebb a rögtönzés. Ha jártas a klasszicizmus zenéjében, egy periódus befejezése vagy funkciójelző basszus éneklése egy adott dallamhoz nem okoz különösebb gondot.

Kimondhatjuk tehát: *a szolfézs nem végcél, hanem eszköz.* Fontos, hogy ne szolfézs-virtuózokat neveljünk, hanem zenét szerető és értő embereket, legyenek akár hivatásos muzsikuskok, amatőrök (*Kennerek vagy Liebhaberek*), vagy „csak” hangverseny-látogatók.

Kodály szerint a jó zenész kellékeit négy pontban foglalhatjuk össze:

- *kiművelt hallás,*
- *kiművelt értelem,*
- *kiművelt szív,*
- *kiművelt kéz.*

A sorrend nem véletlen. A legfontosabb a hallásfejlesztés, ezen belül is a belső hallás fejlesztése, amely a zene belső elképzelését segíti, irányít és ellenőriz. Ennek kialakításában a szolfézsóráknak kiemelt szerep jut.

## A SZOLFÉZSTANÍTÁS FŐ FELADATAI

- *A hallásfejlesztés, a belső hallás fejlesztése, ahogyan erről már szót ejtettem.*

„*Zenére csak zenével lehet tanítani. Hallásfejlesztést csak hallási tevékenységre és munkáltatásra lehet építeni. Márpedig, ismételjük meggyőződésünket: a zenetanítás egyetlen igazi feladata – tágabban értelmezett – hallásfejlesztés. Az egyetlen megoldás tehát a tanuló zenei ösztöneit, képességeit munkáltató, zenei fantáziájára építő tanári munka, azzal a céllal, hogy helyes hallási képzeteket alakítson ki a növendékben.*” Dobszay Lászlót idéztem. (Parlando, 1963/3.)

• *A szolfézs a zenei gondolkodás egyik kialakítója, a zenei összefüggések felfogására oktat.* Megtanít felismerni az azonosságot, hasonlóságot, különbözőséget stb.

„*Az összehasonlítás, a jelenleg megszólalónak a már elhangzottal történő egybevetése nem történhet másképp, mint az analízis és a szintézis: az egyes részlet elemzése és a nagy egészbe való visszaillesztése, az absztrakció és az általánosítás, az egyetlen részletnek a nagy egészből történő elvonatkoztatása, s az azonosság – nemazonosság megállapítása után a fogalmi szinten történő sűrítés segítségével.*

*Márpedig ezek a műveletek a gondolkodás műveletei, s épp ezeknek a foglalkoztatása hozza lendületbe a gyermeki személyiség mentális funkcióit, ez biztosítja azt az aktivitást, amely értékesebb a motorikus-mozgásos, külső aktivitásnál. Nincs az a kinyilatkoztatásokon alapuló zenepedagógia, amely képes lenne mobilizálni a gyermeket. Annál inkább teszi ezt az, amelyik elemi szinttől kezdve a problémameglátásra, majd problémamegoldásra, végül problémakéltetésre nevel”* – írta Kovács Sándor.

• *A muzikalitás tárgya.* Sok olyan órát láttam életemben, ahol a gyerekek szolfézsfeladatokat oldottak meg. „Nyissátok ki a Dobszayt (sic!) az X. oldalon, az Y. feladatnál, énekeljétek el!”

Ez a „feladat” történetesen egy Mozart-részlet volt. A gyerekek teljesítették a feladatot, elénekeltek szolmizálva, és mentek tovább. Egy Mozart-művel az igényes hangszeres tanár hetekig foglalkozik, itt két perc alatt „kipipálták”, pedig milyen szépen, érzékenyen lehetett volna elénekelni! Milyen fontos lett volna, ha megtanítják a gyerekeket a stílus jellemzőire, kifejlesztenének bennük egyfajta érzékenységet, ami a zenetanításunk lényege lenne!

- *A zenei hozzáértés tárgya* (szakkifejezések, stílusok) Természetesen minden ismeretet a zenéből kiindulva kell bemutatni, megfigyeltetni és aztán definiálni. Semmiképpen sem unalmas, bemagolandó anyagként kell kezelni, jóllehet ezeknek egy része tényleg betanulandó.

- *Az általános műveltséget fejleszti.*

- *A zene: egy nyelv.* Mint minden nyelvnek, ennek is van helyesírása, vannak „nyelvtani” törvényszerűségei. (Pl. helyes kottakép.)

- *Közösségi érzésre nevel,* ami a hétköznapi életben is fontos (lenne).

- *A szolfézs komplex tárgya.* Azokat a tárgyakat tanítjuk ezeken az órákon, amelyeket például a zeneművészeti szakközépiskolákban már külön-külön oktatnak (népzene, magánének, kamarazene, zeneirodalom, összhangzattan, formatan és persze maga a szolfézs). Idesorolom még a történelmet, művészettörténetet, irodalmat, nyelveket. Éppen ezért, a zeneiskolai szolfézsstanároknak állandó feladatuk az önképzés, naprakész ismeretek minden zenét érintő dologban. Tudniuk kell az újabb kutatási eredményekről mindegyik diszciplínában, tájékozottnak kell lenniük a különböző előadási iskolákban. Ízlésükkel komoly befolyást gyakorolnak a gyerekekre. És ami a legfontosabb: nem szabad szakbarbárnak lenni. A zeneiskolába nagyon értelmes gyerekek járnak, kínos, ha az órán történő beszélgetések során fény derül a tanár műveletlenségére.

## MIBEN SEGÍTI A SZOLFÉZS A HANGSZERTANÍTÁST?

- *A formaérzék fejlesztése.* Amikor az előbb arról szóltam, hogy a szolfézs segít feltárni a zenei összefüggéseket, gyakorlatilag arról volt szó, hogy a formát érzékeli a gyerek. A gyerekdalok kérdés-felelet játékaival, majd népdalsorok „megbetűzésével”, periódusok megfigyelésével kezdve eljutunk egy szimfónia tételformájának végigkövetéséig.

- *A zenei memória fejlesztése.* Ez vonatkozik a hallás utáni memorizálásra csakúgy, mint a kottakép utánira, és szorosan összefügg a formaérzéssel.

- *A stílusismeret.* Füst Milán írta Varró Margit könyvéről: „Mily szerencsés az az észrevétele például, hogy a későbbi értelmes zenetanulásnak nagy előnyére van, ha a gyermek sokféle ritmikai, melódiai és harmóniai készletet gyűjt, ha sok zenét hall, mert így megtelik hangképzetekkel emlékezete, s később ezáltal sokkal könnyebben igazodik el mondjuk a ritmikai nehézségeken is, mert a benne már élő eleven minták vezetik”.

Dobszay László *A hangok világa* című könyvsorozatának a lényege a stílustanítás. Sok példát énekelnek, hallgatnak a gyerekek, amelyeknek zenei elemei ugyanazzal a jelentéstartalommal bírnak, jártasságot szereznek így az adott stílusban.

- *Zeneirodalmi ismeretek, analógiák felismerése.* Azt hiszem, minden olyan tanárnak, aki hangszeres és szolfézs is tanít, volt már olyan élménye, hogy növendékének szolfézsórán valamit megtanított, és amikor hangszeres órán ugyanaz felmerült, még arra sem emlékezett, hogy már hallott róla valahol. Törvényszerű ebben a korban, hogy a fejükben különféle fiókokban „rejtőznek” az ismeretek. Érdekes, hogyha szolfézsórán egy zenetörténeti korszakot összefoglalok, és megkérdezem a gyerekeket, hogy mit tudnak a korról, a gyerekek meglepődnek, hogy

történelemmel, irodalommal, esetleg művészettörténettel kapcsolatos kérdéseim vannak, mert erre nem számítanak a zeneiskolában. Általános iskolákban próbálkoznak a komplex tanítással, ahol a különböző tudományterületeket összevonják, és például *természetismeret* tárgyként tanítanak elemi fizikát, kémiát, biológiát. Ezért talánám nagyon fontosnak a kétszakos képzést, ahogyan előadásom elején már szoltam róla, mert akkor könnyebben hivatkozhatnánk ezekre az analógiákra. Például: „Tudod, ezt ebben és ebben a műben már tanultátok szolfézsórán.” Vagy: „Biztosan tudsz olyan darabot játszani a hangszereden, ahol ez előfordul.” „Tudom, hogy ismersz olyan művet, amely ilyen formában íródott.” A szolfézsórákon megtanult zenei ismereteknek azonnali hasznát kell tapasztalnia a növendéknek a hangszeres órákon.

• *A lapról olvasási készség fejlesztése, a globális kottaolvasás elősegítése.* Ez szorosan összefügg a stílusismerettel és az analógiák felismerésével. Ezért is találok nagyszerűnek Dobszay László gondolatát, vagyis ha sok példát megismer a gyerek egy zenei jelenséggel kapcsolatban, nem hangokat lát, hanem azt egy egységként érzékeli. Ezt a szótagolva olvasás és a folyamatos olvasás közti különbséggel lehet érzékeltetni. Először megismerjük a betűket, aztán szótagolunk, végül egy egységként érzékeljük a szavakat, sőt mondatokat. A relatív szolmizáció sokat segít a globális olvasásban. Nemrégén részt vettem egy elméletvizsgán külföldön, ahol abszolút szolmizációt használnak. Nagyon érdekes tapasztalat volt, hogy a gyerekek, akik többé-kevésbé jól elénekelték a hangokat, semmifajta összefüggést nem éreztek azok között. Tökéletesen zeneietlen megoldást hallottunk. Gondoljuk meg, mennyivel több, más információt nyújt a *szó-dó* zárlat, mint F-dúrban – ugyancsak az V-I (c-f) kapcsolatra alkalmazva az abszolút szolmizációban – a *dó-fá*.

• *A hangszínek és a dinamika iránti érzékenység fejlesztése.* Sokféle hangszert, ezek kombinációit stb. hall a tanuló, ezáltal érzékenyebbé válik a füle a különböző árnyalatok iránt.

• *Többféle előadásmóddal ismerkedhetnek meg.* Érdekes lehet, ha egy-egy művet több előadóval hallgatunk meg.

• *A hangszerjátékot segítő mozdulatok.* Ilyen például a mérőmozgás, vezénylet, amelyek egyúttal lazítanak. Ugyanilyen fontosak a két kéz függetlenítésére szolgáló gyakorlatok. Az előképzőben egyik kéz *tá-t*, a másik *titi-ke*t üt stb.

• *A szolfézsóra szereplési lehetőséget ad* azzal, hogy eljátszhatják hangszeres darabjaikat a többi gyerekek.

• *Többszólamúság, harmóniák érzékelése,* tudatosítása szoros kapcsolatban az élő zenével: ne mechanikusan tanítsuk ezeket se!

• *A muzikalitás fejlesztése,* amelyre már kitértem az előzőekben.

Végül engedjenek meg néhány idézet általam nagyon tisztelt pedagógusoktól.

Varró Margit: „*A zongoratanítás elsősorban zenetanítás, a technikai készségek elsajátíttatásával együtt kell haladni a zenei hallás és a zenei intellektus fejlesztésével. Mindenekelőtt a növendék zenei érzékét kell fejleszteni. Vezessük rá a növendéket arra, hogy a kottafejekben ne csak a hangjegyek sorát, hanem zenei gondolatokat kifejező szimbólumokat lásson. Az első hetekben hallás alapján tanítsunk.*”

„*Elsősorban van a zenei élmény. Mi történik speciálisan abban a darabban (nemcsak száraz analízis) az van előtérben; a növendék olvassa el először; aztán együtt felfedezzük, mi történik, mi fog következni, miért az következik.*”

„*[...] be kell látnunk, hogy a tanulás nem azáltal válik komolyabbá, hogy egyre sivárabb.*”

Major Edit, a kiváló zongoratanár nyilatkozta a *Parlandóban*: „Már a legkorábbi időben nagy gondot fordítok az érzékeny hallásra. A kevésbé ügyes gyerekek, akinek gyengébb a ritmusérzéke, hallása – könnyebb anyagot adok, hogyha koncerten kell játszania, ügyes, sikeres lehessen. Ezt Komjáthy Manyi nénitől tanultam, aki egyszer azt mondta, hogy őt a tanításban már csak a hallás érdekli.

– De ha nincs hallása a gyerekeknek? – kérdeztem.

– Tudod, fiam, kicsi hallás, kis anyag – mondta. – Növendékeimet már kicsi korban megtanítom a tudatos memorizálásra, megfigyeltetve a zenei összefüggéseket, mozgásformákat, hangközöket, harmóniákat.”

Ha ezekre a szolféztanár is figyel, és nem a heti egy hangszeres órán kell mindezeket megtanítani, nagyobb eredményre jutunk a gyerekek zenei nevelése terén.

Az interneten olvastam a következő véleményt: „Szolfézsra nem szerettem járni, de az, hogy az Ómagyar Mária siralomnak a dallamát le tudom énekelni, vagy a Papageno-áriát is imitálom; ja, meg 200 népdalt tudok, és boldog vagyok, ha énekelhetem, szóval azt mégiscsak a szolfézsnek köszönhetem.”

Hiszem, hogy sok mindenről lehetne még beszélni a téma kapcsán. Én most a rendelkezésemre álló egy órában ezeket a gondolatokat találtam fontosnak.

## A népzene tanításának élményeiről és tapasztalatairól

2008. március 15.

Nehéz feladatra vállalkozom, amikor a közel két esztendeje megtartott, előzenei illusztrációkkal gazdagított előadásomat igyekszem felidézni. A beszéd más, mint a leírt szavak, és a kotta is csak szerény jelzése a hangzó muzsikának. Így szegényebb az írás, szűkebb a gondolat-sor látószöge. Ezzel együtt is azonban – megköszönve a szerkesztők megtisztelő felkérését – igyekszem az akkor elmondott tapasztalataimat megismételni, hátha hasznára lehet érdeklődő tanártársaimnak.

Eddigi pályám során a legáltalánosabb célkitűzésem mindig az volt, hogy előadóként, tanárként, közművelődésben tevékenykedő munkásként a zenei értékek észrevételére, megszólaltatására tanítsam, buzdítsam a rám bízott gyerekeket, főiskolai hallgatókat, közönséget. Megkülönböztetett helye volt ebben a törekvésemben mindig a *magyar zenei hagyománynak*, megfogadva Kodály Zoltán figyelmeztetését, melyet a *Százegy magyar népdal* című írásában fogalmazott meg:

„[...] előbb magunkat ismerjük meg, hogy el ne tévedjünk a világ rengetegében. Ha házat akarunk építeni, hogy ne ártson neki »szakadó eső, árvíz és fúvó szél«, kősziklára kell raknunk, nem homokra. A mi kősziklánk más nem lehet, mint az ősi magyar dal.”<sup>1</sup>

Az előttünk járó nagy mesterek magyarázatát is adták a zenei érték ilyen megválasztásának. Ismét Kodály Zoltánt idézhetjük:

„Azt mondják, [a népdalt] nem lehet összemérni nagy alkotók gondolataival. Hogyne lehetne, mikor azok is igyekeznek műveik alapgondolatait népdalszerű tisztasággal és egyszerűséggel kifejezni. Csakhogy ritkán érik el a népdal magától lett, hókristályszerű tökéletességét. Egy-egy magyar népdal és egy-egy beethoveni téma egymáshoz méltó testvérek.”<sup>2</sup>

Bartók Béla *Mi a népzene?* című tanulmányában ezt írta:

„...ezek a dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői. Valósággal példái annak, miként lehet legkisebb formában, legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot legtökéletesebben kifejezni.”<sup>3</sup>

Ha a fenti véleményekkel azonosulni tudunk, joggal vetődhet fel a kérdés: Miért nem hatékonyabbak az értékes zenei hagyományok éneklésére, megszólaltatására irányuló törekvéseink? Miért nem kap ez a saját zenei világunk „feleannyi szeretetet” sem, mint amennyit megérdemelne? Hol a hiba? Tévedtek a mesterek? Változott az értékek megítélése? Vagy talán mi, pedagógusok veszítettük el a hagyomány szépségeinek feltárásához szükséges eszközeinket?

<sup>1</sup> Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964. I. 47.

<sup>2</sup> Kodály Zoltán: *A magyar népdal művészi jelentősége*. Vt. I. 35.

<sup>3</sup> Bartók Béla *válogatott írásai*. Szerk.: Szöllősy András. Budapest, Zeneműkiadó, 1956. 186.

Amióta csak a népzene tanításával, tartalmas megszólaltatásával foglalkozom, él bennem egy kérdés. Hogyan képes a régi környezetéből térben és időben kiszakított, szövegvilágában jórészt elfelejtett, előadásmódjában idegenül hangzó, a hozzájuk kapcsolódó szokásoktól leválasztott zenei világ tartalmát közvetíteni, tanulóink érzelmeire hatni?

A kérdést a koncertlátogató városi közönség számára a két mester zeneszerzői munkája már megválaszolta. Az 1906-ban megjelent *Magyar népdalok* előszavában Kodály Zoltán így írt a Bartókkal közös törekvéséről, vagyis a népdaloknak feldolgozásokban való éltetéséről:

„Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. De a városi öltözetben félszeg, szorongó. Úgy kell rászabni a köntöst, hogy el ne akassza a lélekzetét [sic!]. Akár énekkarra, akár zongorára dolgozzuk, a kíséret mindig csak az elvesztett mezőt és falut igyekezze pótolni.”<sup>4</sup>

Úgy gondolom, a feldolgozás nélküli népzene tanításánál a pedagógusnak ugyancsak az elvesztett mezőt és falut kell láttatni, éreztetni. Azt a környezetet, helyet, időt, nyelvi gazdagságot, az előadás sajátosságait, kapcsolódó szokásokat, amelyek közt élt ez a muzsika.

Tegyünk fel kérdéseket és igyekezzünk válaszolni rájuk. Néha már egyetlen válasz is segítségünkre lehet, hogy a dallamok, táncok új funkciójukban is tartalmat nyerjenek, elérjék tanulóink érdeklődését, szeretetét.

## MERRE?

Kajus János énekét több hangzó gyűjtemény is megszólaltatja.<sup>5</sup> A jellegzetes szatmári csárdás az én fülemben is az ő ízes dalolásával él: *Szól a figemadár...* A felvétel 1963-ban készült Tyukodon, gyűjtője Dancs Lajos volt. Egy nyári délután kedvem támadt, hogy meglátogassam ezt a szatmári községet. Kíváncsi voltam, vajon ismerik-e, emlékeznek-e Kajus Jánosra, akinek éneke messzi földön, határokon túl is ismertté tette Tyukod nevét.

Idős emberektől tudtam meg, hogy sírja valahol a régi temetőben lehet. Megkerestem a düledező emléket. Halálának dátumát már senki nem íratta rá, utód nélkül halt meg. Számomra akkor szép értelmet nyert ez a hiány: Kajus János tovább él dalaiban.

A szatmári utamat elmeséltem népzene szakos hallgatóimnak. Beszéltem Tyukodról, a régi temetőről és a düledező síremlék képét is megmutattam. Azt hiszem, aki tudta is, ezek után másképpen, más tartalommal éneklé a dalt. Lát egy tájat, egy falut, ahol jó ízzel énekelték, muzsikálták ezt a csárdást.

(A dallam meghallgatható a <http://www.zti.hu> honlap *Publikált népzenei hangfelvételek* internetes adatbázisában, *Szól a figemadár* kezdettel.)



Kajus János síremléke Tyukodon

<sup>4</sup> Vt. I. 9

<sup>5</sup> *Hungarian Folk Music I.* Szerk.: Rajeczky Benjamin – Qualiton LPX 10095-98, valamint *Hallgassátok meg, magyarim.* Szerk.: Olsvai Imre–Rudasné Bajcsay Márta–Németh István – Hungaroton Classic, HCD 18234-35

1. Szóll a figemadár,  
Mindjá megvérad mán,  
Hajtsd énhozzám füled,  
Csakód meg az orcám!

2. Hajnadjon, hajnadjon,  
Csak meg ne véradjon,  
Hogy az én galambom  
Jağ vutát haladjon!

♩ = 106 - 98

3. Jağ u - tat, jağ vu - tat,  
Jağ vu - tat ki - vá - nok,  
Mi - kor az aj - tağn kü - vül lész,  
Tör - jön el a lá - bod!

*Tyukod (Szatmár), Kajus János (72).*

*Dancs, 1963., Dobszay*

## MIRŐL?

Az alábbi dalt, jó régen egy gyimesi asszonytól jegyeztem le. A szöveg egy-egy szavát akkor meg kellett ismételnie, hogy megértsem, leírjam. Ilyen volt a *sárig*, a *csitkó*, a *meguszint*.

De az egész eldalolt történetet valahogyan értelmetlennek tartottam. Ha csak a szerelmi találka igéit vettem sorba, a megfordult szándékon csodálkoztam: béengedlek, leültetlek, kérdezgetlek – majd egyszerre, kiengedlek, meguszintlak...

### Giusto



2. Ajtót nyitok s béengedlek,  
Széket adok s leültetlek.



3. S egy darabig kérdezgetlek,  
Ajtót nyitok s kiengedlek.



4. S a kutyákkal meguszintlak.  
Kutya fikom teremtette,  
Nálunk megért a cseresnye.



5. Menjünk fel a tetejibe,  
Válogassunk az értjibe.  
Minél jobban pirosodik,  
Annál jobban sanyarodik

Évek alatt sok-sok, szövegre vonatkozó kérdés után, Lükő Gábor, Vargyas Lajos, Bernáth Béla, Borsi Ferenc munkáinak segítségével<sup>6</sup> már jól érzem-értem a nyelvi finomságokat, gazdagságot, népdalszövegeink rejtett jelentéseit. Már értem a fenti szöveget is. *Nálunk megért a cseresnye*, vagyis „megért” a szerelem. Aki ezt nem veszi észre, nem válogat az *értjibe*, nem szedi le, az gyáva legény, azt a *kutyákkal* kell *meguszintani*.

De jó volna, ha minél többen értenék, becsülnék, védenék nyelvünk szép értékeit!

Ilyen gyümölcs-szimbólummal indul a következő népdal szövege is. Ennek kapcsán azonban egy újabb kérdést tegyünk fel.

<sup>6</sup> Lükő Gábor: *A magyar lélek formái*. Budapest: Exodus Kiadó, 1942. Vargyas Lajos: *Szerelmi-erotikus szimbolika a népköltészetben*. In: Hoppál Mihály és Szepes Erika (szerk.): *Erősz a folklórban*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1987. Bernáth Béla: *A szerelem titkos nyelvén*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986. Borsi Ferenc: *Mi vagyunk a rózsák*. Dunaszerdahely: Gyurcsó István Alapítvány 27. darabja, 2003.

## MILYEN MÓDON?

Sok-sok történeti dallamunkat megőrizte, őrzi a népi emlékezet. Gyakran említi a népzene-tudomány Tinódi históriás énekének erdélyi, gyimesi változatait. Az alábbi dallamot Kallós Zoltán és Martin György gyűjtötte 1962-ben Jávárdipatakán.<sup>7</sup>

Tempo giusto ♩ = 108



1. Fe - ke - te tyúk mind még-ét - te a mégy - gyet,



So - ha se sze - ret - tem töb - bet, csak égy - gyet.



S azt az égy - gyet, ha va - la - ki el - vő - szí,



Még - át - ko - zom, a jó Is - ten még - ve - ri.

Var.

1) 2) 3) 4 a) 4 b) 5)

2. V. sor 4. 2 - 6. 1. VI. sor 2. VI. sor 4. 6. 7.  
3. 6. 4. 3. III. sor

2. Kiömlött a Tisza vize messzire,  
Valamennyi szép kislány vót, elvitte.  
/:Szédje ki hát mindénki a magáét,  
Ne szerejse soha sénki a másét.:/
3. Tisza partján nem szabad lefekünni,  
Mer a Tisza, ha kiömlik, elviszi.  
/:Most is ujan szeretőmet vitte el,  
Amig élék, sohase felejtém el.:/

<sup>7</sup> *Tegnap a Gyimesben jártam* – Kallós Zoltán és Martin György gyűjtése. Szerk.: Domokos Mária. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989. 321.

Bartók Béla hívta fel a figyelmet *A magyar népdal* című munkájában, hogy a fenti ritmusú, 11-es szótagszámú táncdalok nyolcadai gyakran aszimmetrikus elrendeződésűek. A 4-4-es nyolcadcsoport utolsó tagja megnyúlik. Ezt érezhetjük a fenti dallam hangszereken megszólaltatott változatánál, amikor a hegedűt a gyimesi zenekar másik tagja, a gardonos kíséri. Martin György, Vargyas Lajos így értelmezte a gardon ritmuskíséretét<sup>8</sup>:



A gardon kétféle hanghatását (ütés-csípés) próbáljuk más hangzással behelyettesíteni. Ilyen módon az ének mellé létrehozott osztinátó vagy a lassú magyaros tánc alaplépéseinek „kijárása” a hangszeres muzsikálás és a tánc örömét érzékeltethetik.



*Pulika János és felesége, Gizella, valamint Zerkula János*  
Fotó: Endrődi Péter (1987)

(A dallam meghallgatható a fentebb említett *Publikált népzenei hangfelvételek* internetes adatbázisán *Én az éjjel...* kezdettel)

## MIÓTA?

Legelső népzenei élményeim egyikeként tartom számon a berzencei Káplár János énekét, melyet 1936-ban rögzített Seemayer Vilmos. A régi *Pátria* magyar népzenei gramofonfelvételek sorozatának fekete lemezeiről vagy kazettákra történt másolatokról ismerhettük meg ezeket a dallamokat. Ma már ez a hatalmas érték is különböző hanghordozókon, valamint az említett honlap *Publikált népzenei hangfelvételek* internetes adatbázisán hallgatható.

<sup>8</sup> Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

## Quasi giusto

1. ej Sze-re - lem, sze - re - lem, Át - ko-zott gyöt - re-lem,  
Sze-re - lem, sze - re - lem, Át - ko-zott gyöt - re-lem.

2. Mért nem virágoztál  
Minden falevelen,  
Minden falevelen,  
Cidrusfa tetejen?

3. De nem az a rózsa,  
Ki kiskerbe nyílik,  
Hanem az a rózsa,  
Ki egymást szereti.

Paksa Katalin *Magyar népzene-történet* című munkájának megjelenése óta<sup>9</sup> még pontosabban láthatjuk zenei múltunk fontos korszakait. Erről a dallamról is megtudhatjuk, hogy a kis ambitusú pentaton stílus képviselője és így népzeneünk honfoglalás előtti ősrétegének része.

Hasonló dallamvilágra a cseremiszek, de különösen a csuvasok körében talált a kutatás. Feltűnt nekem egy ilyen ének Vikár László gyűjtésében, mely szinte folytathatná a berzencei dallamot:<sup>10</sup>

$\text{♩} = 156$   
as-lâ şul-pa . . .

Bjurgani – Buinszk (T) 1970/091, AP 6858 e

Valamikor, talán másfél ezer éve egymás közelében éltünk, tanulhattuk egymás dalait, és azóta sem felejtettük el. Jó dolog tudni, hogy milyen régen, száz, ötszáz vagy ezer éve szólhat magyar emberek ajkán egy-egy dallam.

(A dallam meghallgatható a *Finnugor és török népek zenéje*. Gyűjtötte és közreadja Vikár László, Hungaroton LPX18087-89, 4.1.59.)

<sup>9</sup> Budapest: Balassi Kiadó, 1999.

<sup>10</sup> Vikár László: *A Volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993. 54.

## MIKOR?

Vargyas Lajos *A magyarság népzeneje* című munkájában olvashatjuk: „*A parasztság hagyományokkal szabályozott életében szigorúan elő volt írva, mit mikor kell tenni. Ugyanígy elő volt írva az is, mit mikor szabad vagy kell énekelni. Ennek megfelelően minden zenélési alkalomnak megvolt a maga sajátos dallama vagy dallamfajtája, műfaja és az egész hagyományos dallamvilág ilyen alkalomhoz kötött műfajokra tagolódott. Mennél régiesebb állapotban élt egy nép, annál szigorúbbak voltak a felhasználásnak ezek a kötöttségei, a dalok funkciója.*”<sup>11</sup>

Ügyeljünk rá, hogy mikor mit tanítunk. Hatékonyabb a munkánk, ha a kotyoló dallamot Luca napján, kántáló énekeinket a karácsonyi ünnepek idején, névnapköszöntőket a valóságos napján szólaltatjuk meg. Régi szokásaink gazdag világát, ma is éltethető jó rendjét ismerhetik meg így tanulóink.

Egy nyári, júliusi továbbképzésen tréfás, szöveg-visszaolvasó dalt tanítottam a kollégáknak: *Elküldték Jakabot...* Akkor nem gondoltam rá, hogy a hónap régies neve is Szent Jakab hava, 25. napja (Jakab névünnepe) pedig a régi kalendáriumok szerint a zab learatásának határnapja. Így értettem meg, ami korábban nem tűnt fel, hogy miért éppen Jakabot említi a dal szövege. Így értettem meg, hogy Jakab nem is személy, hanem az idő meghatározása, mint a pásztordalokban András, Demeter, vagy szólásainkban a Katalin.

Parlando

1. El - küld - ték Já - ká - bot,  
Á - rás - sa lē á zá - bot.  
Já - káb nem á - rát - ta lē á zá - bot,  
Já - káb nem mēnt há - zá.

2. Elküldték a szolgálót, híjja házá Jákabot.  
A szolgáló nem hittá házá Jákabot, Jákáb nem árattá lē á zábot, Jákáb nem mēnt házá.
3. Elküldték a kutyát, hárápjá még á szógälót.  
Á kutyá nem háráptá még á szógälót, á szógäló nem hívtá házá Jákabot, Jákáb nem árattá lē á zábot, Jákáb nem mēnt házá.

<sup>11</sup> Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje* (második, javított kiadás). Szerk.: Paksa Katalin, Budapest: Planétás és Mezőgazda Kiadó, 2002. 324.

4. Elküldték a botot, verjé még a kutyát.  
 Á bot nem verte még a kutyát, a kutya nem háráptá még a szógálót, a szógáló nem hittá házá Jákábot, Jákáb nem árattá lē a zábot, Jákáb nem mēnt házá.
5. Elküldték a tüzet, égesse még a botot.  
 Á tűz nem égette még a botot, a bot nem verte még a kutyát, a kutya nem háráptá még a szógálót, a szógáló nem hittá házá Jákábot, Jákáb nem árattá lē a zábot, Jákáb nem mēnt házá.
6. Elküldték a vizet, ojtja el a tüzet.  
 Á víz nem ojtotta el a tüzet, a tűz nem égette még a botot, a bot nem verte még a kutyát, a kutya nem háráptá még a szógálót, a szógáló nem hittá házá Jákábot, Jákáb nem árattá lē a zábot, Jákáb nem mēnt házá.
7. Elküldték a bikát, igyá még a vizet.  
 Á bika nem ittá még a vizet, a víz nem ojtottá el a tüzet, a tűz nem égette még a botot, a bot nem verte még a kutyát, a kutya nem háráptá még a szógálót, a szógáló nem hittá házá Jákábot, Jákáb nem árattá lē a zábot, Jákáb nem mēnt házá.
8. Elküldték a mészārost, vāgjā lē a bikāt.  
 Á mészāros lēvāgtā a bikāt, a bikā megittā a vizet, a víz elojtottā a tüzet, a tűz mégégette a botot, a bot mégverte a szógálót, a szógáló házáhittā Jákábot, Jákáb lēárattā a zábot, Jákáb elmēnt házá.

(A dallam meghallgatható a *Hungarian Folk Music* 3. II/A 6. Szerk.: Rajeczky Benjamin, Hungaroton LPX 18050-53)

Öt kérdést tettünk fel: Merre?, Miről?, Milyen módon?, Mióta?, Mikor? Az „M” hangzóval választott kérdőszavakat talán könnyű megjegyezni. (Lehet, hogy kissé a játék is vonzott: Öt „M”). Ezen túl azonban meggyőződésem, hogy a kérdésekre adható válaszok segíthetik munkánkat. Segíthetik láttatni a tájat, érezni az időt, érteni a szöveget, kialakítani a stílust, megélni az ünnepnapok és hétköznapiak rendjét. Valamennyire pótolhatják a falut és elvesztett mezőt. Segíthetnek abban, hogy tartalmak, értékek ériék el tanulóinkat, hogy ezek az értékek életük részévé váljanak, hogy természetes magától értetődő megnyilvánulásuk legyen az ének, a dal.

# A református egyházzene-oktatás jelentősége

2008. március 14.

A református egyházzene-oktatás intézményesülése és folyamatossága – néhány szórványos kezdeményezéstől eltekintve – a 19. században meginduló önálló református tanítóképző intézetekben valósult meg (Nagykőrös, 1839; Debrecen, 1870/71). Az első kántorképesítő vizsgát 1898-ban a vallás- és közoktatásügyi miniszter rendelte el (36808/1898). Ötven esztendővel később azonban, a II. világháború utáni államosítás éveiben (1948–50) már meg is szűnt a kántortanítók képzése. Így „*az elmúlt évtizedek alatt az egyház zenei szakemberek tömegeit veszítette el. Az egyházzenei képzés szűk keretek közé szorult. Az egyházzene ápolásához szükséges anyagi eszközök (tanintézetek, kutatóhelyek, gyűjtemények fenntartására, szakemberek megfizetésére) csak kevésbé álltak rendelkezésre.*” (Nyilatkozat az egyházi zene ápolásáról. II. 1.)

Napjainkban annak az öröndetes változásnak lehetünk a tanúi, hogy a felsőoktatásban a budapesti Zeneakadémián, a vidéki egyetemek zeneművészeti karain, az egyházi tanítóképző főiskolákon és középfokon a zeneművészeti szakiskolákban sok helyen nyílt lehetőség az egyházzenei képzés megvalósítására.

Manapság sem az egyházi, sem a világi intézményekben zajló egyházzenei képzés nem hasonlít a korábbi idők felekezeti kántorképzéséhez, de talán éppen ezért érdemes felvillantani néhány képet, adalékot a múltból és megfogalmazni néhány elvárást, viszonyulási pontot, amely rámutat a jelen feladatai közül néhányra.

## 1. ADALÉKOK A MÚLTBÓL

### *1. 1. Tudatformáló személyiségek a református egyházzene-oktatás múltjában: négy korszak négy emblematikus egyénisége*

**1.1.1. Maróthi György** (1715–1744). Művelődéstörténetünk fontos, hézagpótló eseménye az összhangzatos éneklés svájci minta szerinti bevezetése. Ennek érdekében két kiadványt is gondozott Maróthi. 1740-ben kiadta a Szenci Molnár-féle zsolnárkönyvet (*A Szent Dávid király és próféta soltárinak minden francia nótáji*), amelyhez függelékül megírta az első magyar nyelvű zeneelméleti tanulmányt, felállítva a pontos éneklés követelményét. 1743-ban pedig közreadta a Goudimel-féle négyszólamú zsolnárkönyvet, amelyhez a harmóniás éneklésről írt tanulmánya adott elméleti eligazítást. Alig múlt el 29 éves, amikor 1744. október 16-án néhány napi súlyos szenvedés után meghalt. Szabolcsi Bence értékelése szerint: „*ha természetes előkészítés és talaj, előzmények és környezet híján el is sorvadt, mégis megtermékenyítette az őt befogadó földet s mindenekfelett a régi magyar zenekultúra első erőfeszítését jelenti abban az*

irányban, hogy a nyugati zene... technikáját, kifejező eszközeit, »öltöztetét«, ha százados kése-delemmel is, de elsajátítsa, utolérje, magáévá tegye.”<sup>1</sup>

A Debreceni Kollégium partikuláinak énekoktatását kutatva többször található utalás arra, hogy a tanításban és az éneklésben hosszú évtizedek múltán is visszautalnak Maróthira, a kollégiumi harmóniás éneklés mintájára, ahogyan azt pl. a 19. század első harmadában Hajdúböszörményben is találtam a diákok éneklését jellemző feljegyzésben.

**1.1.2. Szotyori Nagy Károly (1821–1897).** Apja, Szotyori Nagy Mihály (1780–1843) előbb komáromi, majd debreceni református orgonista-kántor nem kis büszkeséggel örököltette meg róla a családi feljegyzések között 1836-ban, hogy billentyűs, vonós és fűvös hangszereken is megtanult játszani.<sup>2</sup> Nem csoda tehát, ha a debreceni tanulóévek alatt is bizonyító ifjút, apja halála után, 1844 februárjában megválasztották a Nagytemplom orgonistájává. Városszerte ismert volt, mert miközben a Kollégium filozófiai kurzusát végezte, magánháznaknál vállalt zongoratanítást.<sup>3</sup> Amikor megválasztották nagytemplomi orgonistának, akkor azt kérte, hogy „a magasabb Musikai tudományban szerzendő bővebb ösmeretek, s maga kimíveltetése végett kül országokba utazhasson.”<sup>4</sup> 1845 tavaszán tért haza, „s annak igazolására, hogy idejét s erejét a kitűzött cél lehető meg közelítésére szentelte, bémutatta a Bécsi legnagyobb Művészektől, s egyesületektől nyert hat rendbeli eredeti bizonyítványait”<sup>5</sup>, amit mély meglepéssel vett tudomásul az egyháztanács. Bécsen kívül járt még Prágában, Berlinben, Lipcsében és Stuttgartban is.<sup>6</sup> Így betekintést nyert az európai zenei életbe és ismeretségeket is kötött. Mint képzett zenész tért haza és látott neki 1845-ben a munkának. Már tanársága kezdetén megmutakozott, hogy új korszak következett el a Nagytemplomban, a Kollégiumban, a Kántusban és a város zenei életében.<sup>7</sup> A Kántus addigi fiú vegyeskari felállását férfikarivá szervezte át, s világi műveket is tanított az egyháziak mellett. 1846-ban *Énekhangzatos könyvet* adott ki Zákány Józseffel együtt. Ebben a korabeli hallás utáni tanításról áttért a zeneelméleti alapokat felhasználó énekoktatásra. Hiánypótló volt 1848-ban megjelent *Templomi karénekeskönyve* és 1859-ben kiadott *Orgonakönyve*, ami az első magyar református korálkönyv volt.<sup>8</sup>

Sz. Nagy Károly munkaterülete 1853-tól egyre szélesedett. Kollégiumi tanárságán túl magán-zeneiskolát is vezetett, melynek 1853-ban 50–60 növendéke volt.<sup>9</sup> 1856-tól haláláig, 1897-ig a debreceni Kollégium Tanítóképző Intézetében tanított. Ezek mellett orgonatervezéssel is

<sup>1</sup> Szabolcsi Bence: *A 18. század magyar kollégiumi zenéje*. 25. L. még: In: uő: *A magyar zene évszázadai*, II. Budapest: Zeneműkiadó, 1961. 28.

<sup>2</sup> „Ezen fiam már 10. esztendő korában annyira értette a fundamentomos orgonálást és éneklést is, hogy boldogult I<sup>6</sup> Ferentz volt kegyes királyunk 40. Esztendei uralkodása innepe alkalmával, a Rév Komáromi Reform. Templomban végbe ment czeremoniás Isteni tisztelet alatt az éneklést és orgonálást a nagy publicum teljes meg elégedésére dicséretesen végezte. Ő jó testtel indult, jó kántor és orgonista. A Catholicum Templomban lévő éneklő karnak, nem különben a Polgári Musicusok társaságának is szükséges és hasznos tagja. Játszik hat féle musikákon, úgy mint: orgonán vagy fortepianon, klarinéton, flótán vagy picolon, hegedűn, violonon, gitáron.” Hajdú-Bihar Megyei Levéltár Debrecen (HBML) XIII. 3. 1. 110–111.

<sup>3</sup> Debreceni Protestáns Lap, 1896. február 1., 62–63.

<sup>4</sup> TtREL I. 99.c. 23.k. 1844. 3. szám, 2–3.

<sup>5</sup> TtREL I.99.c. 24.k. 1845. 112. szám, 49.

<sup>6</sup> Debreceni Protestáns Lap, 1896. február 1., 62–63.

<sup>7</sup> Tevékenységéhez l.: Ifj. Fekete Károly–Sepsy Károly: *Korok és képek a debreceni Nagytemplom zenei életéből*. Debrecen, 2001. 66–70.; ifj. Fekete Károly: *Ének- és zeneoktatás a Debreceni Református Gimnáziumban 1873/1874 és 1948/1949 között*. Magyar Egyházzene (1996/1997) 161–182.

<sup>8</sup> Sz. Nagy Károly műveihez l.: Debreceni Protestáns Lap, 1887/48–49.; 57–58.; 66–67.; 82–83.

<sup>9</sup> Szatmári Endre: *A debreceni zeneoktatás története*. In: *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig*. (Szerk.: Breuer János) Debrecen. 1975. 7.

foglalkozott. Intenzív kapcsolatot tartott Carl Friedrich Ferdinand Buckow (1801–1864) porosz királyi orgonaépítővel, valamint Kiszel István debreceni orgonaépítővel.<sup>10</sup>

Életművének elismeréseként Szotyori Nagy Károly a halála előtti évben kapta meg a koronás arany érdemkereszt kitüntetését.<sup>11</sup> 1897. április 2-án halt meg.

**1.1.3. Árokháty Béla** (1890–1942). Gimnáziumi éveit Sárospatakon töltötte (1901–11.) Teológiai tanulmányait Sárospatakon kezdte és Budapesten fejezte be. 1917–1919 között a Zeneakadémia orgona és zeneszerzés szakán tanult. Tanárai: Antalffy Zsirus Dezső, Szabados Béla, Kodály Zoltán, Siklós Albert, Weiner Leó, Dohnányi Ernő. Ezt követően 1920–1923 között ének-zenetanár volt a budapesti Teológián.

Nem a meg nem értett és érthetetlen zsenisors volt az övé, hanem a dilettánsok közötti megszállotté, aki kinőtt az ösztönös zenész, a hagyományos kálvinista, átlagkántor világból és tudásával, jelenlétével, írásaival kortársai valóban „provokátort” láttak benne. Csak kevesen ismerték fel jelentőségét és küldetését.<sup>12</sup> Árokháty Béla 1923 őszétől 1925-ig Edinburghban volt ösztöndíjas, ahol zenei felkészültségét zenei doktorátussal szeretne volna megkoronázni, de egyrészt anyagi okok, másrészt dr. Tovly professzor hosszas betegsége és szabadságolása miatt ez a terve megakadt. A kint töltött években a St John's és a St. Giles katedrális orgonái tettek rá nagy hatást. Árokháty minden későbbi mássága, többlet látása, európai szintű zenei tervei, széles egyházzenei látóköre, zenetudományi megalapozottságú állításai az edinburghi években megismert külföld igényesség szintjéből érthetők meg. A skót egyházzene kivül rálátása lett a német és francia zenei világban folyó változásokra is. Ő is figyelemmel kísérte az 1925-ben tartott hamburgi és lübecki orgonakongresszus korszakalkotó eredményeit.

Hazajövele után ő lesz az, aki tájékoztatja a református egyházi közvéleményt az orgona-reformról.<sup>13</sup> 1927-től a Budapest-Józsefvárosi egyházközség organistája. 1928-ban megalakítja a Korál Kamaraének- és Zenekart. 1939-ben szerkesztésében jelenik meg a *Jugoszláviai Énekeskönyv*. 1941-ben kiadja a *Psalterium* orgonakönyvet.

1935 tavaszán, a Schütz–Händel–Bach-ünnepségekre Árokháty is elutazott, ahol „felkeresete az orgonaépítéset remekeit Lüneburgban, Hamburgban, Lübeckben, és behatóan tanulmányozta a világhírű Thomaner-Chor életét és munkáját és a Bach korabeli hangszereket Lipsce-

<sup>10</sup> Vö. ifj. Fekete Károly–Sepsy Károly: *Korok és képek a debreceni Nagytemplom zenei életéből*. Debrecen, 2001.

<sup>11</sup> Debreceni Protestáns Lap, 1896. 119.

<sup>12</sup> Közülük az egyik Márton Barna nagykőrösi ref. tanár volt, aki a következőket írta egyik levelében Árokhátnak: „Csak az, aki szándékosan megvakítja a látóidegét, az nem látja tisztán a magyar református ének- és zeneiügyünk problémáit. Bartók és Kodály korában nem lehet felelőtlenül halandzsáznai megállapított problémák felett.” (1941. szeptember 9.)

<sup>13</sup> Erről tanúskodnak 1930–31-ben írt újságcikkei. Ezek egyikében pl. így ír: „Egy pár éve, hogy jeles német és francia zenetudósok meglátták azt a veszedelmet, amely a legnemesebb hangszert a teljes lezüllésbe sodorja s a lübecki XVI. századbeli orgona restaurálásával a hamisítatlan ősi orgona utólréhetetlen nemes hangzásaitól meghihletve, megindították az orgonareform mozgalmat. Ez a mozgalom az orgonát eredeti ősi alapjain fejleszti tovább. Ami értékeset hozott a XVIII–XX. század építési technikája, azt felhasználja, de az orgona sajátlagos szellemében. Elveti az olcsó, vásári hatásokat s az orgonát ismét méltó, királyi fenségében állítja az Isten dicsőségének a szolgálatába. Németországban Schweitzer prof. a strassburgi teológiai fakultás kiváló tanára, híres zenetudós, Mahrenholz református lelkész, közismert organologus, Straube prof., a lipcei Szt. Tamás-iskola világhírű tanára, Bach késői utódja állanak az élén annak a művészseregnek, amely tudományosan foglalkozik az orgonával mint templomi hangszerrel. Nálunk semmi érdeklődés. Egyházaink orgonáik építését rábizzák tanítóikra, kántoraikra, akik lehetnek kiváló organisták, jeles játékosok, de nem értenek az orgonaépítéshez, ami művészi és több mint művészi feladat, mert ehhez a szükséges ismereteket nem volt alkalmuk megszerezni. Még a Zeneművészeti Főiskolát végzett orgonaművészek között is alig akadnak néhányan, akik az orgonaépítés hihetetlenül bonyodalmas művészetét elsajátították volna. Csak legutóbb, Zalánfy Aladár zeneakadémiai tanár; és Geyer József r. kath. lelkész buzgó munkássága vezeti be az ifjú nemzedéket az orgonaépítés elemi ismereteibe.” Lelkészyesület, 1931. 20.

ben, ahol Bach mai utódja, Straube professzor látta el őt bőséges felvilágosítással” – adta hírül a Református Élet című lap.<sup>14</sup>

A budapesti Ráday Levéltár Árokháty-hagyatéka őrzi korszakos jelentőségű orgonatervezői munkásságának dokumentumait, mintegy 80 új orgona tervét.<sup>15</sup>

**1.1.4. Gárdonyi Zoltán** (1906–1986). Kodály zeneszerző-növendékeként szerzett diplomát a Zeneakadémián, majd Berlinben írta zenetudományi disszertációját Liszt Ferenc zenéjének stíluszajátosságait elemezve. Mindezekon felül tanítványa lehetett a fiatal orgonista-zeneszerző Paul Hindemithnek. Berlinben szerzett zenetudományi doktorátusa ritka volt az 1930-as években. Zenepedagógusi pályafutását 1931-ben a soproni Evangélikus Tanítóképzőn és Teológián kezdte, valamint a Zeneakadémián és a budapesti Református Teológián fejtette ki. Átvette a Liszt Ferenc Zeneegyesület vezetését, amelynek kórusával és zenekarával nagyszerű koncertekről számol be a korabeli krónika. Bemutatják Liszt nagyszabású oratóriumát, a *Szent Erzsébet legendáját*, de dirigál Fischer Annie és Zathureczky Ede zenekari szólóestjein. Egy évtized után a fővárosba kerül a Zeneakadémiára, ahol Zalánfy Aladár javaslatára megbízást kap a protestáns egyházzenei tanszak vezetésére. Ennek 1948-ban való megszűnte után a Budapesti Református Teológiai Akadémián elvállalta az ének-zene tanítását. Egyházzenei munkálkodása ezekben az években lesz még sokoldalúbb, szerteágazóbb. Állását a Zeneakadémián nem szüntette meg, 1967-ig ő volt a legtöbb tárgyat tanító professzor.

Gárdonyi Zoltán a zenei múlt vizsgálata közben nem vette le szemét a protestáns zenei örökségről sem. Egyforma számontartással ölelt magához genfi zsoltárt, német korált, reformátori énekstrófát, illetve a magyar hangszeres-énekes zenei világot. S miközben ezeket ötvözte, különösen fontossá és útjelzővé vált számára két reformációs princípium: a Sola Scriptura és a Soli Deo Gloria szempontja. Bibliai ihletésű műveiben képeket fest a szöveg és dallam áldott kölcsönhatásának gyümölcseként. Gárdonyi akkor emelte magasra, értékelte fel és használta a Biblia szövegét, amikor mások semleges, él-nélküli versekre komponáltak zenét, vagy mozgalmi dalokkal futottak be, amikor sikk volt a profanitás és megbélyegezték a klerikálist, amikor jól fizetett volt az álnépiesség és újjáéledt a mitológiai témák mögé bújás. A múltó dicsőségek és hullócsillagok korszakában ismerte fel: Soli Deo Gloria – Egyedül Istené a dicsőség! A hazai Kodály-tanítványok ünnepeket, elismert, dicsért „nagy öregje” kellett volna, hogy legyen, de az 1972-ben fiához történt Németországba költözése után elfeledett lett, hallgattak róla. Kivételt ez alól csak az egyház jelentett, ahol újra és újra felcsendültek művei és áradtak a Gárdonyi-harmóniák.

1965-től beindította és vezette Debrecenben az országos nyári kántorképző tanfolyamot. Ez a nagyszerű egyházzenei műhely felbecsülhetetlen szolgálatot végzett a diktatúra éveiben. Az egyszerű falusi kántor, a lelkészfeleség, a főiskolai hallgató egy nagy családdá szerveződött Csomasz Tóth Kálmán, Máté János, Sepsy Károly, Kalocsay Ferenc és mások óráin. A tanfolyam tanulmányi vezetője Gárdonyi Zoltán volt, aki túl azon, hogy kijelölte a szakmai munka irányát, munkatársaival tankönyveket is készített: az *Egyházzenei Vezérfonal* két kötetét. Jól tudjuk, az államosítások idején egy csapásra megszűnt a kántortanítói státus. Pontosan akkor, amikor a forradalmian új 1948-as gyülekezeti énekeskönyv bevezetése és megszerettetése lett volna aktuális. Ebből a szempontból értékelődött fel a debreceni kántorképzés.

<sup>14</sup> Református Élet, 1935. április 20. 135.

<sup>15</sup> Ráday Levéltár C 106. 4. doboz. Árokháty orgonatervezői munkásságához I. Fekete Károly: *Orgonáink szerepének újrarendelése*, Zsoltár (X.) 2003, 17–33.

Az egyházzene-oktatás életképes és életető köldökszinórja lett ez a még napjainkban is, több helyszínen működő oktatási forma. Ma már látjuk, hogy e nélkül nem lett volna túlélés. Ez a vékonyka, de erős szál lett az előfeltétele az 1989/90 körüli újraéledésnek. Itt találtak menedékre a korábbi nemzedék egyházzeneszei és nevelték ki az újraindult vagy újonnan alakult református iskolahálózat egyházzeneszeit.

Mit köszönhet a mai nemzedék Gárdonyi Zoltánnak? A magyar zenetörténet legkoncentráltabb orgonaműveit, a magyar nyelvű Szentírás evangéliumi üzenetének énekes-kórusos megfogalmazásait a könnyű kánonoktól a kisoratóriumokig, kamaraműveit, pedagógiai céllal készített kompozícióit, dolgozatait, tankönyveit, amelyek bevezetik a zenét tanulókat a formatan, elsősorban Johann Sebastian Bach és Liszt Ferenc világába. Akik pedig személyesen ismerhettük, a nagy tudású, de mindig szerény, a mellőzöttek ellenére is hitét mindig töretlenül megvalló követendő tiszta életpéldát. Nevét őrzik a főtí Gárdonyi Zoltán Vegyeskar, a szekszárdi Gárdonyi Zoltán Vegyeskar, a biharkeresztesi Gárdonyi Zoltán Református Zeneiskola, a veszprémi Gárdonyi Zoltán Kamarazenekar.

### 1. 2. Két orgonatorténeti adat a távlatos gondolkodás jegyében

Ritka pillanatokot megörökítő mondatok az alábbiak, mert akik megfogalmazták, azok messzebbre mertek látni saját koruknál.

**1.2.1.** Az első idézet *Debrecenből* való. Az egyházközségi elöljárók 1830 májusában úgy látták, hogy „*a helybeli Ref. Ekklesiára nézve is eljött az az időpont, hogy templomainkban orgonák készíttessenek. Nem azért, mintha az orgonával való musika az isteni tiszteletnek attól el nem választható része volna, hanem azért, mivel a tapasztalás bizonyítja, hogy azokban az ekklesiákban, amelyekben a gyülekezet orgona mellett énekel, az éneklés sokkal rendesebben megy. Azonban tagadhatatlan dolog az is, hogy van valami a musikában, különösen az orgona éles hangjában, ami az érzést emeli, a híveket buzgóságra indítja, vagy a felgerjedt buzgóságot neveli. Egyébiránt az is tudva lévén, hogy az Istennek musika szerszámok közt való dicsérete az Ótestamentomban, melyre vagy az Újtestamentum is építve, nemcsak szokásban volt, hanem parancsoltatott is, – továbbá mind a külső országai, mind a hazabeli ref. ekklesiák példája azt bizonyítván, hogy az orgonáknak a templomokban való használása sem az istentisztelet tisztaságával, sem a ref. vallás lelkével nem ellenkezik. Idejárulván végre az a környülállás is, hogy midőn a környékbeli ref. iskolák tanítói, kiknek egyszersmind orgonálni is kötelességek, a helybeli Collegiumban tanuló deák ifjak közül vitettetnek, ezeknek magokat előre gyakorlás által, hivatalukra, melyekre menendők, készíteni szükséges.*”<sup>16</sup>

Ha későn is, de ezzel 1830-ban megszületett Debrecenben a magyar református egyházzene-történet nevezetes határozata, amely a Tiszántúl reformátusságának szellemi és teológiai központjában, annak szimbolikus jelentőségű templomában hivatalosan is utat engedett az orgonaépítésnek. Ennek az áttörésnek bizonyossága, hogy 1830 őszén megszólalt a Kollégium Oratóriumában<sup>17</sup> Komornyik Benedek nagyváradi orgonaépítő egymanuálos, pedálos, 9 regiszteres orgonája. Szoboszlai Pap István püspök kifejezett javaslatára „*ebben annak kell a fő célnak lenni, hogy a deákok orgonálni tanulhassanak, s úgy osztán olyan ekklesiákba is mehessenek rectoroknak, amelyeknek templomában már orgona van, vagy ezentúl lesz: ezen tekintetből*

<sup>16</sup> TtREL I. 99.c.17. Egyháztanácsi Jegyzőkönyv, 1830. május 31-i ülés 179–180. 94. szám

<sup>17</sup> Fekete Csaba: *A debreceni Oratorium első orgonája*. Magyar Egyházzene, 1995/1996. 463–466.

készítődjék az orgona egy úttal pedáléval, hogy aki azon tanult, minden orgonán játsz-hassék.”<sup>18</sup>

1.2.2. A másik idézet 100 évvel későbbi, és Nagykörsről való. Árokháty Bélát az orgonák tervezése közben az foglalkoztatta: „Hogy kevés a jó orgonásunk, annak a magyarázata az is, hogy nincsenek igazi jó orgonáink. Igazi orgonások csak igazi tökéletes művészi orgonák mellett nevelődhetnek.”<sup>19</sup> A nagykörsi orgonaterv bevezetőjében írta le: „a magyar református egyház kultúrája érdekében a nagykörsi Nemes Eklézsiának is meg kell hoznia azt az áldozatot, hogy olyan orgonát állítson a jövő református kultúrmunkás-nemzedék elé, amely mintatípus és magasabb kulturális szolgálatokra is alkalmas. Amíg igazi jó orgonáink nincsenek, nem lehetnek igazi művészeink sem. Míg jeles orgonaművészeink nem lesznek, addig nem lesz egyházi ének- és zenekultúránk sem és emiatt tovább kell szegyenkeznünk külföldi barátaink előtt, akik eljönnek Magyarországra, hogy meggyőződjenek a kultúráért való felelősségérzetünkről is. A magyar nemzet híres a zenéjéről. De egyházi zenéje elhanyagoltsága kultúránknak tagadhatatlan szégyene. Ezen segíteni csak úgy tudunk, ha egyházaink is átértzik a felelősséget érte és segíteni is készek rajta áldozatok árán is.” (1931)

### 1.3. Tudatosan vállalt zenei profil – régi mesterek felfedezése

A Debreczeni Újságban látott napvilágot 1931-ben egy riport Árokháty Bélával. A beszélgetés témája a magyar protestáns egyházi zene helyzetéről szólt. Az interjúban többek között azt nyilatkozta a sok próbálkozásáról és nagy szakértelméről híres egyházzenei szervezőmunkás, hogy „Debrecennek kell a vezető szerepet átvenni a protestáns egyházi zene kialakításában.”<sup>20</sup> Valahonnan innen kell eredeztetnünk a szálakat, amikor az 1934-ben megalakult Szenczi Molnár Albert Ének- és Zenekari Egylet fogantatását keressük. Árokháty szavai nem maradtak visszhang nélkül. Baltazar Dezső püspök védnöksége alatt jött létre az egyesület 1934 novemberében.<sup>21</sup> Szigethy Gyula református gimnáziumi tanár, a Kollégiumi Kántus karnagya az egylet alapításától a megszűnéséig vezette a kórust. Mellette 1934–36 között Csász László polgári iskolai tanár volt a másik vezénylő karnagy,<sup>22</sup> akinek Zsádon Antal lépett a helyébe.

Első nyilvános szereplésük: a sárospataki és a debreceni főiskolai énekkar évenként megrendezésre kerülő találkozájának ünnepi hangversenyére kaptak meghívást 1935. május 4-én, ahol közreműködőként J. S. Bach: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1.) című kantátáját adták elő.<sup>23</sup> Az igazi bemutatkozás azonban 1936. április 5-én volt, amikor az Aranybika hangversenyteremben, zsúfolásig megtelt nézőtér előtt arattak hatalmas sikert. Debreceni elő-

<sup>18</sup> TtREL I. 99.c.17. Egyháztanácsi Jegyzőkönyv, 1830. (augusztus 13.) 77. sz.

<sup>19</sup> Árokháty Béla: Az orgonaépítés mai problémái. Protestáns Szemle, 1937. 321.

<sup>20</sup> Debreczeni Újság, 1931. április 9. 5. Kertész Dániel beszélgetése Árokháty Bélával.

<sup>21</sup> TtREL Szabályzatok Gyűjteménye: A Szenczi Molnár Albert Ének- és Zenekari Egylet Alapszabályai 1934. 1. pont: „az egyesület célja a debreceni református egyház védnöksége alatt az ének és zene, különösen pedig a protestáns egyházzene, valamint nemzeti dalainknak, zenénknek művelése és terjesztése, azoknak nyilvános előadásával a neme-sebb ízlés fejlesztése s ezúton is a társas élet előmozdítása. Az előadott művek iránya, szövege a vallásosság, erkölcsi-ség, egyszersmind a hazafias érzelmek felkeltésének szolgálatában kell, hogy álljanak.”

<sup>22</sup> TtREL I 99. o. 2. A Szenczi Molnár Albert Ének és Zenekar iratai, 1936–38. – Csász László 1936. december 21-én lemondott.

<sup>23</sup> Debreczen, 1935. (május 5.) 102. sz. 2.

adógárda ilyen műsorú hangversenyt még nem adott korábban.<sup>24</sup> J. S. Bach 104. kantátája és 1. kantátája között Hassler-, Lassus- és A. Scarlatti-motették hangzottak el.

A további tervekről a két karnagy azt nyilatkozta a sajtónak: „*megbeszéléseket folytattunk... többek között Lichtenberg Emillel, Kodály Zoltánnal, Árokháty Bélával, akikkel együtt kölcsönösen együtt fogunk működni a protestáns egyházzenei és énekkari téren... Zenei életünk kiválóságai nagy jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy Budapest mellett most már Debrecenben is megindult a protestáns egyházzenei élet fejlesztése [...] Távolabbi céljaink, hogy oratóriumot, Bach-passiókat mutassunk be olyan formában, ahogyan még Magyarországon nemigen történt: dramatizálva, ami azt jelenti, hogy ezeket a passiókat és oratóriumokat a színházban is megjátsszunk [...] Másik célunk [...] az, hogy ebből a rendelkezésünkre álló nagy együttesből egy kis kamaraének és -zene együttest létesítsünk, amelynek 32 énekes és 10 zenekari tagja lenne. Ezt a kisebb létszámmal bíró együttest könnyen lehetne alkalmazni ünnepélyeken, de nemcsak itt Debrecenben, hanem az ország nagyobb városaiban is.*”<sup>25</sup> Sajnos, a korszak nehézségei és a háború akadályai miatt a kitűzött céloknak csak egy része valósulhatott meg. A nagy érdeklődésre tekintettel három hangversenyből álló bérletet hirdettek (1936. december 12., 1937. február 14., május 9.). A műsorválasztásban még mindig nagy szerep jutott a barokk műveknek, de a várhatóan vegyes közönségre tekintettel világi műveket is felvettek a műsorba.

A debreceni Református Kollégium jubileumi évének méltó megünneplésében is részt vettek, segítettek a *Psalmus Hungaricus* előadásában 1939. május 4-én. Már a bérleti hangversenyek műsorában is terveztek Kodály-művet, de akkor valami miatt elmaradt.<sup>26</sup> 1942. július 3-án azonban egy teljes Kodály-hangversenyt rendeztek középiskolai énekkarok közreműködésével, ahol a *Mátrai képek* mellett *A 150. genfi zsoltár*, a *Huszt* és a *Lengyel László* című kórusmű is szerepelt. Szimbolikus üzenete volt ennek a hangversenynek, amint azt Török Tibor tanítóképző intézeti igazgató is kiemelte megnyitójában: „*Ha egy egyesület névadót választ magának, akkor azonosítja magát a névadó egyéniségével. Ha estélyt ad egy művész alkotásaiból, bátran hirdeti, hogy követni akarja. Amikor a Szent Molnár Ének- és Zenekari Egyesület Kodály-estet rendez, ennek a két áldott lelkű és életű embernek szellemét idézi és járja az útját.*”<sup>27</sup>

Már a kortársak is tudták, és besorolták őket abba a megújulási folyamatba, amely művészi igényességgel akart lendíteni egyet az elsőkélyesedő, dalárdás hagyományokon. Egy sorba kerültek ezzel a budapesti Lutheránia Énekkarral (karmester: Kapi-Králik Jenő), a Goudimel Énekkarral (karmester: Lajtha László) és a Korál Kamaratársasággal (karmester: Árokháty Béla). Sajnos, ahogy közeledett a háború ideje, úgy halt el az egyesület, míg a második világháború teljesen elsöpörte.

#### 1. 4. Elindulás a Kodály- és Bartók-„iskola” nyomdokain

Kodály Zoltán és a református énekkarok kapcsolata külön előadást érdemelne.<sup>28</sup> Most csupán a legfontosabbakat említem. A két világháború között fogalom volt a debreceni Dóczi Intézet két kórusa. A tanítónőképző énekkarát B. Szűcs Ferenc, a leánygimnáziumét pedig Hor-

<sup>24</sup> Debrecen, 1936. (április 7.) 81. sz. 6.

<sup>25</sup> Debrecen, 1936. (november 22.) 268. szám 8.

<sup>26</sup> TTREL I 99. o. 2. A stencilezett műsortervezetben már az 1936. dec. 12-i hangversenyre betervezték Kodály: *Mátrai képek* c. alkotását!

<sup>27</sup> Vasárnap, 1942. július 3. 213.

<sup>28</sup> Vö. ifj. Fekete Károly: *Kodály Zoltán és a református énekkarok*. Confessio, 1982/2. 78–85.

váth Károly vezette. Nemcsak a Kodály-művek előadásában járt élen az iskola, hanem az ének-tanításban is. A debreceni Kollégiumi Kántus Szigethy Gyula vezetésével tanulta Kodály férfikarait és a Kántus fennállásának 200. évfordulóján Debrecenben is elhangzott a Kollégium tagozatai énekkarainak előadásában a *Psalmus*. Az 1946–50 között működő Kollégiumi Kórus Csenki Imre vezetésével Svájcig vitte volna tervezett második útján a Debrecenben (a *Psalmus Hungaricus*szal egy műsorban) már előadott Cantata Profanát és Debrecenben megszólaltatta a *Székelly fonót*.

A nyíregyházi Kálvineumba is Kodály-tanítvány került 1932-ben: Vikár Sándor, aki a *Lenygel László* betanításával kezdte a Kodály-muzsika terjesztését a városban. Nagykőrösön, a Református Tanítóképző férfikara élén Márton Barna a Bartók egyneműkarokkal kezdte kibontakoztatni az énekkultúrát. Kodály többször dirigálta a kórust és nekik írta 1939-ben a *Semmit ne bánkódjál* című kórusművet. De ugyanebben a szellemben működött Makón Czirják Zoltán, a budapesti Lónyai utcai ref. gimnáziumban Faragó József (1934-ben a *Székelly keserves* első előadója), a Baár-Madas ref. leánygimnáziumban T. Szekeres Ida és Cegléden Arany László karnagy. Az említett karnagyok és énekkarok első gyümölcsei voltak annak a mozgalomnak, amely a „tisza forrás” által táplált zeneiséget honosították meg a két világháború közötti református egyházban.

## 2. ELVÁRÁSOK A JELEN FELADATAI KÖZÖTT

A református egyházzene-oktatás múltbeli jelentőségéhez nem férhet kétség, ahogyan azt a fenti néhány „adalék” is bizonyítja. De a jelen számára is igen komoly jelentősége van annak, hogy komoly képzettségű egyházzeneészek jelennek meg a színvonalas képzések nyomán. *„Nagy károkat okozott az olykor az egyházon belül is tapasztalható szemléletbeli megzavarodás: az egyházzene lekicsinylése, feladatának félreértése, az értékek iránti közömbösség. Ennek gyakorlati következménye nemegyszer a zenei szakemberek megbecsülésének hiánya.”* (Nyilatkozat az egyházi zene ápolásáról. II. 2.) Ezt a szomorú tendenciát meg kell állítani, hiszen az egyházzene-oktatás új útjai különös jelentőségűek az egyház jövődjé számára! *Az egyházzenei szakembereknek újra a lelkipásztorok munkatársaivá kell válniuk és kettejük harmonikus együttműködése mindenképpen kívánatos.* A zenei szakemberek megbecsülésének helyreállítása stratégiai kérdés az egyházban!

Mint határhelyzetben álló, teológiát tanító és egyházzenevel is foglalkozó szakember, fontosnak érzem, hogy segítsen az egymásra találást ott, ahol kell, mert van néhány közös és elodázhatatlan feladat. A teljesség igénye nélkül, *lássunk az egyházzeneészt és lelkipásztort közös feladatai közül néhányat.*

**2.1. Egyházzeneészt és lelkipásztort eredményesebben szállhat szembe a református egyházban még mindig általános „Ein-Mann-system” képletével.** „Ein-Mann-system” – azaz mindent a lelkész tud és mindent maga is csinál a gyülekezetben. A lelkészképzés közelmúltjának egyik nagy tanulsága az, hogy merjük szétartani az egyházban, a gyülekezetben a tisztségeket, s ne engedjük meg létrejönni a lelkipásztori tevékenység-koncentrációt, mert a lelkipásztori totális szerep előbb-utóbb elnyom minden alulról, a gyülekezet tagjaitól jövő kezdeményezést, amelylyel rövid időn belül megöli a gyülekezeti aktivitást. Amire pedig a lelkész belefárad ebbe a totális szerepbe, addigra magányossága is totálissá válik.

A szakmai kompetenciája határaival tisztában lévő gyülekezeti lelkipásztor tud igazán felelőse és munkálója lenni a gyülekezeti alkalmak ékes rendjének, s így terjedhet ki sáfársága az egyházzene területére is. Akkor a legjobb sáfár, ha erre a területre is szakképzett, felkészült munkatársat választ.

A gyülekezeti „team-munka” egyik meghatározó alakjává kell válnia újra a kántornak, az egyházzenesznek, aki teológiai szempontból lehet, hogy laikus, de a maga szolgálati területén képzettséggel rendelkező szakember. Ezt felismerve, a lelkipásztornak kötelessége küzdeni gyülekezetében, egyházában az egyházzenei dilettantizmus ellen. A lelkipásztor istentiszteleti felelőssége ezzel nem csökken, de a megvalósítás és a kivitelezés terhe így nem csak az ő vállát nyomja.

**2.2. Egyházzenesz és lelkipásztor eredményesebben szállhat szembe az egészséges spiritualitásra nevelésért (minden korosztályban, különösen az ifjúság körében).** Mi vesz körül bennünket? Mit szívunk folyamatosan magunkba a mai magyar társadalomból? A lazaság szemléletét, masszív igénytelenséget, lelketlen durvaságot, sziruposan slágerízű érzélgést, újjagdag sekélyességet, video-idiotizmust, csekélyke olvasmányélményeket, minimális művészetismeretet, sokoldalú fantáziátlanságot, érzelmi blokkoltságot, általános unalmat, munkát kiváltó becstelenséget vagy munkakerülést, a könnyebb utak előnyben részesítését stb. Bizony komplex nyomorúsághalmaz ez, amely nagy teherként jelent az új nemzedék lelki nevelésében.

**2.3. Egyházzenesz és lelkipásztor eredményesebben szállhat szembe a református istentisztelet csoda-deficitjével, amely spirituális kiszikkadással fenyeget.** A felvilágosodás utáni protestantizmus, a maga ésszerűsítő természetével csorbította a csoda-hitet, elvette a vallás vigasztelőségét. A reformáció korában a Heidelbergi Káté 1. kérdés-felelete még világosan megfogalmazta, hogy kicsoda a mi egyetlen vigasztalásunk életünkben és halálunkban, s a krisztológiai Szentháromságtant tükröző válaszában rámutatott arra a csoda-sorozatra, hogy Isten mit meg nem tett értünk, hogy tulajdonjogát kinyilvánítsa felettünk. A reformáció úgy mutatta be az Élő Istent, mint a csodálatos lehetőségek Urát és birtokosát, aki tetteivel segít felismerni övéinek, hogy az embernél hatalmasabb erővel szemben Isten nem kapitulál. Isten felette áll a földi-emberi törvényszerűségeknél, s ezért viselhető az emberre nehezedő új és új veszélyeket hozó jövő.

A reformációtól távolodó korszakok nagykorúvá tették a csodában hívő és csodával együtt élő embert. A belopakodó racionalizmus megfosztotta a felnőttet attól a boldog képzeletvilágtól, amely a gyermek sajátja, s amely szerint nincs képtelenség, nincs érthetetlen, nincs lehetetlen, mert a csoda természetesen létezik. Az ésszerűsített istentisztelet és az ésszerűsített hit spirituális kiszikkadást eredményezett. Ezért égetően szükséges a lelki töltést visszanyernie istentiszteleteinknek. Ebben új és jelentős szerepet kell kapnia az egyházzene is.

**2.4. Egyházzenesz és lelkipásztor eredményesebben szállhat szembe a református istentisztelet visszanyesett művészet-igényével, amely menlevelet adhat az esetleges igénytelenségre.** A lekopaszított református templom nem lett alkalmasabb térré az áhítat felkeltésére. Nem sűt mindegyikről, hogy ez egy különleges hely, amely azt sugallná, hogy ebből a szakrális térből a külső világ ki van rekesztve. Az elhalóan hiányos vagy hamis orgonaszó is riasztó. Aztán sokszor készen van a mentegetőzés: „ennyire telik...”, „jó az, hiszen falun vagyunk...”. A mennyei istentiszteletbe való bekapcsolódás földi helyszíne nem lehet akármilyen... Az esztétikai igénytelenségre tilos ráhúzni a kifogást, hogy „mi puritán szemléletűek vagyunk”, mert az egyháztörténet puritán korszakában a nemes egyszerűség pompás templomokat, művészi orgonákat, igényes templombelsőket hagyott hátra. A puritánok még tudták: Isten igényességét éppen az-

zal szolgálják, ha mindent megtesznek az istentisztelet igényességéért. Ezt az oly értékes puritán szemléletet kár eltorzítva és csökevényesítve alkalmazni. Az egyszerűség nemhogy kizárja, hanem vonzza az igényességet. Ebben helye kell, hogy legyen az igényes egyházzene is.

**2.5. Egyházzenesz és lelkipásztor eredményesebben szállhat szembe a református istentisztelet felszabadító, feloldozást közlő jellegéhez, amely a bűnbocsánat meghirdetését jobban hangsúlyozza.** A feloldozás-igény, a kegyelemhirdetés igénye életfontosságú a mi gyülekezeti tagjainknak, ami nem válhat esetlegessé, hanem állandó istentiszteleti elemmé kell tenni. De mellette éppen az énekekben és a zenei elemekben kell, hogy megszólaljon az érzelmi felszabadultságra hívás és megnyugtatás.

**2.6. Egyházzenesz és lelkipásztor eredményesebben szállhat szembe a református istentisztelet rítus-mentességével, amely azért nem eredményezhet medertelenséget.** A rítus az a fajta áhítat, melyet érzékszerveink együttes hatásában élünk át. A protestáns ember az Isten dicsőítése, a közös ima és ének mellett vallásos eligazításért kezdett járni a templomba. A 19–20. század fordulójára a templom osztályteremmé változott, s az istentisztelet a hasznos ismeretek elsajátításának helyévé lett. Valami megint elveszett az istentisztelet lényegéből, pedig az ember belső és legmélyebb szükséglete a Szent Istennel való találkozás átélése. A megkülönböztetés a hétköznapiaktól, a mindennapoktól, a profántól. A transzcendencia megélése jelenti a különlegest, egyfajta kollektív ki- (vagy be-) kapcsolódást. Isten közelében, a közös áhítatban felülkerekedhetünk önmagunkon és szorongásainkon. A közös ima, ének, a szertartás, a látvány ünnepélyessége és szépsége együttesen idézik elő azt az áhítatot, amely ezeken keresztül elősegíti az egyéni, szubjektív beleélést is. A racionális indíttatású, újabb kori református istentisztelet megfosztotta híveit az ilyen kollektív élménytől, amely megszabadít saját kételyeinktől.

Manfred Josuttis<sup>29</sup> úgy foglalkozik a liturgia jelentőségével, hogy felhívja a rítusok fontosságára a figyelmet. Josuttis szerint az istentisztelet jelentősége abban van, hogy kivezet a társadalomból a Szentséges világába. Megállapítja, hogy a protestáns istentisztelet nagy hátránya, hogy túlságosan racionalista, pontosan szabályozott, semmi váratlan nem történhet benne. Előnye azonban, hogy nincs helye benne sem az Istennel szembeni mágiának, sem az emberekkel szembeni manipulációnak. Ugyanakkor a protestáns istentisztelet szimbolikusan szegény. A zene szimbólum-rendszere sokat javíthat ezen a helyzeten. Luther szerint a zene hármas funkciójú: megmozgat (*movere*), azaz kimozdít a holtpontról, kiemel a rossz állapotból, gyönyörködtet (*delectare*) és tanít (*docere*), mivel a zenében rend uralkodik.

A fent elmondottak sürgető feladatok, amitől egyházunk belső közérzete is javulna, ezért végül, biztatásként hadd idézzem fel az alaptételt, amit nem tudok elégszer aláhúzni: *Egy beszorított állapot lelkészképzését és lelkipásztor-képét nem lehet a mai, sok mindenben megváltozott egyháztársadalmi helyzetben idealizálni. Mernünk kell levonni a konzekvenciát, át kell örökíteni azt, ami maradandó, s mernünk kell kitalálni, megteremteni az új munkatársi kapcsolatot lelkész és egyházzenesz között.*

Megköszönve a figyelmet, s közös ügyünkben az egymásra figyelésre buzdítva Pinhász rabbit idézem: „*Ha az ember énekel és nem tudja megemlíni a hangját, de jön valaki, hogy vele énekeljen és megemlíti a hangját, akkor az első is meg tudja emlíni a hangját. Így tapad egyik szellemről a másikra a tudás.*”<sup>30</sup>

Kollégák, segítsetek „hangot emelni”!

<sup>29</sup> Manfred Josuttis: *Die Einführung in das Leben*. Gütersloh, (1996), 2004. 85–101.

<sup>30</sup> Martin Buber: *Haszid történetek I.* Budapest: Atlantisz Kiadó, 1995. 216.

# Amíg a kottakép a koncerten megszólal...

1997. március 22.\*

## BEVEZETÉS

Az előadóművészek döntő többsége intim kérdésnek tartja annak a folyamatnak a megélését, amíg a tanulás folyamán megismert zenemű eljut odáig, hogy már koncerten is megszólalatható, azaz átnyújtható a közönségnek. E folyamat ugyanis tele van számos gyötrellemmel, saját magunk állandó átalakításával, fogyasztékosságaink bosszantó megtapasztalásával, de mindenekelőtt a művel történő lelki azonosulás édes kínjaival, a reménnyel, hogy hamarosan képessé válunk az előadásra.

A hangszeres és vokális zene különbözőségeit már az elején emlitenünk kell, hiszen a nyelvezet, és általában a felmerülő problémák éppen a verbális tartalom meghatározó jelenléte miatt sok tekintetben különböznek. Ennek vannak tanulási és előadási konzekvenciái.

Mindannyian tudjuk, hogy a zene azon művészeti ágak közül való, ahol nélkülözhetetlen az előadó(k) személye. Ebben közeli rokonságban áll a színészettel, a filmművészettel, a táncművészettel, s emiatt jelentősen különbözik a képzőművészetektől, hiszen ott az alkotó a művet közvetlenül állítja közönsége elé. Az előadóművészetnek éppen ezért sohasem lehet megszüntetni szubjektivitását, amely mind az alkotó oldaláról, mind az előadó oldaláról jelen van és egyedi, emberi jelenség. *Ferruccio Busonitól* (1866–1924) származó tartalmas gondolat kívánkozik ide: „*Amit a komponista a hangjegyek leírása folytán elveszít eredeti inspirációjából, azt az előadónak kell magából pótolnia.*” Ettől nehéz és ettől szép az előadóművészet.

## AZ ELŐADÓ ÚJRATEREMTŐ TEVÉKENYSÉGE

### 1. Előadói szemléletek

Viták jelzik manapság, hogy az újrateremtés kérdésében több elterjedt nézet létezik. Ezek jelentősen különbözhetnek is egymástól, de eltérhetnek akár csak árnyalatokban, hangsúlyokban is. Kiindulópontként három szemléletet, viszonyulási lehetőséget emelünk ki. Témánk kifejtésekor természetesen nem feladatunk, hogy igazságot tegyünk az egyes szemléletek között. Először a ma elterjedt „historikus” előadási szemléletet, amely markánsan állást foglal a zenemű eredeti körülmények közötti előadásának szükségességéről. Eszerint az előadónak, ha lehet, ízig-vérig azzá a személyiséggé kell válnia, aki a mű szerzője, lelkületében, stilisztikai eszközeiben, hangszerkezelésében, sőt még a megfelelő hangszer kiválasztásában is korhűnek kell lennie. Érzelem és karakterábrázolásaiban is szigorúan az adott korszakot kell megjelenítenie.

\* Az előadás átdolgozott változata (2010).

Szemben áll ezzel az a felfogás, amely úgy tekint a műalkotásra, mint olyan emberi tartalom hordozójára, amely bár a múltból hoz üzenetet, de a mában értelmezve jut el a hallgatóhoz. Ez a szemlélet is azon alapul, hogy a szerző és kora minden sajátosságát figyelembe veszi, de nem dobja el azt a lehetőséget, hogy a ma emberének nézőpontjából is mássá tegye a zeneművet előadása alkalmával. Ez a másság nem jelentheti az eredeti tartalom, a szerzői szándékok behelyettesítését másokkal, nem jelentheti a stílusesszók megváltoztatását, de jelentheti az eredeti tartalom korábnál pontosabb megjelenítését, az értelmezés variabilitását, a mai kor hozzáfüznivalóját is.

A kortárs muzsika előadásakor viszont rendelkezünk saját korunk ismeretével, néha még a szerző személyes ismeretével is, így sokkal könnyebb megközelíteni az eredeti tartalmat.

E rövid okfejtésből is látható, hogy a zenemű hangzóvételének folyamata nem tisztán a leírt struktúra reprodukálása, hanem az alkotás mozzanatait is magában hordozza.

Sok vita szól arról is, hogy vajon az előadói hivatás reprodukív vagy produktív tevékenység-e. Miközben pontosan tudjuk, hogy az újraalkotás nem azonos a szerző eredeti alkotómunkájával, de éppen *Busoni* gondolata alapján is az előadó újra megfogalmaz, tehát alkot: konstrukciót, művészi mondanót, végső soron egy teljes zeneművet. Aki ismeri mondjuk *Bartók Béla* eredeti zongorafelvételeit, a kellő technikai eszközökkel számtalanszor meghallgathatja – reprodukálhatja – ugyanúgy, ahogyan azt egykor felvételen rögzítették. Ebben nincs produktív elem. A mű megtanulása, megélése, megfogalmazása viszont igazi alkotómunka.

## 2. Az újratemtés meghatározottsága

A legelső tényező a zenei mondanó, az a tartalom, amit a zeneszerző a zeneművel közölni kíván. Egy ezerszínű világ áll előttünk, térben és időben egyaránt érzékelhető mélység, amelyet talán egy egész élet alatt sem sikerülhet igazán teljesen megismerni. Ki az az előadó, aki azt meri állítani, hogy a zeneirodalomban megfogalmazott emberi tartalmakat jól ismeri? Ki az, aki az időutazásban oly messzire jutott, hogy már bármelyik kor, bármelyik zeneszerző lelkiületével, tehetségével, világlátásával rendelkezik? A tiszteletre méltó, kivételes képességű művészek maguk sem gondolják ezt önmagukról, hiszen a megismerés során maguk is e kimeríthetetlen forrásból táplálkozva tapasztalják meg a tudás korlátait. Ezek alapján lehet azt kijelenteni, hogy a zenei mondanó örökös kutatása, akár mint kortartalom, akár mint az egyedi zenemű magva és értelme, akár mint egy zeneszerző világa, központi kérdés az előadóművészetben.

Hogy bonyolultabb legyen mindez: minél messzebb van tőlünk korban és időben a zeneszerző, annál jobban keverednek és bővülnek az emberiség által azóta megélt események, nagy társadalmi történések és azok lelki, tudati vetületei a mű eredeti tartalmi inspirációival. Különösen komplikált a helyzet akkor, ha a zenemű születésének kora és a jelen között nagymérvű stílus- és szemléletváltozás történt, mert az időközben bekövetkező kifejező-eszköztár változásai zavarják a pontos fogalmazást.

Kérdés tehát, hogy a mai kor milyen mértékben jelenhet meg a zenemű előadásában. Óhatatlan, hogy bizonyos karakterek a mai ember lelkiületében másképp élnek, mint egy-két évszázaddal korábban. (Csak egy példa: *Ludwig van Beethoven* harci motívumai az Esz-dúr zongoraverseny I. tételében az akkori, napóleoni sereg hangjai, az akkori harci zajok és lelkesedés képei, miközben a ma embere harci zajként nem a lovashadsereg zaját, a szekerek és más, korabeli harci eszközök hangját hallja. Sokkal adekvátabb élmény a mai harci technika gépzaja és kegyetlen tisztítása.)

Az érzelmeink sem teljesen azonosak egy korábbi világ emberének érzelmeivel, hiszen más a környezet, a társadalmi hangulat is. Agyunk ma nem tart misztikusnak és félelmetesnek olyan tartalmakat, amelyeket az akkori tudomány színvonalán még nem érthettek az emberek, tehát félelmetesnek és sorsszerűnek érezték. Világosan látható, hogy az ember teremtette és ma igen gyorsan változó technológiai, technikai környezetben minden belső emberi tartalom is változik. Ebben a folyamatban feltűnő jelenség az, hogy a kortárs szerzők és mai közönségük zeneértése, zenehallása között egyre nagyobb a távolság, így bizonyos zenei képzettség nélkül nem lehet befogadni minden ma született zeneművet. A zenei mondandó vagy a zenemű művészi értelmének megtalálása ezért jelent nagy, de igen szép feladatot az előadásra vállalkozó művész számára.

Mit tud leírni a mindenkori zeneszerző a kottaképből? Ahogyan közeledünk a 21. század felé, egyre részletesebbek a lejegyzések, a használt viszonyítási rendszerek, egyre pontosabban jelennek meg a kották, utalva az alapvető zenei paraméterekre, a hangzás finom különbségeire, érzékenységeire és szélsőségeire. Ennek ellenére ki kell mondanunk: a zeneszerző nem tud mindent leírni ma sem. Nem tudjuk, hogy a mű megszületésekor saját élményeinek és tehetségének megfelelően milyen konkrét hangzáskép volt a képzeletében, kik voltak azok az előadóművészek, akiket ismert, akiknek a hangja inspirálta pl. egy-egy ária megírását. Jó lenne belehelyezkedni a kor társadalmi hangulatába, élettempójába, a társadalom konkrét művészettel kapcsolatos elvárásaiba, és még vég nélkül sorolhatnánk.

Néhány további pontban jól összefoglalható az előadás meghatározottsága:

- a mű szerkezete és tartalma, eredeti művészi-esztétikai közlendője;
- az előadó(k) tehetsége, felkészültsége, személyisége;
- az aktuális korszak zenei ízlésvilága, előadói hagyományai, társadalmi környezete;
- a közönség zeneszemlélete, befogadó hajlandósága és képessége;
- stilisztikai és műfaji meghatározottságok;
- a szerző mentalitása, személyisége, élethelyzete, magánéleti eseményei, érdeklődése, mesteri felkészültsége;
- az előadói szabadság aktuális értelmezése.

Az állandóan változó korról a zenei kifejezés stílus eszközei is változnak. Soha nem az a jelentősi az igazi nehézség, hogy a tiszta stílusjegyeket felfedezzük. A világ nem mechanikusan változik: a stílushatárok sem markáns vonalként léteznek – ha egyáltalán léteznek. Sokkal inkább szerves változás zajlik, amelyben együtt él a régi és az új. A zeneművekben is megjelenik ez a kettősség, eszközhasználatban (értsd: hangzásban, szerkezetben, egyéb zenei paraméterekben) nyilvánul meg a változás. A folyamat motorja az, hogy változik a kor, amely történelmi eseményeivel, kultúrájának, tudományának változásaival formálja az embert, akinek mondandója is változik emiatt. Az eszköztár változása, még ha felfedezhetünk pusztán eszközkereső korszakokat is, igazából a tartalom megváltozásának függvénye és eredménye.

A felsorolásból kiemelve ismételtelen megjegyzendő, hogy az előadó zenei tehetsége, felkészültsége, szuggesztivitása jelentősen befolyásolja az előadást. E megállapítás mögött természetesen más komponensek is meghúzódnak: az előadó ismeretei és véleménye a világról, az emberről, szintén meghatározzák az előadói minőségét. Amit sokan egyszerűen csak „kisugárzásnak” mondanak, az nem más, mint az a készség, amely mindenképpen közlésvágyat jelent, közreadási szándékát annak, amit felfedeztünk, szépsége, jelentősége és fontossága miatt közölni akarunk. A nagy tehetségű, képzett, jól felkészült előadó közvetlen hatása környezetére mindig lebilincselő és magával ragadó.

Az újratereztetésben nagyfontosságú elem az előadás miliője is. Ez éppúgy jelenti a koncertteremben létrejövő atmoszférát, mint a hangszer minőségét, a jó akusztikai körülményeket, a nyugodt és kellemes környezetet, meghittséget vagy csodálattal vegyes rajongást a közönség soraiban, a zavartalan azonosulás lehetőségét. Semmiképpen nem elhanyagolható momentum az előadó szellemi és fizikai állapotának alkalmassága a koncertezésre. A katartikus élmény lehetősége sokban függ attól is, hogy milyen összetételű és számú közönség hallgatja-látja a koncertet.

## AZ ELŐADÁS HITELESSÉGÉNEK IZGALMAS KÉRDÉSE

Fontos e pontban részletezni az előadó szerepét, ugyanis mondandóját ez jelentősen befolyásolja. Minimálisan két attitűd rögzíthető. Az egyik az a tudat, hogy az előadó úgy van jelen a színpadon, hogy saját magát kívánja adni mindenekelőtt, s csak másodsorban a zeneművet, amelyben szerzőjének üzenete van. A másik megoldás ezzel szemben az, hogy a szerző üzenetét tettem magamévá, és azt most közreadom, hiszen csodát látok benne, és ezt az élményt mindenképpen meg akarom osztani a közönséggel. Élményt akarok adni, de nem úgy, hogy uralkodom, hanem úgy, hogy szolgálok, és csak másodlagosan vagyok fontos, mint előadó. Természetesen, mindkét szemléletnek alapja a kifejezés vágya, amit kicsi gyermekkorunktól kezdve magunkban hordunk, s ezt kell megőrizni.

Sajnos, az iskolarendszerbe kerülő, egyébként többségükben nyílt és közlékeny gyermekek már zsenge korukban kapnak sokszor drasztikus leckét abból, hogy a közlékenység – tekintettel a sok szabályra – olykor veszélyes, kockázatos, és ajánlatosabb a szabályokat betartani, csak biztos dolgokat kifejezni. Mindannyian jól tudjuk, hogy ez még zeneiskolai tanárok gyakorlatában is megtapasztalható, holott a zeneiskolai tanár éppen a gyermek egyik legközelebbi bizalmasa lehet, s akitől nagyon sok függ a személyiség fejlődésében. Ő segíthet megőrizni ezt az igen értékes tulajdonságot, ami a későbbi zenei előadói hivatás alapja lesz.

Nem kerülhető ki egy igen fontos kérdés: mi történik a színpadon? Lelkiismeretes gyakorlás után megbízhatóan eljátszott, előadott zenemű, betartva a szerzői utasításokat és imitálva a hangulatot, érzelmeket, vagy ténylegesen megélve minden rezdülést, emberi hibáinkat vállalva őszinte gesztusokkal mindenki szeme láttára és füle hallatára létrehozni a zenei varázslatot. Kórusvezető kollégám igen eredményes taktikája álljon itt példának, aki a mű precíz megtanítása után, többhetes munkát követően azt tudatta a kórossal a koncert előtt, hogy nem ugyanúgy fog vezényelni, mint a próbákon. Ez azt jelentette, hogy mind a hangzási arányokban, mind a zenei agogikák, gesztusok tekintetében eltért az előadáson a beidegzettektől – nem eltérve a szerzői utasításoktól és bejegyzésektől. Ennek eredménye a kórustagok hihetetlen intenzitású figyelme volt, s egy ott és akkor megszülető zenemű, amely soha többé nem szólalt meg még egyszer ugyanúgy. A közönség valódi katarzist élt meg, hiszen tanúja volt az alkotás folyamatának és eredményének.

Egykori zongoratanárom a Zeneakadémián hihetetlenül komolyan vette az előadói hivatás etikai oldalát. Nagyon nehéz volt elérni nála azt a szintet, amikor koncertre engedett. Ugyanis azt mondta: a színpad az a hely, ahol nem lehet hazudni, ott csak az igazat lehet mondani, mert lehet, hogy valaki számára éppen az első, megragadó zenei élményt jelenti a koncert, és ha hamis a mondandó, akkor becsapjuk a közönséget. Sokszor felmerülő kérdés az, hogy a szügesztív előadás vajon igazmondás-e. Lehet teljes tévedéseket is állítani hittel és meggyőzős-

sel, ha tudatlanságunkban vakon hisszük a rosszat. Idősebb kollégám mondata van emlékeimben erről, amikor tanítványa szereplése után azt mondta neki: „*Amit a vizsgádon közöltél, az teljesen őszinte volt, csak kérdés, hogy igaz-e...*” A szűk keretek nem adnak lehetőséget e rendkívül izgalmas kérdés további taglalására, hiszen csak egy mozzanat is komoly tépelődést okoz: vajon mikor mi jelenti a zenei igazságot?

Mind a hangszeres, mind a vokális előadóművészetben fel-felmerülő kérdés az előadók saját élménykultúrájának és az interpretált művek művészi tartalmának megfeleltetési kérdése. Mindnyájan tapasztaljuk, mit jelent az, ha valamely zenei tartalom társítható valamely saját élményünkhöz, ha már megtapasztaltuk a boldogságot, a gyászt, az érzékenységet, a szenvedélyt, a haragot stb. Nem véletlenül tartja magát az a szemlélet, amely igen gondosan igyekszik az előadói repertoárt bizonyos fokig igazítani az adott korosztályhoz, mert apellál a valóban megélt élményekre a hiteles előadás lehetősége kedvéért.

További izgalmas kérdéseket vet fel az előadás szabadságának kérdése. Rögtön belebotlunk a szabadság értelmezésébe, hiszen az erről vallott nézeteink transzformálódnak át személyiségünk, zenei mondandónk megjelenésére is a színpadon. Anélkül, hogy filozófiai fejtegetésbe bocsátkoznánk, megtehetjük a megállapítást, hogy a szabadság nem a korlátlanság, az anarchia szinonimája, hanem a tudatosan választott lehetőség, az éppen akkor fennálló. Zenei értelemben természetesen mozgásszabadságot jelent az adott stílus keretein belül. Gyakorlati tapasztalat, hogy a szabad előadás sem zenei ok nélkül történik, a csak önmagáért megvalósított rubato öncélú lesz, hiszen üres. A szabad előadást választó művész igazából pontosan tisztában van a kötöttséggel, a szabályossággal, hiszen az eltéréseket – optimális esetben – éppen ehhez viszonyítva fogalmazza meg. Az már csak hab a tortán, hogy közben minden úgy látszik, mintha spontán ötletként jönne létre, ez az élmény legfontosabb alapja a hallgató számára.

## ZENEI KOMMUNIKÁCIÓ A SZÍNPADON

A zeneművek megszólaltatása – akár hangszeres előadóról, akár énekesről, akár pedig énekkarról van szó – alapvetően kommunikációs jelenség. A zene a paramétereivel kommunikál, így nem mindegy az intonáció, a hangszín, a harmóniai környezet, a ritmus interpretációjának minősége. Van azonban egy fontos elem: az előadáshoz kötődő metakommunikáció. Bármely előadási formát választjuk is az előadás folyamatának vizsgálatára, minden esetben tapasztaljuk, hogy az előadó már a terembe lépve is közöl: jelentése van tekintetének, öltözetének, mozgásának, járási sebességének, meghajlásának, de ugyanígy a zenei előadás közben végzett funkcionális mozgásainak is. Ez az a jelenség, ami miatt soha nem egyenértékű egy minőségi CD-felvétel az élő koncert élményével, hiszen ott nem látható az előadók fizikai jelenléte. Ebben a tekintetben a színészet és a zene között csupán a nyelv jelent különbséget, mert a színpadi sajátosságok igen közel állnak egymáshoz. A rossz metakommunikációt használó színész hiába mondja el szerepének szövegét, ha közben testi jelei nincsenek harmóniában a kifejezés tartalmával.

Az előadó és közönségének zenei kommunikációs kapcsolata közhelyes, hiszen minden megmozdulás a közönség tagjainak hangulatára, intellektusára hat, s számos előadó számol be arról, hogy interpretáció közben szinte fizikailag érzi kapcsolódását a közönséghez. Ezt az is megtapasztalja, aki hallja a közönség figyelmének feszült csendjét, érzi a szimpátiát vagy anti-pátiát.

A kórusvezetők pontosan tudják, hogy igen sokrétű és nehéz dolguk van a kommunikáció tekintetében: háttal állnak közönségüknek, s a velük szemben álló kóruson keresztül kell eljuttatniuk mondandójukat a közönséghez. Ez a folyamat sérülékeny és sok kockázatot hordoz magában, hiszen a karvezető hangszere nem a keze, hanem a kórus, amely individuumokból áll, tehát őket kell mindenekelőtt szuggesztív módon meggyőzni a mondandóról, hogy az majd eljuthasson a befogadókhöz. A karvezetők képzésében természetesen nagy szerepe van a sztereotip mozgáskultúra megtanításának, ez hasonlóan működik a hangszeres oktatásban is. A valóságban tapasztalható ugyanakkor, hogy számos karvezető gyakran a „hivatalostól” eltérő mozgási jelrendszert használ, amely számára kifejezőbb az általános eszközöknél, tehát hatékonyabb is. Ha saját kórust vezényel valaki, akkor a legextrémebb mozgási gesztusoktól sem lepődnek meg a kórustagok, hiszen minden próbán azt látják és értik. Nem hiszem, hogy valaki valaha is számon kérte Glenn Gouldtól azt, hogy miért ül olyan módon a zongoránál, miközben magasrendű zenei élményeket adott.

Nagyon fontos színpadi elem az együtt zenélők kommunikációja is előadás közben. Ez maga is információ a közönség számára és meghatározza az élményt. A teljesség igénye nélkül említjük itt a kamarazenélés minden formáját mind a zenekarokban, énekegyüttesekben, kórusokban. Ez alatt értendő az egy szólamba tartozók egymáshoz történő folyamatos igazodása, valamint a szólamok tagjai közötti kommunikáció, a szólóénekes/hangszeres és az együttes kommunikációja. Ezek az elemek együttesen hozzák létre az előadást, amely emiatt is eseménydús és színes.

## A SIKERES KONCERT FELTÉTELEI

A téma sokrétősége miatt most csak a kórusvezetésre vonatkozó információk csokra következnek, amely számos ponton konvergál a hangszeres előadóművészettel. Lássuk tehát, hogy a kórus sikeres koncertjét milyen feltételek határozzák meg.

### *1. A karvezető személyisége*

A karnagy meghatározó szerepet játszik teljes személyiségével a kórus művészi, mesterségbeli fejlődésében, mentális tekintetben is. A karvezető hitelességét a kórustagokban már a puszta szimpátia is létrehozhatja. Célszerű sorra venni, melyek azok a tulajdonságok, amelyek a kórus és karnagyának kapcsolatát kedvezően alapozzák meg, egyben sikeres együttműködéshez, magas szintű előadásokhoz vezetnek.

#### *a) A kórustagok szeretete*

Közhelynek tűnik, de messze nem egyszerű dologról beszélünk, amikor a kórustagokhoz fűződő kapcsolatainkat a szeretetre alapozzuk. Valójában arra ítéltett a karvezető, hogy minden kórustagot szeretettel fogadjon. Ezt, bármilyen magától értetődő feladat, bizony, olykor nagyon nehéz teljesíteni, mert tagadhatatlan, hogy a karakterkülönbségek sokszor erősen akadályozhatják ezt. Általában véve mégiscsak vezérelvként kell elfogadnunk ezt a kritériumot, hiszen bizalmi kapcsolatot kell létrehozni, amely nyitottságot és bizalmat igényel. E bizalom alapja a szimpátián, a szereteten kívül a szavahihetőség, a felelősségtudat és az azonosulás képessége. A közösségfejlesztés az egyéni kapcsolatokon keresztül valósul meg, mintegy minőségi összességként.

### *b) A szakmai felkészültség*

A karnagy saját felkészültségével szerzi meg a jogosultságot arra, hogy kórustagjai intellektusához hozzáférhessen, hogy életükbe ily módon beleszólhasson. A jól felkészült kórusvezető minden bizonnyal megbízható ismeretekkel rendelkezik a kórusmuzsikáról, pedagógiai tevékenysége átgondolt és célirányos, egyfajta megbízhatóságot sugall szakmai kérdésekben is. Ismeri a kórusirodalmat, az előadáshoz fűződő lelki jelenségeket, a csoportdinamika alapvető jellegzetességeit. Kiművelt hallással képes irányítani a hangzási sajátosságok kialakítását, saját énekével pedig mintát tud adni ahhoz. Igényes és közben türelmes is.

A zenei interpretációhoz szükséges ismeretei között kiemelkedő fontosságú a muzikalitással kapcsolatos részletes és pontos ismeretek megléte. Tudnia kell például, hogy a hangzsigény fejlesztésekor milyen hallási és hangi készségekre van szükség, azok hogyan alakíthatók ki a kórustagokban, a zenei idő, a ritmusérzék fejlesztése milyen teendővel jár.

A hozzáértő karvezető olyan repertoárt ad kórusának, amely részben birtokolható is, de fejleszt is az együttes zenei és előadói képességeit. E repertoár megvalósításához jól megalapozott pedagógiai ismeretek is szükségesek mind a stratégiai tervezés, mind a napi munka improvizatív teendőinek terén.

A zenetudományi kutatások, ha nem is a zenetudomány magas szintjén, de a mindennapi konklúziók szintjén feltétlenül fontos részét képezik a szakmai felkészülésnek. A kortárs zeneszerzés szemléletének sokszínűségét, a kórusirodalom legújabb alkotásait kiemelten ismerünk kell, enélkül ugyanis csak a múltat ismétlő tényezővé válnánk.

Végül, de nem utolsósorban a tanári ismeretek között elengedhetetlen a gyakorlás, a próba-vezetés szakmai sajátosságainak ismerete. Központi kategória ez, hiszen a kórus döntően a próbák tanulási folyamatában teszi meg fontos lépéseit a művek elsajátításában.

### *c) Az improvizáció sajátos jelensége*

A zenei alkotás természetéből adódik az, hogy a mű újratereemtésével egyben a teljes konstrukció újraépítése történik meg. A szerkezetre egyfajta rálátással kell tekinteni akkor, amikor analitikus megközelítések után létrehozuk azt, szintetizálunk. Ki kell alakítani a rész és az egész optimális viszonyát.

A szerkezeti sajátosságok mögött a zeneszerzői gyakorlatban gyakran tudatos elme működik, de tetten érhetők a pusztán egészséges arányérzet hatása alatt megkomponált zeneművek is, amelyeknek olykor zseniális formai rendszeréről talán a szerző sem gondolkozott el alaposan. Az előadónak ugyanakkor mindig tudatos és kutató elmével kell felfedeznie a forma, a szerkezet sajátosságait, hogy ne csak lelki empátiával, hanem tudatos építőmunkával újjólaga életre keltse a leírtakat.

Amikor ezzel kapcsolatba hozzuk az improvizációt, akkor valójában azt tesszük, hogy elismerjük az improvizációs készség konstrukciós vonatkozásait is. A gyakorlatban az improvizációs készség megléte a zenemű előadójának jelentősen megkönnyíti a megfogalmazást szerkezeti vonatkozásokban is. Aki maga is konstruál különféle szerkezetű zenéket, aki maga is tisztában van a zene anatómiájával és annak változtathatóságával, variációs lehetőségeivel, természetes és tudatos arányaival, az sokkal magasabb szintet ér el általában ezen a téren.

Az improvizációt a régebbi zenész nemzedékek a zeneiség egyik legmagasabb rendű megnyilvánulásának tekintették. A zenei hivatásra való alkalmasság kritériumai között előkelő helyen volt az improvizációs készség.

Az improvizáció során a zenész éppen a szabadsága miatt egyfajta bátorságot nyer. Olyankor sem riad meg, ha koncert közben üzemzavar támad, hiszen az improvizációt segítségül

tudja hívni, nem gátolja pánik a korrekciót, a zenei folyamat töretlenségének megőrzését. Ez bizony már számos kórust segített ki a hullámvölgyből a színpadon.

*d) A szakmai önművelés igénye és gyakorlata*

E tulajdonság a példaadó karvezető magatartását állítja a kórus mint közösség, és a kórus egyes tagjai elé is. Sikeres szakmai munkájának egyik alapvető feltétele e tulajdonság.

*e) Türelem és optimizmus*

A karvezetői tulajdonságok egyik legsarkalatosabb eleme a türelem, ezzel szorosan összefüggésben az optimizmus a munkában. Nem a vég nélküli, folyamatosan megbocsátó és elnéző türelemről van szó, hanem arról a fajtáról, amely elegendő időt ad arra, hogy a kórus a közös erőfeszítéseikkel eljusson a kívánt eredményre.

*f) A meggyőzőerő*

Ez a tulajdonság elengedhetetlen eszköz a kórusvezető kezében. Nem vulgárisan értendő, nem a rábeszélés tudománya (bár néha még az is), hanem egy olyan tulajdonság, amelynek révén a kórus valóban meggyőzhető arról, amiről meggyőzni kívánjuk.

*g) Határozottság és következetesség*

Ez a tulajdonság-pár a szakmai-emberi fejlesztő munkában elkerülhetetlenül fontos és meghatározó. A kórus-karnagy viszonylatban ez az egyik legfontosabb pszichikai-szakmai elvárás.

*h) A beleélés képessége, a találékonyság*

Ezek a mindennapi munkában jól hasznosítható és nélkülözhetetlen tulajdonságok. Az esetek nagy többségében nemcsak szakmai értelemben fontosak, hanem mentális, emberi vonatkozásokban is.

*i) A felelősségérzet*

Eljutottunk a fentiekkel a felelősségérzet kérdéséig, amely az eredményes kórusvezető egyik legjellemzőbb sajátossága. Minden szavunknak, tettünknek a világban lenyomata van, e nélkül nincs megbízható fejlesztő munka és emberi kapcsolat.

## *2. A szakmai felkészítés pozitív folyamata*

*a) A tanulási képességek fejlesztése*

A tanulást tekintve, nem kizárólag csak a zenei készségfejlesztés hozza meg a szükséges tanulási képességfejlődést. Eme kulcsfontosságú tulajdonság létrehozásában az élet más területeinek transzferhatása is érvényesül.

*b) A művészi mondandó megfogalmazásának képessége*

Bármennyire is zenéről és zenei mondandóról van szó, nem jelenthetjük ki azt, hogy ezt nem lehet fogalmakkal leírni. Igenis, van a zenei mondandónak számos olyan paramétere, amely megfogalmazható, eltervezhető, végiggondolható. A megfogalmazás alapja minden zenei mondandó esetében az az alapállás, amely a hallgatóra gyakorolt hatással számol és azt írja le, hogy a darab egészével és részleteivel mit akarunk kiváltani a hallgatóban, hogyan kívánjuk a hallgató hangulati, lelki állapotát befolyásolni; vagy más szavakkal: hogyan kívánjuk meggyőzni őt a darabról alkotott véleményünkről, álláspontunkról.

*c) A technikai kivitelezés eltervezése*

Sokan úgy tartják, hogy a technikai kivitelezés, az eszköztár és a zenei mondandó egymástól függetlenül is értelmezhető és taníthatók. Való igaz, a didaktikának megvan a maga eszköztára, amelynek segítségével megmagyarázza, leírja a technikai aspektusokat, egyben általános megoldási javaslatokkal is szolgál a felmerülő problémákat illetően. Ugyanakkor nem ajánla-

tos, hogy a kórustanítás gyakorlatában ez a különválasztott technikai szemlélet váljon uralkodóvá. Nincsenek vagy csak nagyon szűk körben fedezhetőek fel a tisztán technikai megoldások, ugyanis zenei hangzásigény nélkül még az egyszerű skálagyakorlatok sem hoznak minőségi eredményt.

### *3. A kedvező környezeti feltételek*

#### *a) Belső környezeti feltételek*

Talán szokatlan a megfogalmazás, de belső világunk kiegyensúlyozottsága és a birtokolt zene által adott biztonságérzet nélkülözhetetlen a sikeres koncerthez. Az a kórus, amelynek tagjai kemény és jól szervezett felkészülés után mennek színpadra, sokkal jobban tudja kezelni azt a lámpalázat, amely feltétlenül szükséges a szerepléshez, de irányított és ellenőrzött mértékben, ellensúlyozva a zene élményeinek elképzelésével, a soron következő teendők eltervezésével a darab interpretációja folyamán.

További belső feltétel még a koncertrutin létrehozása, ami egyedül csak a sok fellépés folyamán alakul ki. Ebben persze ott van a siker is és az esetenkénti kudarc is. Fontos, hogy ne a kudarc feltétlen elkerülését tanítsuk, mert kudarcatlan élet nincs. Inkább azt tanítsuk meg a kórusnak, hogy hogyan kezelje a kudarcot és hogyan újuljon meg a következő koncertre.

#### *b) Külső feltételek*

Közhely, hogy a szereplés színhelyének ismerete enyhít az izgalmakon. Együtt élő közösségként azonban igen érzékeny kérdéssé válhatnak azok a járulékos körülmények is, amelyek körülveszik az együttest (turné idején a szállás, az ellátás minősége, az utazás körülményei, a közönségszervezés sikeressége stb.)

## ZÁRÓ GONDOLATOK

Messziről indultunk: az elemi ismeretektől, amelyek nélkül biztosan nem sikeres egy fellépés. A koncertrutinnal rendelkezők bizonyítják azt, hogy a fent felsorolt tényezők messze meghaladják a szorosan vett szakmai elemeket, hiszen a kórus esetében a pszichológusok által sokszor kiemelt csoportdinamikai jelenségek a legjobb felkészülést is veszélybe tudják sodorni, ha az együttes irányítása nem hozzáértően történik.

Következhetne most további, igen érdekes gondolatsor arról, hogy miként lehet megőrizni egy előadó-közösség színvonalát, miközben – különösen diákkórusoknál – a tagösszetétel változik, miközben a próbaletszám és a fellépő létszám között gyakran nagy a különbség stb. A fenti előadást tehát csak félbehagyni lehet, befejezni nem. Mindenkire rábízom a folytatást. Az előadás szituációjának intimitását, mint kezdetben elhangzott, sokan nem szívesen taglalják. Nekem sem volt nagyon könnyű, de segített a hallgatóság érdeklődése.

## Ki a jó zenész a 21. században?

2006. március 26.\*

*In memoriam Strém Kálmán*

Fájdalom, hogy jó barátomat és sok koncertem rendezőjét, a közelmúltban elhunyt Strém Kálmánt kell helyettesítenem. Ugyanakkor megtisztelő is, hogy az a téma, amely körül egész élete forgott, most itt éppen az én előadásom révén jelenhet meg.

*Strém Kálmán* zeneszociológusként, hangversenyrendezőként, teoretikai tevékenységével nagyon jelentős szerepet játszott a magyar zenei életben. Mielőtt előadásom valódi tárgyára térnék, megpróbálom röviden összefoglalni, hogy mi mindennel foglalkozott Strém Kálmán.

– Foglalkozott a zenei élet szereplőivel: az alkotó- és előadóművészekkel, a rájuk vonatkozó értékítélet kérdéseivel. Foglalkozott a közönséggel: milyen módon alakul a zene el- és befogadása, s ez milyen mértékben válhat ténylegesen – „rendeltetésszerűen” – katartikussá.

Szociológiai mérésekkel is kereste a közönségbázis növelésének lehetőségét.

– Foglalkozott a művészek képzésének, nevelésének és pályára kerülésének (elhelyezkedésének) kérdéseivel. *Hol vannak a magyar vonósok?* című tanulmánya a korabeli zenei élet sajátos jelenségeit kiválóan tükrözi és elemzi.

– Foglalkozott a zenetanárképzés problémáival. Szegedi, majd debreceni konzervatóriumi igazgatóként sokat beszélgettem vele többek között arról, hogy a zenetanárképzésben milyen módon lehetne elérni, hogy a zenepedagógusok, ne csak „ismerősei” legyenek a zenének, hanem valódi „animátorai”. Vagyis hogyan lehetne a leendő zenetanárokat nem csupán ismeretek közlésére, hanem tudatosan a zene befogadásával kapcsolatos folyamatokra, azok irányítására felkészíteni. Olyan animátorokra gondolok, mint Lukin László volt, akit e területen példaképnek tekintek, s akinek hiányát ugyancsak fájjaljuk.

– Foglalkozott a köznevelés problémáival és a zenei élet kommunikációs rendszerével, benne a zenekritika funkcióival, továbbá olyan médiaproblémákkal, amelyeknek megoldatlansága halála után még feltűnőbben mutatkozott meg.

Előljáróban még annyit, hogy amikor elvállaltam ezt a referátumot, akkor valóban arra gondoltam, hogy Strém Kálmán gondolatait követve kell végigvezetnem, kifejtenem a témát.

*Nézzük meg, hogy mi a mostani témánk tartalma!*

Amikor felteszem a jól ismert kérdést, hogy *ki a jó zenész?*, akkor nem csupán Kodálynak az 1953-as zeneakadémiai tanévzáró beszédét<sup>1</sup> akarom felidézni, hanem más aspektusokról is akarok szólni.

A kérdés valóságos tényezői: 1. *aktualitása*, 2. *történeti jellege*, 3. *megjelenése különböző elméleti síkokon*, s végül: 4. *generációk és intézmények sorskérdése* is.

\* A hangszalagról leírt előadásnak a kivetített vázlatok felhasználásával készült tömörített és szerkesztett szövege.

<sup>1</sup> Kodály Zoltán: *Visszatekintés*. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964. I. kötet, 271–285.

1. A kérdés aktualitásának körén belül – a sorrendet kissé önkényesen kezelve – elsőnek mondom a *bolognai képzési szerkezetre* való áttérést, a zeneművészeti felsőoktatás átalakítását, amikor is a *hároméves alapozó képzést* elágazással a *mester* (master) képzések folytatják, majd erre épülnek a *doktori* képzések. Ez utóbbival zárul le az egész alapvető folyamat, vagyis a tulajdonképpeni intézményes képzés, minden fokozatban szűkülő „kapacitással”.

A bolognai egyezmény szerinti átalakítás nem csupán szerkezeti változást, hanem mélyreható tartalmi változást is jelent. Fölvetődik ugyanis az a kérdés, hogy *ki az a jó zenész, aki alkalmas lehet* már a hat félév (az alapképzés) után akár asszisztensi, akár zongorakísérői vagy éppen kórusvezetői feladatok, esetleg más tevékenységek elvégzésére. Erre a kérdésre valami módon választ kell adnunk, egyúttal a bejövetei feltételekről is gondolkodnunk kell. Meg kell újítanunk a felvételi programot, sőt már a felvételi előkészítést is. Már itt keresnünk kell a választ az égető kérdésre, hogy kit nevezhetünk potenciálisan jó zenésznek, vagyis *kiből lehet jó zenész*. A kimenet oldalán pedig már úgy vetődik fel a kérdés, hogy *kit tekintünk lehetségesen jó zenei pályát befutó embernek*; vagyis önmagát élethossziglan művelő, a zenei katarzisz csodálatos élményével – előadóművészként vagy tanárként – másoknak szolgáló embernek?

A másik fontos tényező: kitágul az európai élettér a fiatal zenészek számára. Próbajátékok és tanítási lehetőségek újra meg újra felvetik azt a kérdést, hogy a miénktől esetleg nagyon *különböző feltételek között kiket tekintenek jó zenésznek*. Zenészképzésünk tehát akkor is vizsgáljuk, amikor (volt) növendékeink próbajátékon vesznek részt, s aztán sikereikről vagy éppen kudarcaikról hallunk.

Megváltoznak a *nemzetközi versenyekkel, fesztiválokkal* kapcsolatos értékkirívások. A minőség szempontjából kicsit elhatároltabb területet érintek, ha így módosítom a kérdést: ki a jó *zeneművész*? Erre a kérdésre adnak választ azok a versenyek, amelyek minősítik a különböző produkciókat. A *zenekritika* is megváltozott paradigmákat használ. Új szempontok vetődnek fel, és ebben óriási szerepe van a gépi („konzerv”) zenének, a stúdióban készített, tökéletesen „manikürözött” felvételek nagymértékű elterjedésének.

A könnyűzene különböző rétegeinek rendkívül agresszív terjeszkedése nagyon fontos problémákat vet fel. Úgy tűnik fel, mint hogyha a mi klasszikus jellegű értékálló zeneművészetünk hátrányba kerülne a könnyűzene mindent elborító áradatával szemben. Azt is tapasztaljuk, hogy a magyar állam a könnyűzenei produkciókra nagy összegű támogatásokat fordít, holott ez a nagyipari háttérű zene mindenütt bevételes piaci tevékenységnek minősül.

Szakmánkat az üzleties és társadalmi oldalról szemlélve is feltehetjük a kérdést: *ki a jó zenész*? Milyen módon tudja a társadalom megjeleníteni és befogadni az értékeket? Vajon vannak-e a jó zenészséghez felmutatható *pályamodellek*? A szakirodalom sem ad elég segítséget e téren. A legutolsó ilyen jellegű munka talán az 1940-es években, a háború időszakában jelent meg: *A magyar zene aranykönyve*, amelyben még részletes leírásokat olvashatunk alkotókról és előadóművészekről, tanárokról, kórusmozgalomról, egyházzenei kultúráról. Tehát a zenei életről modellt adó áttekintés található ezekben az írásokban. Ma azonban nincsenek ilyen könyvek. Hol tudnánk fiataljainknak pályamodelleket felmutatni? Pedig nekünk nem kell elrejtőznünk, hiszen – véleményem szerint – hatalmas művészi és zenepedagógiai értékek vannak birtokunkban. Közben mégis úgy teszünk, minthogyha szegények volnánk, és a szoba sarkából csak éppen az életünkért könyörögnénk a különböző kormányzatoknak.

2. A kérdés *történeti jellegével* is tisztában kell lennünk, hogy sok félreértést elkerülhessünk. A „*ki a jó zenész?*” kérdése nem most vetődik fel először. A filozófiai irodalomban jól

érezhető a kérdés történeti távlata. Az például, hogy az *ókori Kínában* a zenészek minőségét fontosnak tekintették. Tőkei Ferenc akadémikus sinológus műveiben többször visszatér az értelmiségiek képzésére, amely az úgynevezett Körtevirág-kertben folyt. Itt zeneművészetre tanították őket, éneklésre, citerajátékra, különböző hangrendszerek ismeretére. Ebből következik, hogy akik ott tanítottak, azok valószínűleg kiváló zenészek lehettek, olyan zeneművészek, akik az akkori értékrend csúcsát jelentették. Egy másik példa: aligha képzelhető el, hogy az *egyiptomi ábrázolásokon* szereplő hárfások, akik a fáraó jelenlétében a templomokban zenéltek, ne a legkiválóbb zenészek lettek volna.

Az ókori felfogás szerint a zene a lét egyetemes törvényeinek kifejezője, esetleg isteni törvények közvetítője, megjelenítője. Tehát a zene tökéletessége – például a kínaiaknál – azt is jelentette, hogy a zene ereje megváltoztathat évszakokat, csodákat tud művelni, mert hisz a lét-törvények azonos elvűek a zene törvényeivel.

A *görög-római antikvitásban* a mitológia és a tudomány már elválva nyilatkozik a zenéről. Az antikvitás mitológiájából a zene és a zenészek csodái közül egyetlenegy említék még, Túrtaioszét. Ez az öreg lantos a végveszélyben levő Spártában lelkesítő muzsikájával és énekével olyannyira megerősítette a férfiak lelkét, hogy nem adták fel a harcot, hanem a legbátrabb cselekedetekre lettek képesek.

Most még csak Arisztotelészre hivatkozom. Legkedvesebb gondolata: Mindenki tanuljon zenét! – ám egy polgárhoz méltatlan, hogy mások előtt zenéljen! Ez a vélekedés a zene és zenész presztízsének sajátos eltérését is jól mutatja. A kiváló zenész is csak rabszolga volt. S bár nagyra becsülték a zenét, egy polgár nem merészkedhetett odáig, hogy nyilvánosan játsszon vagy énekeljen.

Egy fontos, ma is figyelemre méltó antik elvet emelek még ki. Ez pedig a „Kalokagathia”, amely a szép és a jó egyelvűségét jelenti. Vagyis aki a szépséget befogadja, szükségszerűen a jószág, a jó érzelmek világát veszi birtokba, s ennek hatására erkölcsileg is értékessé válik.

Vajon a *középkorban* a zenészekről csak mint hangászokról, csepűragókról, szinte társadalmon kívüli emberekről szóltak? Egyáltalán nem. Szent István királyunk például jobbágybirtokot adott olyan családoknak, amelyeknek neve – például Kürtös, Dobos, Gajdos (gajd = duda) – elárulja, hogy zenével foglalatoskodtak. A királyi udvartartáshoz tehát hozzátartoztak a professzionális zenészek, akiket esetenként befogadtak a kismemesi körbe és birtokot kaptak. Ez pedig a zenész megbecsülésének fontos jele volt. (Példa lehetne most is a mindenkori politikusoknak, ahogy a középkorban a zenészeket ténylegesen megbecsülték.)

Még egy fontos mozzanat: a középkori muzsikusképek megszabták, hogy mi mindent kell tudni a céhmesterséghez, melyek az értelmi és technikai kiműveltség követelményei, és hogy milyen mesterművet kell írni a felvételhez; továbbá – ami nekem legjobban tetszik – az erkölcsös életvitel is követelmény volt. Megszabták azt is, mi a tilos. Például a tekerőlantot, a koldusok hangszerét, nem volt szabad érinteni sem. A történelmi szituációkhoz köthető és felejtethető dolgoknál persze lényegesen fontosabb számunkra a középkor örökségében a zene értékéről való gondolkodás. Például, a hét szabad művészetben a matematika mellett kapott helyet a zene.

3. A „*ki a jó zenész?*” kérdés különböző *elméleti síkokon* is megjelenik.

A *zenepszichológia* tehetségkutatásra nagyon sokféle eszközt – köztük különböző teszteseteket – használ. Nálunk legtöbbször Laczó Zoltán kolléga révén ismerkedhettünk meg ilyen vizsgálatokkal. E jobbra statikus jellegű vizsgálatok ugyan nagyon érdekesek, de az oktatás nem tud

ezekre túl sokat támaszkodni. Nekünk dinamikus tehetségutatást kell végeznünk, amelyben mindig a folyamatot, annak bemeneti és kimeneti oldalát is vizsgáljuk.

Van genetikai-származástörténeti vizsgálat arra vonatkozóan, hogy *ki lehet jó zenész?* Erre a Czeizel–Batta könyv is bizonyos adatokat szolgáltat.<sup>2</sup> Az persze lehet vita tárgya, kik azok, akiket kiválóan tehetséges, vagy éppen zseniális embereknek tekinthetünk, s akiknek a genealógiai [családfaelemző] vagy életpálya vizsgálatán keresztül általánosíthatóan lehet bemutatni, kiből lehet/lesz jó zenész.

Tulajdonképpen a *zenetörténet* is mai fő kérdésünkkel foglalkozik indirekt módon, mert többnyire csak azokról szól, akik kiemelkedők vagy éppen zseniálisak. Foglalkozik a kérdéssel a *zeneesztétika* és *zenekritika* is. Ez utóbbi azért is, mert az interpretáció éppúgy a zene lényegéhez tartozik, mint az alkotás, hiszen az interpretáció a zene létezőmódja. Nem pusztán reprodukció, nem egyszeri „másolata” valamilyen kottának, hanem az élő zenei tevékenységben is megtestesülő alkotómunka eredménye. Végül említsük meg a *zeneszociológiai* aspektust. E diszciplína a zenészek társadalmi helyzetét, mozgását és lehetőségeit vizsgálja.

4. A kérdés *generációk és intézmények sorskérdése*. Ténylegesen sorskérdés, mert a zene életmódját totális mértékben átalakítja a hang-, illetve képrögzítés és -sugárzás. Ezzel együtt jár, hogy az, aki az efféle lehetőségek használatában lemarad, az már – hiába tehetséges – önmagát esetleg kirekeszti. Megváltoznak az egyetemes kölcsönhatás világában azok a paradigmák, amelyek meghatározzák azt, hogy kit lehet egyáltalán zeneművésznek elfogadni. Hatalmas fejlődés folyamatában vagyunk, s iszonyú árat fizetünk érte. Az ár a *globalizáció*, amelyről majd később lesz szó.

*A generációk sorskérdéséhez.* Komoly probléma, hogy *csökken a pálya vonzása*, az érdeklődés a fiatalok körében, mert nincs előttük biztató modell, amihez érdemes volna egy életet odakötni; és nem látják a társadalmi megbecsülést sem. Új *pályamodellek* kellenek a fiataloknak, mert ha nem tudunk mintákat adni, akkor nincs olyan motiváció, amelyből életstratégiát alkothatnának. Ugyanakkor ha mégis elindulnak a pályán, szembe találhatják magukat a *zenész munkanélküliség* lehetőségével. Ilyenkor persze rögtön és szükségszerűen megjelenhet az átkepzés, a különböző specifikus zenész tevékenységekre való felkészítés igénye.

*Az intézmények sorskérdéséhez.* A kiélezett verseny korában vagyunk, amikor az intézmények között éles háború alakulhat ki. Az együttműködés helyett egymás növendékeit fogják elcsábítani, mert intézmények sorsa múlhat azon, hogy lesz-e elegendő tanítvány? Amikor fölmerülhet a zenekarok megszüntetése mint takarékosági megoldás. Itt volt a példa előttünk a Magyar Államvasutakkal. Aligha véletlen, hogy olyan auditorokat hívtak Londonból a cég átvilágítására, akik azt vizsgálták, mi az, ami nem tartozik közvetlenül az üzlethez, vagyis mi az, ami nélkülözhető! Úgy vélik, a szociális ellátás az egyik: óvoda, orvosi rendelő. A másik a kultúra: megakad a könyvvizsgáló szeme a zenekaron, és már végleg nem érti: mi az, hogy MÁV-zenekar? Szerinte ezek mind fölöslegesek: nem gördülnek, nem jelentenek pénzt hozó piacot! – Ha ilyen szemléletű auditorok vizsgálják Magyarországot, aligha lehetnek „rózsaszínű” kilátásaink a kultúra területén! Az ilyen vizsgálatokról tulajdonképpen a hírekben soha semmit nem lehet olvasni. Amikor aztán eljön a valóságos döntések ideje, attól tarthatunk, hogy a most háttérben készülő jelentésekkel szembesülve, azok alapján kell kényszerűen döntenie annak, aki kormányra kerül. Szembe kell tehát nézni a nagyon kiélezett versenyhelyeztet-

<sup>2</sup> Czeizel Endre és Batta András (szerk.): *A zenei tehetség gyökerei*. Budapest: Mahler Marcell Alapítvány-Arkisz Kiadó, 1992.

tel: valóban egyes zenekarok megszüntetésével, iskolák átalakításának, sőt megszüntetésének lehetőségével. Nekünk sem szabad azt hinni, hogy ezt a válságos időszakot tétlenül szemlélve meg lehet úszni! Meggyőződésem szerint tevékenynek kell lenni, mert sorskérdésről van szó!

Mindezen problémák felelőletetésével nem akarok túlzottan fekete képet festeni. Csak ki akarom mondani azt, amit önök is tudnak: *nagyon súlyos helyzetben vagyunk, súlyos döntések fognak bekövetkezni, és ezekkel a döntésekkel kapcsolatosan nekünk valamilyen egyeztetett magatartást érdemes kialakítani.*

Térjünk át egy szűkebben zenei-szakmai kérdéscsoportra.

*Egyáltalán ki a zenész?* Amikor erről beszélünk, akkor nyilván Európa-centrikus klasszikus műzenére, liturgikus zenére, népzénet hagyományörző módon művelőkre gondolunk. Általánosságban pedig azt lehet mondani, hogy az embernek mint partikularitását tagadó, egyetemesre törekvő lénynek az akusztikus megnyilvánulása a zenész tevékenysége.

Milyen környezetben végzi ezt a 21. században?

A zenét századunkban három fő kategóriába sorolhatjuk:

1. A *populáris* zenében az értékmérő a lemezek gazdasági forgalma, a koncerten a közönség nagysága, a televízióban a nézettség. Szeretném, ha pontosan értenék: az érték-origó a gazdasági hasznosság és a nézettség. Nincs más értéktényező, csak ennyi.

2. Az *avantgárd*nak a zene szűk rétegét tekinthetjük csak. Értékalapja elsősorban a kísérletezés, a szándékolt újszerűség, a meghökkentés, de olykor akár a botránykeltés.

3. A *klasszikus*nak vannak évezredes érték-meghatározottságai, és ezt minden változó feltétellel ellenére hordozza.

Nézzük meg a zenész általános meghatározottságait!

A társadalom rendszerében zenésznek tekintjük a munkaként elismert zenei tevékenységet végző, megfelelő tehetséggel rendelkező és kellő tanultságú/tudású embert. Természetesen a kiváló cigány muzsikusat, a népzéneszeket és a hagyományörző együttesek vezetőit is beleérttem ebbe a körbe. Tehát ez a zenésztevékenység nem csupán Mozart és Bartók körében és színvonalán játszódik le, hanem az egyetemes és nemzeti értékek tágabb körében.

Életstratégiát követő ember a zenész.

Itt egy kis kitérőt szeretnék először tenni: a zenész életstratégiát, modelleket követő ember. És a zseni? Kant – a dialektikus logika alapján – azt mondja: a zseni nem modelleket követ, hanem önmagában hordozza a művészet törvényeit, hozzá igazodnak, és ő nem igazodik senkihez. Tehát a zseni: etalon, és nem mérhető még a másik zsenihez sem.

A zenész fogalma egyébként nem monolit halmaz, hanem minőségileg tagolt hierarchikus rendszerben realizálódik. Tehát amikor arról beszélünk, hogy *ki a jó zenész*, nem kell azt figyelni, hogy az *egy* minőség. Az *ezerféle* minőség. Tehát nagyon sokféle jó zenész van, csak ki ebben jó, ki abban jó; ki ilyen mértékben, ki olyan mértékben.

A társadalomtörténeti folyamatokban nagyon sokszor arra a kérdésre kapunk választ, hogy *ki a rossz zenész?* Úgy tűnik fel, mintha nem elemezték volna részletesen e kérdést, de azért megérne akár egy külön előadást is. Erre még kitérek: Kodály beszédének szövegekörnyezetében lehet ezzel kapcsolatban érdekes dolgokat elmondani.

A zenepedagógust és a zeneművészt közel azonos minőségű fogalomnak gondolom. A zene tanár is a zeneművészet szolgáltatója, zenei értékek közvetítője. Éppúgy művészi tehetséggel és fantáziával ténykedő embernek kell lennie, mint a pódiumon tevékenykedőknek. Meggyőződésem, hogy a mi területünkön a tanár sem lehet szürke, vagyis zeneietlen lény, hanem csakis tehetséggel rendelkező ember, akit egy meghatározott, sajátos funkció betöltésére képeztek ki.

Más nézőpontból: a zenéről való gondolkodás – ez az ismeret, a tanítás lehetősége; a zenében való gondolkodás – ez az aktív zenélés: előadóművészet, de komponálás is; és a harmadik, amely ennek a következménye: a zene törvényei szerint való *életmód*, amikor a zene határozza meg az egész embert: mindennapját, ünnepét, vagyis egész életfolyamatát a zene törvényeinek rendeli alá.

További kérdéseket is fel kell tennünk.

*Ki a nem zenész?* (Pontosabban: ki nem zenész, bár zenél?) Az örömben-bánatában, áhítatában, felháborodásában, szerelmében éneklő, hangszerezen játszó ember, aki saját magát fejezi ki, önmagában még nem tekinthető zenésznek.

*Ki a műkedvelő?* Természetesen a nem zenészek közül rengetegen, és még az, aki hangversenyek látogatója, hanglemezek gyűjtője, zenei könyvek olvasója.

Meg kell még említeni egy érdekes kategóriát, amelyről ritkán beszélünk, az *alkalmi zenészt*. Egy példa: megoperálta egy kézsérülésemet egy kiváló sebész, és még aznap este láttam a Bartók-teremben énekelni a Kodály Kórusban egy oratórium-előadáson. Ő aznap este és a megelőző próbákon az éneklés művészetének hódolt. Az ilyen alkalmi zenészséget nem lehet eléggé megbecsülni.

*A zenészfunkció többarcú.* Ősi formája szervesen egységet jelent. Ugyanis alkotás, interpretáció, tanítás, társadalmi funkció, zenéről gondolkodás, kommunikáció – minden belefér. Nem különült el ilyen vagy olyan zenész tevékenységgé. A *középkor* kezdi elválasztani, elkülöníteni a funkciókat. Először a 14. században Philippe de Vitrynél jelenik meg a meghatározás: az „én művem”. Azt kimondani, hogy az „én művem”, vagy Machautnál: az „én misém” – fantasztikusan új dolog volt. Általa az alkotói szubjektum mutatta meg magát. Mi jogosította fel erre? A tudás és az igényes gyakorlat, mely egy volt szinte az áhítattal és a transzcendenciával.

A legnagyobb változást a polgárosodás, a 18–19. század hozta meg. A zenész feudális szolgából szabad művésszé válik. Elhatárolódik egymástól a *Kenner* (szakzenész) és a *Liebhaber* (zenekedvelő) társadalmi létezmódja. Megkezdődik az alkotói és előadói tevékenység szétválása is. A polgárosodásnak ebben a szakaszában a profi zenészt a később problematikus értelmezésű „virtuóz” kifejezéssel jelölik, vagy azt mondják róla: a zseni. A differenciálódás egyre erőteljesebb: specializálódnak a különböző hangszerekre, énekes szerepkörökre.

*Az ipari társadalomban*, tehát a máig tartó korszakban alakul ki az emberiség egyetemes kapcsolatrendszere. Zenében az előadóművészet további differenciálódását hozta – pl. kamarazenész, historikus zenész, népzeneész stb. –, a zenepedagógia pedig közvetítő intézmények feladatává válik.

*A ki a jó zenész?* kérdés 20. századi választát Kodály Zoltán előadásában és annak történeti utalásaiban vizsgáljuk. Mindnyájunk előtt ismert dologról van szó. Ezért csak néhány különösen fontos pontot emelek ki.

Előljáróban: Kodály azért mondta el 1953-ban ezt a beszédet, mert az 1952-es főiskolai reform új helyzetet teremtett a korábban eltörölt szolfézsoktatás visszaállításával. Kodály ennek a szükségességét kívánta bizonyítani. A beszéd bevezető részében megemlíti, hogy a Minisztertanács rendeletben kötelezte a főiskolát magasabb szakmai követelmények érvényesítésére már a felvételinél. Ezzel megszűnt a – Kodály által nem említett politikai nyomásra – korábban előállt helyzet, hogy felkészületlen fiatalok nyerjenek felvételt. (Ennek Kodály által ki nem mondott politikai oka a társadalmi/származási arány javításának szándéka volt.) Ugyanakkor Kodály korainak tartotta a rendeletet, mert a szakiskolák még nem készültek fel arra, hogy

megfelelő szintű előképzettséget adjanak a leendő főiskolásoknak. Beszédét éppen a szükséges és remélhető fejlődésnek az érdekében fogalmazta meg

A Schumann-féle *Jugendalbum*ban olvasható *Házi és életszabályok* töltik ki legnagyobb részt ezt a beszédet. Lássuk, miket emel ki, és értelmezzük a magunk számára!

*Hallásfejlesztés.* A hallás valójában a fül felbontóképessége. Isteni adomány, amelyért hálá-soknak kell lennünk. De micsoda különbségek vannak hallás és hallás között! Most nemcsak az abszolút hallásúakra gondolok, hanem azokra a különlegesen érzékeny hallású zenészekre, akik 15-20 centnyi eltérést is érzékelni képesek (100 cent = temperált félhang). Ilyen volt például Kistétényi Melinda. Egy hegedűs hallásának intonációjában megmutatkozó finomságára Jasha Heifetz hozhatjuk fel példának.

A pedagógiai feladathoz visszatérve: a hallásfejlesztés arányokat is jelent. Harmónia-felismerést, hangszínek felismerését. Mennyi baj származik abból, hogy a hangszíneket nem vagyunk képesek kellőképpen felismerni!

*Figyelemmel, felelősségteljesen végzett gyakorlás.* Miért fontos ezt ma különösen hangsúlyozni? Mert olyan korszakban élünk, amelyet a *figyelem szétszórása* történelmi korszakának nevezhetünk! Erre manipulálnak minket: szórjuk szét a figyelmünket ezer dologra, és ne legyünk képesek koncentrálni folyamatosan, amint az egyébként az emberhez méltó lenne. Egyesek számára ugyanis kényelmetlen következményekkel járna, ha a koncentráció eredményeként ítéletet tudnánk alkotni bizonyos dolgokról (s itt nem zeneiekre gondolok).

*A szellemi feltöltődés fontossága.* Nem szokták észrevenni a Schumann-szövegben, amit Kodály kiemelten idéz: *a pihenést*. Magam is nagyon fontosnak tartom. Saját tanítási problémáim is részben ebből adódnak: a túlhajszolás következtében fáradt tanítványokat próbálunk tanítani. Keserves tapasztalat, hogy egy bizonyos határon túl nem bírnak az emberek több terhelést.

*Egészséges életmód.* Vajon nem a legaktuálisabb kérdések közé tartozik ma is?

*Az értékítélet állandó fejlesztése.* (Tév)eszmék sokaságát táplálják be az emberekbe. Aztán meg nem mindig tudják kontrollálni, hogy ezeket az eszméket, ítéleteket, hogyan lehet alkalmazni a változó környezetben, különböző helyzetekben. Legjobb anyag a fejlesztéshez és a védekezéshez a nagy mesterek műveivel való együttélés.

*Az együtt muzsikálás szükségessége.* Példaként említhetem főiskolás élményeinket Vásárhelyi Zoltán kedd délutáni kóruspróbáin a kupolateremben. Valamennyien lelkesen énekel-tünk dirigálására. Az együttmuzsikálást sajnos gyakran le szokták nézni, pedig az énekari, a zenekari és a kamarazenei tevékenység az egyik legfontosabb része a zenész élettevékenységének.

*A népdal megismerésének szükségessége.* Hányszor hivatkozunk arra, hogy Kodály Schumann-t idézve emeli ki a népdal szerepét zenei világunk gazdagításában?

*A komponálás adottsága: ajándék.* Ennek kapcsán figyelmeztet a belső hallás, a fejben komponálás készségének fejlesztésére és a fegyelmezett írás fontosságára.

A jó zenészség feltételei Kodály szerint: *a párhuzamosan, egyensúlyban kiművelt hallás, értelem, szív és kéz.* Az általános készségfejlesztés tantárgyi formája a szolfézs, a vele összefüggő összhangzattan, valamint a kamarazene.

*Az önművelés* megint csak ritkán hangsúlyozott mozzanat. Az önművelés: élménygyűjtés – a képzőművészet, színművészet, irodalom, dráma területén, és tájékozódás a tudományos ismeretekben. Ezt nagyon vastag betűvel írnám fel, emlékeztetőül!

*A konklúziót* olyan „tételek” jelentik, amelyeket nem tud korrigálni az idő:

Csak élethosszig tartó sok és sokoldalú munkával valósul meg, még a tehetséges emberek számára is, a zenésszé válás. Alapvető feltétele az ízlés kiművelése is.

*Mindennek célja* pedig nem lehet más, mint – és ezt ne vegyék túlzóan nagy szavaknak! – a haza szolgálata és az emberiség felemelkedéséhez való hozzájárulás. Ez az értelme az egésznek. A többi az egészhez képest lényegtelen, csak hiúság: a magunk sikere, vagy a magunk kudarca...

Kodály és Schumann axiómáihoz még két történeti előzmény. Schumann idejében még ismert volt Johann Kuhnau lipcsei mesternek, a Tamás-templomban Bach elődjének szatirikus regénye, melyben egy német zenei szélhámós – a zenei élet olasz dominanciáját kihasználva – Caraffa néven akarja eladni magát. Ez a Caraffa sok minden ügyes dolgot tud, de mégis csak egy közönséges kóklér. A németeknek a túlzott itáliai befolyás elleni állásfoglalása is megjelenik a regényben. Közben megtudhatjuk, hogy a szerző szerint *milyennek kell lennie a jó zenésznek. Tájékozottnak* a társadalmi életben, földrajzban, történelemben, teológiában. Fontos a *nyelvismeret*. Kuhnau követelménye szerint a jó zenész (a virtuóz) ismeri a latin, a görög és a héber nyelvet; az élő nyelvek közül a németet, franciát, olaszt. *A zene minden ágában fölényes biztonsággal kell mozognia*. Legyen képes játszani, sőt improvizálni több hangszerezen. Ismerje a zeneelmélet mindenfajta elvét, tudjon komponálni bármilyen műfajban. Végül: legyen tisztességes a magánéletben.

Friedrich Wieck, Schumann apósa is írt egy ironikus hangvételű könyvet, amely a *Ki a rossz zenész?* címet kaphatná az eredeti *Clavier und Gesang* helyett. A könyv platonikus módon szereposztást ad a különböző vélemények kifejtéséhez. Már a nevek alapján – például Bifla, Tuskó – sejthetjük, hogy a zenetanuló-típusok karikatúráit adja. A pozitív tanulság az aktív zenésszé válás útjának bemutatása: a zenepedagógia felelőssége az ízlésítélet, az értékfelismerés képességének kialakítása, a követelményrendszer tudatosítása. Ebben fontos szerepe van a típushibák meghatározásának és leleplezésének.

Az újabb történeti visszatekintés után értünk el a végkifejlethez, a jelenhez, a *globalizáció korszakához*. Világháborúk és diktatúrák bukása után a világméretű együttműködés jelentkezett. Az együttműködés nem pusztán szándék, jóakarát vagy értelmi megközelítés kérdése. Kényszer hozza létre az iparban és kereskedelemben, a banki élet és az információ területén, a nagy kutatásokban. A nemzetközi bűnözéssel, a terrorizmussal való szembenézés és az egyenlőtlenül fejlődő társadalmak gondja is az együttműködést kényszeríti ki.

Az ipari társadalom nálunk viszonylag ritkán említett fogalmát kb. húsz éve használja a nyugati filozófia. Az alapkutatásokkal szemben elsőséget élveznek az alkalmazott kutatások. A természeti környezetpusztításnak újabb szintje jött létre. A világ erőszakos átalakításával az ember pusztán munkaerővé válik. Haragudtunk már a szocializmusban is, hogy ne tekintsék az embert pusztán munkaerőnek, hanem embernek, akinek van munkatevékenysége.

A munkaerő-kérdést magunk is felvethetjük: *kiket kell képezniünk?* A bolognai rendszerben előírják, hogy milyen szakemberek képzésére adnak pénzt, miből mennyi kell; ezen túl pedig csak magas tandíjért lehet képezni.

*A globalizáció várható velejárói:* A falvakkal együtt alapvető kulturális értékek tűnnek el, az énekmondókkal együtt kihal az ének. Ezt csendben, tehetetlenül és szomorúan végignézzük. De ez kevés! Tán tehetnénk ellene valamit...

Megapoliszok jönnek létre megalomániás vezetőkkel. Új hatalmi rendszer, az egyes emberre vonatkozóan is mindenben ellenőrzött világ alakul ki, ahol a kommunikációs világrendsze-

rek eleve megszabják a gondolkodásmódunkat, és így tovább. Vagyis az ipari társadalom kifejlődése sok mindent jelent: némi jót és nagyon sok rosszat.

Mi a fejlődésnek nevezett globalizáció ára? Érvényre jut a kozmopolita szellem, a nemzeti értékek kiirtásának tudatos forгатókönyve. A nemzeti tartalmakért való lelkesedés eleve elutasításba ütközik, miközben hamis ideológiákat, hamis mitológiákat hirdető filmsorozatok szedik áldozataikat a moziban és a televízióban. Nihilisztikus „hősök” történeteivel tömik a fiatalságot; lehetőleg mennél többször, mert a leghatékonyabb eszköz az ismétlés. Észrevétlenül feléledt Goebbelsnek, a náci nagy teoretikusának szelleme, tudta: ha ezerszer ismétlik a hülyeséget, az emberek a végén már nem is vonják kétségbe annak igazát.

Az ipari és a kulturális szenny tömegméretekben jelentkezik, együtt az erkölcsi és a kulturális értékválsággal. Sokszor nem beszélünk ezekről, mert „illetlenség”. A globalizáció eszköze az informatika is. Nyelve az angol, s ezzel az egyetemes kapcsolat „amerikanizálódik”. E ma már valóságos problémák a szembenézés és védekezés szükségességére hívják fel a figyelmet.

Számunkra is újfajta kényszert jelenthetnek, hogy megpróbáljunk választ adni a kihívásokra és alapkérdésünkre, hogy *mégis ki a jó zenész?*

Válaszunk első pontja az *új humanizmus* lehet. Dante volt az első, akit kozmopolitának lehetett nevezni: „*Az én hazám a nagyvilág*” – írta le büszkén. Aztán máris hozzátette: „*Az én Itáliám!*” – vagyis egyszerre volt kozmopolita és hazafi, aki olasz nyelven írt, a parasztok, az utca nyelvén. Tudományos vitákat is olasz nyelven rendezett. Számomra ő az új humanista modellje. Magatartása a globalizációs állásponttal ellentétes. Mit jelent ez? *Az élet tiszteletét!* Albert Schweitzer rövid mondatba foglalt eszméje mögött sok minden van a testi-lelki egészségtől a különböző emberi közösségekig és a természet védelméig. Az új humanizmus követelményei még: tolerancia a vallási és nemzeti kapcsolatokban; az emberi alapértékek maradéktalan tisztelete – ezek nélkül nem tarthatjuk magunkat embernek, zeneművésznek meg végképp nem.

Másodszor: sok minden, amiről korábban szó volt történeti összefüggésben, számunkra itt nyer összefoglalóan értelmet: a világról való ismeretek állandó gyarapítása, új ismeretek befogadása és alkalmazása, például az informatika területén; tudatos küzdelem a hamis dolgok ellen; a művészeti élményekkel való tudatos gazdagodás követelménye; pályamodell és életstratégia kialakítása; szellemi és testi energiánk összpontosítása. (Az európai vonósok madridi konferenciáján, az Escorialban tartott utolsó előadásában Yehudi Menuhin is a testi és lelki egyensúly megtartásának fontosságáról beszélt.) Az egyetemes és nemzeti kultúra értékeinek tudatos védelme. Nem igazán humanista és nem igazán zenész, akiben ez nem él világosan, egyértelműen.

Erkölcsi téren felelősség a kimondott szóért és tettért. Nem igaz ember, akinek a szava már egy perc múlva nem ér semmit, pedig *a kimondott szó maga az ember*. (A politikai élet ebben nem ad sajnos jó példát.) Eszünkbe véshetjük a keleti mondást: „*Ahim sa*” – „*nem ártani!*” A gonosz tettünk következményeivel előbb-utóbb szembetalálkozunk.

A teljes és katarzisokban gazdag élethez sokféle követelménynek kell tehát megfelelnünk.

*Mi lehet a jó zenész további konkrétabb jellemzője az elmondottak alapján?*

Igazi gondolkodás zenéről, zenében gondolkozás, a zene törvénye szerinti élet. Kompetenciatudat minőségi értékrendben. A szükséges és a lehetséges feladatok felismerése (például a templomi zeneművészet feltámasztásában).

Kellő felelősségtudatra és önkritikára van szükségünk. A zeneművészet küldetésének tudata nélkül nem létezhet zenész.

*Felelősség a szakmai utódokért.*

Nem rázhatjuk le magunkról annak felelősségét, hogy ha valakit valamire tanítunk, annak messzemenő következményei vannak. Ennek a súlya: ha a sokadik szakmai unokámmal találkozom, vele is szembe kell tudnom nézni, s ha hibáztam, akkor azt ma is be kell látnom.

*Ösztönösség és tudatosság* szerves kapcsolatának folyamatos ápolása az interpretációs tevékenységben. *A műfaj- és stílusismeret folyamatos fejlesztése* az iskolával nem érhet véget. Az iskolában csak a legalapvetőbb dolgokat tanulhatjuk/taníthatjuk meg. Ehhez kapcsolódóan: *a zenélés készségének élethossziglan való megőrzése*; folyamatos gyakorlás, tanulás az egyéni biológiai határokig fontos. Akárcsak a szellemi összpontosítás és a memória állandó fejlesztése. Abból élünk, hogy emlékezünk. Szakmánkban, a zenei emlékezetből élünk. Nem szoktuk eléggé megbecsülni!

Az értékes művek folyamatos éltetése. Az értékítélet állandó fejlesztése. Ennek egyik módja, amikor ráirányítjuk a növendékek figyelmét a nagy zeneművészek interpretációira.

Zenekari és kórusénekes művészek, illetve tanárok képzése a feladatunk többnyire. Tehát ne a szólista programot erőltessük, ahogy azt már Leopold Mozart ajánlotta.

A templomi szolgálattal külön érdemes foglalkoznia a zeneművészetnek, mert a zenét a templomnak vissza kellene adni legalább az 1930-as évek níveljén. Ugyanígy fontos a zeneközvetítői szolgálat megerősítése. Akik animátorként különböző helyeken, különböző módokon a zene értékeit közvetítik, azok a mi legjobb barátaink: propagátoraink, segítők. Képzésük, majd folyamatos ellátásuk kellő új információkkal mindenképpen szükséges.

*Összefoglalva:* azt, hogy ki a jó zenész, valamennyien csak az adott feltételeink között gondolhatjuk végig. Amit itt felvázoltam csak egyike a lehetséges gondolati modelleknek. Az eszményi teljesítés példájának sok alkotó- és előadóművészt, sok zseniális tanárt láthatunk. De az elmondottakat bizonyára sokféle dologgal ki is lehet egészíteni. Azt hiszem, hogy a zenészmodell megteremtése most az egyik legfontosabb feladat számunkra. Meggyőződésem, hogy a magyar zeneművészek különböző fórumainak végre újból meg kellene találniuk azokat az érveket, amelyekkel közösen tudnak válaszolni a legnagyobb kihívásokra; például az iskolabezárások, a zenekar-megszüntetések tervére, vagyis a kultúrát negligáló agresszív politikára. Egyetlenegy jó zenészt sem hagyhatunk például odadobva különböző felelőtlen (művelődés) politikai játékoknak.

Örülnék, ha ennek a szövetségnek a létrejöttét, megerősítését pár gondolattal segíthetnem volna.

V.

---

EMLÉKEZÉSEK

DUPress





Kerényi György közzétette lapjában Mozart dallamát. A lap egyik cikke fejtegette: igaz ugyan, hogy 200 évenként születik egy Mozart, de a csodagyerekből se lett volna felnőttkorára is jelentős zeneszerző, ha nincs mögötte a család. A menedzser típusú édesapa, a hegedűművész-pedagógus, akinek a díszítésekről szóló hegedűiskoláját ma is kiadják; továbbá a szépen éneklő édesanya és a Mozartot több évtizeddel túlélő nővérke, Annamária. Ez a családi együttműködés volt Kodály eszményképe, amikor az alsó szolamot megkomponálta.<sup>3</sup>

1941-ben az „*Ora et labora*” árnyában, vagy inkább fényében kezünkbe vehettük az Éneklő Ifjúság első füzetét. A folyóirathoz egész szerkesztői kör tartozott. Olvassuk a neveket! Azt is mondhatnám a költővel, hogy „*Hol vagytok ti régi játszótársak, / Közületek csak egyet is lássak.*”<sup>4</sup> A névsorból kiderül, hogy miért mondtam:

A zenehallgatás művészete: *Forrai Miklós*

Az önképzőkör zenei élete: *Kelemenné Péterffy Ida*

Zenetörténeti olvasókönyv: *Kerényi György*

Társas zene és ének: *Rajeczky Benjamin*

Magyar néprajzi fejezetek: *Volly István*

Senki nem él közülük, de megvan a lap az én polcomon, az első számtól az utolsóig. A lap túlélte a II. világháborút, csak utána, a Magyar Kórus – Bárdos Lajos és Kertész Gyula vállalkozása – végnapjaiban, pontosan 1950. október 23-án szűnt meg, amikor aláírták az államosításhoz szóló szerződést. Ily módon a Magyar Kórus egyházzenei folyóirattal – Bárdos Lajos és Kertész Gyula szerkesztése, az Énekszóval – amit Kerényi György és Kertész Gyula szerkesztettek, és a Kerényi György és Kelemenné Péterffy Ida által szerkesztett Éneklő Ifjúsággal az egész magyar „énekes rend” elvesztette a sajtóbázisát.

Nekünk ezek a lapok – diákoknak elsősorban – óriási gyönyörűséget jelentettek. A friss nyomdaillatot még ma is érzem, amikor kezembe veszem őket.

Olvassuk el Kodály Zoltán előszavát, amivel 1941 szeptemberében vezette be az első számot!<sup>5</sup> [Itt csak röviden foglaljuk össze mondanivalóját: Kodály a zenei írás-olvasás fontosságára hívta fel a fiatalok figyelmét. Hangsúlyozta az éneklés, a mindenki számára hozzáférhető „hangszer”, az jelentőségét a zene megismerésében. Úgy vélte: az új folyóirat kéznyújtás a fiataloknak, hogy segítsenek életüket szebbé, tartalmasabbá tenni.]

Minden mondathoz sok-sok kommentárt lehetne fűzni, hogy mi mindent kaptunk, mi minden volt már, mi minden van – és mi minden zsugorodik össze. Ugrin Gábor kollégámmal a három esztendőre tervezett középiskolai énekkönyvet az idén [2002-ben] két tanévre kellett összesűrítenünk. Közben pedig a zenetörténet nem áll meg, új és új szerzők kerülnek a színre, és mindezt két könyvből kell megtanulnia – úgy, ahogy – egy középiskolás diáknak. Arról nem is beszélek, hogy az érettségiző már nem tanul énekelni.

<sup>3</sup> *Mozart első és utolsó dallama.* Éneklő Ifjúság, I. évf. 3. sz. 1941. november. (32. o. – *A Requiem Lacrimosa* dallamával veti össze a gyermekkori zsenjét.) Továbbá: *Mozart első dallama – Kodály második szolamával.* Muzsika, 1958/2. A Lukin László szerkesztette *TücsökmUZSIKA* c. rovatban. (23. o.)

<sup>4</sup> Idézet Petőfi Sándor *Szülőföldemen* c. verséből.

<sup>5</sup> Az előadó felolvasta a teljes „levelet”, mely megtalálható a *Visszatekintés* I. kötetében a 117–118. oldalon.

## RAJECZKY BENJAMIN

Kezünkbe adtak ott, Baján egy új énekeskönyvet. A Magyar Kórus Kiadó adta ki, a címe: *Énekes ábécé*. Gyönyörűség volt benne lapozgatni, európai levegő áradt belőle, és ez megérintett bennünket. Hatására gimnazistaként magam is – aki diákmissziókon orgonálgattam – osztályomban kis karéneket szerveztem. Magyar Kórus-kiadványokból kánonokat énekelünk, esetleg valami könnyű háromszólamú fiúkórust stb. S mindez az *Énekes ábécéből* jutott el hozzánk, amelynek a címlapján Rajeczky Benjamin és Kerényi György neve volt olvasható.

Ami az ő időbeli elhelyezésüket illeti: 2001-ben volt Rajeczky Béni születésének 100. évfordulója. Ezt a centenáriumot megünnepelte az MTA Zenetudományi Intézetében működő Népzene kutató Csoport. Továbbá – és ebben meghívottként feleségemmel részt vehettünk – Pásztón, az ő fatornyos hazájában nemzetközi népzenei kongresszust rendezett dr. Tari Lujza. Béni bácsit – hisz mindenki így hívta – itt temették el az altemplomban. A „falu” öregasszonyai is megállnak itt. Kérdezték, hogy „*honnan és miért tetszett jönni?*” Kimondom a nevét: Rajeczky Benjamin. „*De jó ember volt!*” – lehet ennél többet mondani valakiről? Jó ember volt, és hogy mit tudott, az benne van a zene szent könyveiben, a gregorián énektől kezdve.

Vallotta, hogy mi, magyarok, egy nemzetnél sem vagyunk alábbvalóak, a kultúra itt is megteremtette a maga gregorián virágait. Így csatlakozhattunk azokhoz a nagy európai iskolákhoz, amelyekben ugyanez termett, csak éppen olaszul, németül vagy franciául.

De nincs miért szégyenkeznünk. Hiszen Mátyás Corvináit is a világ négy tájáról kell összehoznia egy kiállításnak, hogy felmutassa: ni, csak, ezt Konstantinápolyból kaptuk „kölcsön”, azt Londonból, amazt New Yorkból és így tovább. De a kincs megvan, a „mi” kincünk, és ez az, amire Rajeczky Béni föltette az életét, és ennek az emléket mind a mai napig őrizzuk.

## KERÉNYI GYÖRGY

Őt 2002-ben ünnepeljük. A megemlékezés úgy kezdődött, hogy március 6-án a Nemzetközi és a Magyar Kodály Társasággal, a Bárdos Lajos Társasággal fölmentünk Farkasrétre Kodály Zoltán sírjához. Meghallgattuk a Kós Károly Ének-zenei Általános Iskola gyermekkarának Hraschek Katalin vezetete szépséges énekét, és Csík Miklós tanár úr Kodály-idézetekből összeállítva egy szép, jelképes virágcsokrot tett le a sírra. Majd átmentünk a szomszédba – néhány méterre – és megkerestük Kerényi György sírját. Ott Szőnyi Erzsébet a pedagógus szemszögéből vázolta fel gyors vonásokban Kerényi György portréját, majd az örmezei Kerényi György Általános Iskola kórusa népdalokat énekel az ő gyűjtéséből, valamint olyan műveket, amelyeket Kerényi György páratlan szépségű műfordításaiban magyar szöveggel tart műsorán az együttes. Ezek a műfordítások annak idején a Magyar Kórus Kiadó megbízásából készültek. (Ezt a Kerényi György Általános Iskolát<sup>6</sup> meg akarják szüntetni, vagy már meg is szüntették, a nevét mindenesetre levették, azt már csak a kórus őrzi. Április 24-én, Szt. György napján, Gyurka bácsi névnapján majd összejönnek, és emlékeznek rá. Ilyen időket élünk, de ne siránkozzunk, inkább menjünk tovább.)

<sup>6</sup> A Kerényi György Általános Iskola (Budapest XI. ker., Menyecske u. 2.) az 1998-ban elfogadott Pedagógiai Program (PP.) szerint testnevelés, ének-zene emelt szintű oktatással 1976-ban kezdte meg működését az Örmezei lakótelep egyetlen iskolájaként. A tanulólétszám rohamos emelkedése miatt 1982-ben tagiskolaként felépült a Neszmélyi úton egy kisebb iskolaépület. A tagiskola 1983-tól önállóan Neszmélyi Általános Iskola néven a lakótelep második iskolája a szintén 1998-ban elfogadott PP. szerint emelt szintű angol nyelvi oktatással működött. A két iskola összevonása után a Menyecske utcai maradt a lakótelep egyetlen általános iskolája, neve Örmezei Általános Iskola. Kerényi György nevét csak az iskola énekkara őrzi. A Neszmélyi úti épületbe települt a kerület zeneiskolájából kinőtt Weiner Leó Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola.

Milyen jó lenne, ha valami hiteles dokumentumot lehetne bemutatni arról, hogy Kerényi György és Rajeczky Benjamin találkozása hogyan is mehetett végbe! Hol történt egyáltalán? Erről nagy örömmre egy hangfelvételt sikerült magammal hozni hazulról. Ezt még 1976-ban készítettem Ujfalussy József, majd Falvy Zoltán [az MTA Zenetudományi Intézet igazgatóinak] biztatására, hogy egy afféle „kis magyar énekpedagógiai Pantheonnak” megalkossuk az első „interjú-téglát”.<sup>7</sup> Meg is alkottuk, az egyik interjúalany Rajeczky Béni volt, a másik Bárdos Lajos.

[A Rajeczky visszaemlékezését őriző hangfelvételtől idézzük:]

*1926-ban kezdtem tanítani a Budai Ciszterci Gimnáziumban, egyelőre mint zenetudományos ember. Hiszen Innsbruckban zenetörténetet tanultam az egyetemen a teológia elvégzése után, és a professzorom azt mondta, hogy doktoráljak le. 1928-ban előtte kellett volna dirigálnom Bécsben a Beethoven-centenárium alkalmával középkori zenét. Mondtam az igazgatónak, hogy nekem még el kellene mennem, és ott kellene dirigálni, mire ő azt mondta: „Micsoda? Dirigálni? »Blózerbandát« csinál majd nekem!” – és megrendelt egy fúvószenekarra való anyagot Markneukirchenből, és akkor neki kellett látnom. Még az volt a szerencsém, hogy az Operából tudtunk bérelni fúvósokat, akik a gyerekeket elsősorban azért mégiscsak tanították. De egyelőre benne voltunk a régi vágású iskolai éneklésben-zenélésben és ilyen adottságok között kellett az embernek kezdeni. Voltak úgynevezett „középiskolai dalosversenyek”, annak a tapasztalatai is ott voltak az ember körül. Rengeteg negatívumból indultam ki, többek között ennek az énekeskönyvnek a negatívumából is, ahol félni kellett attól is, hogy valami rossz kerül majd a színre. 1931-ben kerültem össze Kerényi Györggyel, mégpedig Berlinben. Mi akkor egy cserkész-köruat rendeztünk, svéd nemzeti nagytáborban voltunk és azon az úton megálltunk Berlinben. Keresztury volt akkor ott az egyik tanár, a mi Farkas Gyulánk – nálunk cserkésztsiszt valamikor – volt akkoriban az igazgató a Collegium Hungaricumban. Benéztem oda, és ott ült az egyik szobában Kerényi meg Gárdonyi Zoltán, akik mindketten fiatal ösztöndíjasok voltak odakint. Nekik meséltem arról, hogy mi megy nálunk. Mondtam, hogy eléggé felemás história, mert azzal az anyaggal dolgozom ott a zenekarral, amit Innsbruckból hoztam magammal, mint igényt. Innsbruckban Hindemithet néztem, kamarazenei dolgokat, és ezeket az új németeket: Orff volt akkoriban új, Pepping, meg néhányan, akik komponáltak iskolások számára is könnyű kamarazenet. Ugyanakkor ismerkedtem azután az Universal Edition dolgain keresztül a schönbergi iskola zongoraműveivel és akkor került a kezembe Bartók Gyermekeknek c. sorozata és – úgy emlékszem, 1926-ban – Kodály gyermekkórusa, az „Ez ki háza, ki háza” kezdetű a zoborvidéki dallamokkal [vagyis a Villő]. Ennek a konglomerátuma volt az emberben benyomásmásképpen, amikor jött haza. Meséltem én ott Kerényiéknek, hogy nálunk az iskolában a gyerekek játszanak Haydn-t, játszanak Corellit és Vivaldi Concerto Grossót, mert az igen jól megy, és Hindemithet is. Nagyon odavoltak, hogy mit kísérletezünk. Panasztam, hogy a vokális anyaggal nagyon nagy nehézségeink vannak, nincs elég. Tudom, még 1928 vagy 1930 körül volt, hogy Bárdot kértem meg, adjon már legalább nekem egy tisztességes Mária-éneket. Saját keze írásával kaptam meg akkor tőle az Ó, dicsőséges asszonyság letétjét, hogy végre valami másfajta legyen, mint a Zsaskovszky.*

<sup>7</sup> Végül ez az interjú-pantheon nem készült el, de Lukin László beszélgetése Rajeczky Bénivel és Bárdos Lajossal magánygyűjteményben ma is megvan. L. L. előadásaiban sokszor idézett belőlük, de teljes kiadásukra még nem kerülhetett sor.

Ez a bizonyos „*Ó, dicsőséges asszonyosság*” belekerült abba a híres gyűjteménybe, amit *Harmonia Sacra* néven ismerünk, kifejezetten középiskolásoknak, akár fiúkorusok szopránjaira, altjaira és pelyhedző állú tenorjaira, basszusaira szánva. Annak idején Agócsy László Pécssett, zenetörténeti jelentőségű egyházzenei összejövetelel mutatta be a közreműködő országosan ismert egyházzenei alkotók által Bárdos Lajos, Kerényi György és Rajeczky Benjamin vezetésével megalkotott újszerű énekeskönyvet, amelyikben az az óriási motetta-ív Mozart *Ave verum*ától [Michael] Haydn *Tenebrae*-jén keresztül Palestrina *Jesu, Rex admirabilis*áig benne van, ami ma is elénekelhető gimnazistákkal. Emellett kezdő felnőtt énekkarok is boldogan veszik a kezükbe.

Most idézzünk két részletet az Éneklő Ifjúság 1. évfolyamának 4. számából. Addigra már megjelent Mozart „*Oragna figa...*” kezdetű kis darabja Kerényi György lejegyzésében. Ennek továbbgyűrűzése olvasható az „Üzenetek” c. rovatban:

**Bencze Lilla**<sup>8</sup> III. líceum (Baja): *A múlt számbeli legjobb megfejtő küldte be most is a legtöbb dolgozatot, sőt a legjobbat. Minden feladatot szinte hibátlanul oldott meg, megtalálta benne az elrejtett dallamokat. Az általa ismert Mozart-művek között sok, jelentős címet sorolt fel. Még azt is tudta, hogy a „Lacrimosa” megfelelő hangjához az ún. nápolyi sext hangzat illik. Csak egy kis megjegyzés: az Allegri-dallam – mert az is itt volt, amit gyermekkorában Mozart lejegyzett Rómában – 8. és 9. hangjához nem lehet ugyanazt a hangzatot írni.*

**Lukin László** gimn. 6. o. tanuló (Baja): *Ma a bajaiak vezetnek. A „Miserere”-hez írt dallamod is szép munka, de különösen kedves az az ötleted, hogy a „Bölcsődal”-hoz két szólamot is írtál, úgy, hogy „a Mozart papán túl, még a nővérke is szóhoz jut”.*

Ebből is látszik, hogy testünkre szabott feladatokat kaptunk az Éneklő Ifjúságtól, és ezek a feladatok örömmel töltötték el bennünket.

Az Éneklő Ifjúság hasábjain Kerényi rendszeresen megírta, hogy mi történt a Zeneakadémiaán. Itt elindultak ugyanis a „Kis Filharmónia” koncertjei. Manapság, amikor Országos vagy Nemzeti Filharmóniáról beszélünk<sup>9</sup>, kft., kht. és egyéb különféle alakban emlegetjük, de van! Akkor még nem volt, hanem ezt ő, Kerényi György és munkatársai megrendezték. Nagyon tanulságos, hogy mi volt egy szezon programja. Most az 1941/42-es koncerteket ismertetem:

*A „Kis Filharmónia” koncertje a felnőttek esti hangversenyétől abban különbözik, hogy*

- *a gyermekeknek mindig nekik megfelelő időpontban van, szombat du. 4 órai kezdettel.*

Hál’ istennek, ma is így van: szombaton és vasárnap délelőtt vagy délután. A lelkes énektanárok hozzák a gyerekeket.

- *Nem fárasztja ki a gyerekeket, mert 1¼ óránál nem tart tovább.*

Manapság ez majmolja a felnőtt-koncerteket, és szünet van, mert a büfének is meg kell élnie. Ezért sokszor ¾6-kor is ott vagyunk, de iparkodunk szóval tartani a gyerekeket a műsor-számok között.

- *A műsoron a gyermekeket érdeklő művek, érdekes hangszerek, vonzó előadóművészek szerepelnek, és a nagyon népszerűvé vált közös kánon- és népdaléneklés.*

- *A gyerekek a „Kis Filharmónia”-ra előkészíthetők, e célból minden előadás előtt műsorfüzetben kinyomatjuk az aktuális műsort, a művek témáját, a nehezebb darabok elemzését, a közös énekeket.*

<sup>8</sup> Bencze Lilla Judit, dr. Bonta Mihályné (1926–1998) festő-, zománccművész.

<sup>9</sup> Az előadás idejében (2002) még így volt, ma már az ország különböző régiói tartanak fenn hangversenyre rendező cégeket.

Tehát egy olyan közönségnevelés folyt, amit mi egy vidéki kisvárosból, mondjuk Bajáról nagyon irigyeltünk. Hála Istennek 1954 óta nekem is örömem telik az ilyen koncertek vezetésében.

- A „Kis Filharmónia”-ra belépőjegy nincs, a műsoros témafüzet ára 75 fillér; 6 alkalomra szóló témafüzet ára 3 pengő.

- A 2., 4. és 6. alkalomra 12 évnél fiatalabbak számára, az 1., 3. és 5. alkalomra a nagyobbaknak külön bérlet is váltható 1 pengő 75 fillérért.

- Helyfoglalás az érkezés sorrendjében.

- A füzeteket az iskolák tanárainak címére minden hangverseny előtt 1 hónappal postán megküldjük.

Tavaly nem maradt üres hely a „Kis Filharmónia” hangversenyein, ajánlatos mielőbb írásban jelentkezni az Énekszó és az Éneklő Ifjúság szerkesztőségének a címén:

*Budapest XII., Fery Oszkár u. 55.*

Ez ma már a Kiss János altábornagy utca, ahol tábla jelöli a Magyar Kórus Kiadó emlékét.

Nézzük, hogy ezek a szép tervek hogyan realizálódtak 1940/41-ben:

1. HANGVERSENY – 1940. november 16.

*Mozart: Zongoraverseny – Böszörményi Nagy Béla*

Dohnányi-tanítvány, később az Amerikai Zongoraművészek Ligájának elnöke.

*Rossini: Tell Vilmos nyitány – vezényel: Ferencsik János*

*Mozart: Ozmin áriája – Koréh Endre*

*Fuvola-bemutató*

*Közös éneklés – vezeti: Forrai Miklós*

2. HANGVERSENY – 1940. december 21.

*Kodály: Bicinia Hungarica furulyákkal – vezeti: Rajeczky Benjamin*

Aki remek furulyaiskolát is papírra vetett.

*Bartók: Mikrokozmosz, valamint*

*Bach és Mozart művei zongorán – Faragó György*

Érdekes módon – hála Kun Imre bácsinak, a Bajáról elszármazott koncertrendezőnek –, Baján hallgathattam az ő zongorajátékát. Chopint játszott, amiben szinte utolérhetetlen volt.

*Népi játékok, regölés, erdélyi betlehemes*

*Közös karácsonyi éneklés – Forrai Miklós*

3. HANGVERSENY – 1941. január 18.

*Veress Sándor: Nógrádi verbunkos és*

*Cuka-szőke csárdás – zenekar*

*Reneszánszkori karénekek, magyar dalok – Forrai-kórus*

Akik meggyászínú talárban, virágos gallérral és ezüst gyertyatartós, hosszú, zöld asztalt ültek körül, Miklós is közöttük, és az Erkel [Városi(!)] Színházat meg tudták tölteni egy-egy jeles hangversenyükön. Teljes reneszánsz környezetben hangzottak el azok a kórusművek, amiket Kerényi György, Szabó Miklós (a neves operaénekes), Raics István és a többiek lefordítottak, hogy a közönség is kapcsolatba kerülhessen velük. Ezek a szövegek vagy teljesen hűséges műfordítások voltak, vagy pedig zseniális költői lelemények.

4. HANGVERSENY – 1941. február 8.

*Kodály gyermekkarai – Marczibányi téri iskola kórusa*

*Bartók: Hegedűduók*

Itt megállunk egy pillanatra. Amikor Rajeczky Béni a cserkészmultjáról mesél, akkor azt mondja: „*volt egy szerencsés évjártatunk, amikor bakonyi táborozáson Bartók hegedűduóit játszotta sorozatban a kihunyó tűz fénye mellett Járdányi Pál és Dávid Gyula*”.

*Mozart: Papageno áriája és*

*Kodály: Marci kocsis dala a Háryból – Maleczky Oszkár*

5. HANGVERSENY – 1941. március 15.

*Mozart: Falusi muzikusok – zenekar*

*Mozart: Török induló és*

*Beethoven-zongoraművek – Dohnányi Ernő*

(Egy másik évjártatban Bartók Béla zongorázott a saját műveiből, és – ha jól emlékszem – még Scarlattit is. Régi műsorfüzeteimben olvastam, hogy a kor jeles muzikusai között Pongrácz Zoltán dirigált, aki most éppen 90 éves.)

*Közös kánonéneklés*

*Olasz, magyar, német gyermekkarok – Ranolder Intézet gyermekkara*

(Vagy Csorda Romána, vagy az akkor feltűnő Andor Ilona keze alatt.)

6. HANGVERSENY – 1941. április 19.

*Toronyzene régi fanfárokkal és*

*Rézfúvók bemutatása – vezeti Ádám Jenő*

*Balladák, tréfás népdalok, erélyi népzene – Török Erzsébet*

*Közös kánonok és magyar dalok – Forrai Miklós*

A hangversenyeken közreműködött a Székesfehérvári Zenekar, karnagya és művészeti vezetője *Csilléry Béla*.

Ez egy évad programja. Nem merem azt mondani, hogy ez valamiben ilyenebb vagy olyanabb a mostaninál, hiszen ma is dicséretes erőfeszítéseket tesz a Filharmónia, hogy élvonalbeli művészek, közös éneklés, vetélkedő és jutalmak legyenek ezeken a koncerteken. Szerintem őket is fogja sarkallni, hogy szeptember 9-én a cég fennállásának 50. évfordulóján szóhoz jusson az ifjúsági hangversenyek ügye is. De ott vagyunk, és szombat-vasárnaponként mindig jelen van az Éneklő Ifjúság és az Énekszó szelleme, Kerényi György és Rajeczky Benjamin munkássága.

Olvassuk most Rajeczky Bénitől az *Énekes Ábécé* 1938-as, első kiadásának előszavát:

„*Azért adtuk közre ezt a könyvet, hogy a magyar fiatalság szívesen, sokat és jól énekeljen. Fő törekvésünk a munkánál nem a módszer egyeduralma volt, hanem a szép. Erős a meggyőződésünk, hogy ezen az úton is sokat tehetnénk társadalmunk javára.*

*E könyv minden dallama – énekek és gyakorlatok egyaránt – klasszikus zene. Legtöbbje magyar népdal, Bartók, Kodály, Lajtha, Veress stb. gyűjtéséből. A képek nagy része is népművészet: a magyar népi hímzések, szőttesek, fafaragások, hímes tojások rajza (a Néprajzi Múzeumból). A többi díszítő rajz Csiky Gyula, Győri Frigyes, Laczkovics Piroska, Pekáry István és Szalatnyay József keze vonása.*

*Nagy köszönettel vagyunk Kodály Zoltán, Ádám Jenő, Bárdos Lajos és Kertész Gyula segítségéért, kritikájáért és lelkesedéséért.*”

Végére érve ennek a kis ablaknyitogatásnak, Kerényi Györgyöt, a műfordítót csodálhatjuk meg. Remélem, sokan már saját kórusuk zenei anyanyelvévé avatták ezeket a műveket, amelyek hol reneszánszkori mestereket, hol egy-egy barokk mestert szólaltatnak meg. Ilyenkor azt érzik, hogy ez a magyar szöveg szinte jobb, mint az eredeti. Példa erre a francia *Noël*, Bárdos

Lajos *Aranyszárnyú angyal* c. kórusműve, Kerényi György magyar versével. Hanglemezen énekli a nyíregyházi Cantemus kórus, Szabó Dénes vezényletével.

Emlékezésül pedig énekeljük el a Kerényi György szövegével ismertté vált Haydn-kánont: *Erdő mélyén...*

DUPRESS

## Gárdonyi Zoltán emlékezete

2006. március 24.\*

*„Másokat intettél, és a lankadt kezeket erősítetted. A botladozót talpra állították szavaid. A roskadozó térdeket erőssé tetted.”*

A bibliai idézet Jób könyvéből való, amelyre Gárdonyi Zoltán vegyeskari epigrammát írt 1982-ben a Debreceni Kántus számára, Kodály Zoltán születésének 100. évében. Ezeket a mondatokat rá vonatkoztatva ugyanúgy hitelesnek érzem.

Gárdonyi Zoltán zeneszerző, professzor, zenetudós, egyházzenesész 1906. április 25-én született Budapesten. Édesapja Gárdonyi Albert korának neves történésze, a Fővárosi Könyvtár munkatársa, majd a levéltár vezetője volt. Édesanyja Weigl Mária zongoraművésznő Bartók Béla évfolyamtársaként szerzett diplomát a Zeneakadémián a Liszt-tanítvány Thomán István osztályában. A család életében rendszeres program volt a zongorás kamarazenélés, amely gyakorlat aztán Gárdonyi Zoltán életművében sok nagyszerű kompozíció ihletőjévé vált. Az édesanya fiát is a zongoraművészi pálya felé irányította volna, őt viszont kezdettől az orgona vonzotta. Később maga így szolt erről *Őnvallomásában*, mely a Reformátusok Lapja 1981. október 4-i számában jelent meg: *„Noha édesanyám művészi játéka, majd tanítása kora gyermekségem óta a zongorát állította érdeklődésem középpontjába, mégis, kezdettől fogva az orgona reális szólamoizása ragadott meg. Zenetanulásom folyamán J. S. Bach műveihez különösképpen vonzódtam, de egyre inkább igényeltem a szólamok hangzásidejének orgonaszerű megvalósítását. A budapesti Kálvin téri templom orgonakarzatán közelről figyeltem Krausz Gusztáv játékát. Máig visszatérő élményemlékem Árokháty Béla egyik pünködsdi nagy posztludiuma, melynek bővületéből azonban az egyházi türelmetlen felkiabálása – »Elég lesz már!« – rezzentett fel.”*

Kiváló képességeit igazolta, hogy a középiskola utolsó két évét összevonva korengedményes érettségét tehetett. Az édesapa gondos közbenjárására már 1923-ban Kodály zeneszerzőszakos növendéke lett a Zeneakadémián. Ebben az időszakban érlelődik Kodály zeneszerzőtanári műhelyében az az új, zeneszerző-zenepedagógus nemzedék, Bárdos Lajos, Ádám Jenő, Kerényi György, Szelényi István és mások, akik győzelemre viszik, egyszersmind világszínvonalra emelik a 20. század magyar zenéjét, kórusmozgalmát, zenepedagógiáját és zenetudományát.

Gárdonyi Zoltán ezekben az években sajátítja el a zeneszerzés alapvető műhelytitkait, a régi korok és mesterek stílusaiban való jártasságot. Kodály pedagógiai alapelve volt, hogy mindezek birtokában terelje növendékeit a kísérletező, egyéni megoldások irányába. Gárdonyi egyik első jelentős kompozíciója a *Preludio funebre* című orgonadarab, amelynek kottája elvész a háborúban, s amelyet 1977-ben emlékezetből újra leír.

\*Az előadás szerkesztett változata megjelent a szerző *A zengő Ige szolgálatában – Válogatott írások, előadások és beszélgetések* című kötetében. Szerk.: dr. Fekete Károly, Debrecen: Református Tiszántúli Kiadványai, 2007.

Gárdonyi Zoltánnak nemcsak zeneszerzői, hanem zenetudományi pályáját is Kodály indította el. Egykori mestere javaslatára készült el Berlinben a doktori disszertáció: *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Magyar stílussajátosságok Liszt Ferenc zeneműveiben) címmel, 1931-ben. A magyar fordítással és annak közreadásával sajnos az utókor még mindig adós.

1927-ben Berlinben a *Collegium Hungaricum*ban Bartha Dénes társaként világhírű professzorok előadásait hallgatja, hogy aztán – a korábban ugyancsak Németországban tanult Szabolcsi Bencével együtt – ők lehessenek azok, akik a német zenetudomány eredményeit, módszereit hazahozzák, lerakva ezzel az új magyar zenetudomány alapjait. Ezen stúdiumokkal párhuzamosan engedélyt kap, hogy a berlini *Hochschule für Musik* zeneszerzés-professzorának, Paul Hindemithnek a tanítványa lehessen. A Kodály-iskolán érlelődött ifjú zeneszerző számára a reveláció erejével hatott Hindemith friss, avantgárd zenei világa, hogy aztán mindezek hatására megszülethessen egyéni stílusa, szuverén zeneszerzői személyisége.

Gárdonyi Zoltán pályája Sopronban indul 1931-ben. A tanulóévek tartalmas feltöltékezése után a fiatal művész-pedagógus sokoldalú tevékenysége ettől kezdve gazdagon termi áldásos gyümölcsseit. Meghívást kap a Liszt Ferenc Zeneegyesület vezetésére, amelynek keretében amatőr vegyeskar és félhivatásos szimfonikus zenekar is működött. Munkáját minősítik a krónika által feljegyzett események. Vezetésével már 1932 decemberében elhangzott Liszt monumentális oratóriuma, a *Szent Erzsébet legendája*. A Sopronvármegye című újság erről a következőkben számol be: „*Dr. Gárdonyi Zoltán egyesületi karnagy gigászi mestermunkával mutatkozott be tegnap. A nagyvárosok hangversenypódiumára emlékeztető zeneiség. Biztos vonalvezetésű pálcája nyomán hatalmas egységbe olvad a közel száztagú együttes.*” Orgonakoncerten Bach *G-dúr fantáziáját* játssza, mint zongorista Beethoven, Schumann, Brahms kamaraműveinek előadásában vesz részt, de ezzel együtt sorra születnek és hangoznak el saját kompozíciói: *vonósnégyesek, hegedű-zongora darabok, zongorás kvartett és kvintett, a Rilke-dalciklus*. Előadásokat tart a magyar zene megújulásáról, Kodályról, Bartókról, a magyar dal fokozottabb ápolásáról, a francia zenéről, a gépzenéről és egyebekről. Könyvet ír *Liszt Ferenc magyar stílusa* címmel. Zongorakísérő Báthy Anna dalestjén, karmester Fischer Annie és Zathureczky Ede zenekari szólóestjein, a tanítóképző férfikarával Kodály *Semmit ne bánkodjál* című monumentális új darabját mutatja be, amely programban a záró összkart, Kodály *A magyarokhoz* című kánonját a szerző vezényli.

Pedagógus-egyházzenész tevékenységének kezdeteiről ő maga így vall: „*Aligha volt véletlen, hogy hazatérésemkor éppen a soproni evangélikus tanítóképző intézetben kaptam alkalmazást, református létemre egyelőre csak ideiglenesen. Kapi Béla püspök nagyvonalúsága folytán rövidesen véglegesítettek és így tíz esztendőn át zavartalanul munkálkodhattam az evangélikus kántorképzés jól szervezett területén. Tanításomban a Kapi Gyula által szerkesztett korálkönyv használata mind a dallamok, mind pedig egységes stílusú kíséretük terén példás (bár kissé konzervatív) fegyelmet tett lehetővé. Vasárnaponként »hivatalból« az evangélikus templomba jártam, ahol az istentiszteleten az akkor már idős, de még mindig kiváló művész: Altdörfer Viktor orgonált a prédikáció kezdetéig, akkor némán kezét nyújtott és távozott, átadván az orgonát nekem, magam pedig egy-egy korálversre odaültem az arra felkészült tanítványaim valamelyikét. Utóbb a soproni evangélikus hittudományi karon is előadói megbízást kaptam.*”

Hadd említsünk még egy érdekes adalékot, amely a Sopronban töltött évtized kezdetének fontos eseményére utal, idézve a Pesti Hírlap 1931. december 24-i számából: „*Lieber Endre alpolgármester elnöklete alatt szerdán délben döntött a zsűri a Ferenc József koronázási jubi-*

leumi alapítvány zenei díjának odaítéléséről. A zenei díj elnyerésére nyolcan pályáztak. A díjat, amely két éven át ezer-ezer pengő, dr. Gárdonyi Zoltán nyerte el, aki Magyarországon az egyetlen zenei doktor. A művész a Collegium Hungaricum ösztöndíjas növendéke volt és a zenei szakkörök a legnagyobb várakozással néznek további munkássága elé. Már eddig is több komoly kompozíciót produkált, ez idő szerint Sopronban működik, mint óradíjas zenetanár. Rajta kívül hárman kaptak dicséretet: Bárdos György, Farkas Ferenc és Horusitzky Zoltán.”

Egy évtized termékeny soproni munkálkodása után természetesen adódott annak lehetősége, hogy Gárdonyi Zoltán a fővárosban kapcsolódjon be a zenei, egyházzenei vérkeringésbe. 1942-ben feleségül veszi Wallrabenstein (Bujdosó) Ilonát (1914–1999), aki úgyszintén Kodály-tanítványként szerzett énektanári és karvezetői diplomát a Zeneakadémián. Feleségében nemcsak élete társát találta meg, hanem munkatársát is. Házasságukból két gyermek született: Gárdonyi Hajna (1945–) és Gárdonyi Zsolt (1946–), mindketten elismert, rangos zenészek.

Újra az *Önvallomásból* idézek: „A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán 1945-ben Zalánfy Aladár javaslata alapján megbízást nyertem a protestáns egyházzenei tanszak vezetésére. A szépen fejlődő tanszak 1948-ban történt megszüntetése után 1949-től elvállaltam a Budapesti Református Teológiai Akadémián az egyházi ének és zene tanítását. Tanítványaim tőlem kaptak bevezetést az akkor próbakiadásként megjelent gyülekezeti énekeskönyv anyagába [...] A próbaénekeskönyv régi magyar dicséretanyaga nemcsak tanítványaimra, hanem saját zeneszerzői invenciómra is lelkesítően hatott. Három tanév elteltével azonban – a Zeneművészeti Főiskolán közben megnagyobbodott feladataim folytán – már nem győztem tovább a teológus hallgatók félélvénkénti meghallgatását. Egyházzenei feladataim más körben bővültek: mind református, mind evangélikus és más egyházzenei kórusoktól egyre-másra felkéréseket kaptam, hogy régi magyar istenes énekekre kórusművet komponáljak. Meghívott szakértőként részt vettem az evangélikus gyülekezeti énekeskönyv 1957-ben megjelent kiadásának zenei előkészítésében, valamint a hozzá készült korálkönyv szerkesztésében. Ezután elvállaltam a Református Korálkönyv szerkesztő bizottságának vezetését. A dr. Bartha Tibor püspök kezdeményezésére a Debreceni Református Kollégiumban rendszeresített nyári kántorképző tanfolyamok tanulmányi vezetőjeként munkatársaimmal együtt összeállított tanfolyami jegyzet Egyházzenei Vezérfonal címmel 1969-ben a Református Sajtóosztály kiadásában megjelent.”

Mivel az *Önvallomás* az egyházzenei tevékenységet foglalja össze, vegyük számba a budapesti időszak „világi szolgálatait”. 1941-től a Magyar Királyi Állami Németnyelvű Tanítóképző Líceumnak is tanára volt; 1946-tól viszont teljes státusszal lett professzora a Zeneakadémiának. 28 esztendőn át – s valószínűleg mindmáig – ő volt (Bárdos mellett) a legtöbb tárgyat tanító tanár: gyakorlati tanítás, magyar zenetörténet, szolfézs, transzponálás-partitúraolvasás, zeneelmélet, ellenponttan, formatan, zenetörténet, zongora kötelező, társas zene, continuo, egyházzene-történet és összhangzattan. Tanítványaként tanúsíthatom, hogy nagy tárgyi tudással, szakmai biztonsággal rendelkezett. Magyarázatai világosak, érthetőek, számonkérései következetesek voltak. Tankönyvei Bach kompozíciós technikájáról a mai zeneelmélet tantárgy számára is alapmunkák. A Liszt-kutató Hamburger Klára, tanítványaként ezt írta róla: „Közmondásos lelkiismeretességgel tanított és ugyanilyen lelkiismeretes, becsületes munkát, felkészülést követelt meg hallgatóitól is. Egyike volt azoknak a – kivált egyetemi szinten – ritka tanároknak, akik módszeresen, de egyszermind önállóságra ösztönözve meg is tanították azt, amit előadtak. A magyar szellemi életnek azok közé a kivételes egyéniségei közé tartozott, akik egyszerre voltak pontos filológiai feltáró munkát végző kutatók és új elméleteket megfogalmazó, rendszerező gondolkodók.”

Fia, Gárdonyi Zsolt, aki a würzburgi Zeneakadémia tanszékvezető professzora, így ír visszaemlékezésében édesapjáról, 1997-ben: „*Tanítványai soraiból került ki a magyar zeneélet számos közismert személyisége. Zeneszerzői, pedagógiai és kutató munkájához hamarosan egyre-másra járultak a legkülönbözőbb további feladatok: a Magyar Tudományos Akadémia Kodály Zoltán elnöklete alatt működő Zenetudományi Bizottságában, a Dunamelléki Református Egyházkerület Énekügyi Bizottságának tagjaként, és mint magyar, német, valamint francia zenei lexikonok, illetve nemzetközi zenetudományi kongresszusok magyarul és németül egyaránt legmagasabb szinten publikálni és előadni tudó munkatársa. A hatvanas évek közepén Németország egyik legjelentősebb zenei kiadóvállalata, a kasseli Bärenreiter Verlag felkérésére édesapám készítette el az új Liszt-összkiadás tervezetét (amelyből azóta napjainkig mintegy 25 kötet jelent meg) és kezdte meg a sorozat első köteteinek kiadását. Közismert tény, hogy Gárdonyi Zoltán nemzetközileg is nagyrabecsült zenetudományi munkásságának mindenekelőtt a Bach- és a Liszt-kutatás köszönhet alapvető jelentőségű eredményeket.*”



*Gárdonyi Zoltán és Berkesi Sándor Budapesten*

A Gárdonyi család 1972 nyarán kitelepedett Nyugat-Németországba. Ebben az új élethelyzetben Gárdonyi Zoltán töretlen alkotói kedvvel dolgozott tovább. 1975-ben írja egyik legjelentősebb összefoglaló jellegű művét, a *Mementót (Szenvedésből szabadulásra – Kantáta a gályarabok emlékére)* a debreceni Kántus felkérésére. A vegyeskarra és orgonára írt kompozíció egyéni módon közelít az évfordulóhoz. Nem a résztvevő, szenvedő tanúkat idézi, akik hiteles leírását adnák a történeteknek, hanem elvonatkoztat, és a mindenkori keresztyén ember számára keres a Bibliában és a protestáns énekköltészetben tanulságként és vigasztalásként megfogalmazható szentenciákat. Így is mondhatnám: ez a kantáta rendhagyó prédikáció, zenében elmondott igehirdetés. Önkéntelenül is a *Psalmus Hungaricus* analóg példája jut eszünkbe. A hangszeres bevezetőt hallgatva pedig csak megerősödhetünk a rokonságot illetően, hiszen a 6/8-os lüktetés, és egy-egy dallamfordulat a közös gyökérről tanúskodnak. A *Lectio* a Zsidókhoz írt levél 10. részének 32. és 33. versei, amelyet mint mottót a narrátor szólaltat meg. A férfikar egyszólamú kórusrecitativója (Zsid. 13,3) ezt a gondolatot fejleszti tovább: a foglyokra, a gyötrődőkre emlékeztet. A teljes kórus megrázó képet fest az ítélő Istenről (Zsid. 10,31), majd

a megtartatás (Jóel 2,32), és a bizodalom hangja (Zsid. 10,35) szintén egy-egy rövid zenei mondatban nyer találó megfogalmazást. A Kodály-iskola kórushangján bölcs tanács szól hozzánk: „*Mert békességes tőrésre van szükségünk, hogy az Isten akaratát cselekedvén, elnyerjük az ígéretet.*” (Zsid. 10,36)

Régi magyar hangszeres muzsikára emlékeztető bevezetővel indul a sokszínűen megharmozott Sztárai-énekvers: „*Végy ki immáron e nagy ínségből...*” és a fájdalmas Jeremiás-strófa: „*A mi szívünknek minden öröme már elfogyatkozék...*” Máris vigasztal az igevers, a szelíd recitativo: „*Akit szeret az Úr, megdorgálja, megostoroz pedig mindent, akit fiává fogad.*” (Zsid. 12,6) A gályarabok a kapuvári börtönben énekelték, egymást és önmagukat erősítve: „*Szenvedek békével, magamat is ezzel biztatom mindenkben...*” Ezt a verset a tenor, majd a „*Tűrnöm hát jobb léssen, mert még elővészen Istenem szent Fiáért...*” kezdetűt a teljes vegyeskar szólaltatja meg szólisztikus orgonakísérettel. Az említett két énekvers a Református Énekeskönyv 262. dicséretének sorrendben 6. és 5. versei, a régi históriás énekekre jellemző 3+2+1-es ritmizálásban, 9/8-os lüktetéssel. A típusról bővebben Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai* 1. kötet (Budapest, Zeneműkiadó, 1959) 108. oldalán olvashatunk.

A második rész is *Lectió*val indul, amelyből már a szabadulás gondolata cseng ki (Jer. 29,14). Ahogyan a *Psalmus Hungaricus* kezdeti 6/8-os panaszhangja az „*Igaz vagy, Uram*” diadalmas 2/4-es metrikájává fejlődik, úgy lesz a *Memento* második része is egyre reményteljesebb 4/4-es sodrású. Isten hűségéről énekel a kórus (1Kor. 10,13), hiszen a „*kimenekedést is megadja majd, hogy elszenvedhessétek*”. Fokozatosan felépített, imitációs szakasz ábrázolja az ellenségeit keményen lábai alá vető Istent (1Kor. 15,25). Visszatér a mű elején ígért biztatás: „*De mindaz, aki az Úrnak nevét hívja segítségül, megtartatik*” (Jóel 2,32). A 121. genfi zsoltár (*Szemem a hegyekre vetem*) négy versszakának *unisono* feldolgozása következik. A kíséret anyaga ritmusában, de hangzásában is versszakról versszakra sűrűsödve bontja ki a dallam szépségét, a szöveg lényegét: Isten népének hű őrizője. Liszt harmóniavilágát idéző hangszeres szakasz vezet át a zárórészbe, amely Luther *Erős várunk nekünk az Isten* korálja. Gárdonyi Zoltán a dallam eredeti alakját és az 1676-ban megjelent magyar fordítást alkalmazza. A kórus itt is egy szöveggel énekel a kísérettel, amely teljes értékű partnerévé szegődik. Mintha az európai reformáció századai énekelnének, az idő és tér korlátait áttörve. Gárdonyi Zoltán *Memento*ja szövegét, zenei-stiláris ihletettségét tekintve sokféle, szerteágazó (bibliai igeversek, reformátori énekstrófák, genfi zsoltár, német korál, régi magyar hangszeres, énekes anyag, Schütz, Liszt, Kodály stílusjegyei), ezek mégis szerves egységet, egyéni stílust alkotnak. Ezen túlmenően minden megnyilatkozásában biblikus, hűen a reformáció új énekes elveihez.

A kantáta orgonakíséretes alakja mellett a szerző elkészítette a meghangszerelt formát is. Az ősbemutatón, 1976-ban a mű szimfonikus zenekari kísérettel szólalt meg; a pompás hangszerelés nagyban emelte kifejező erejét.

Gárdonyi Zoltán, ahogy a legnagyobb zeneszerzők is teszik, pedagógiai céllal írt a kezdő hangszertanulók számára, de a hivatásosoknak is koncertdarabokat. Ezek közül is kiemelkednek az orgonára írt kompozíciók, amelyek a magyar zenetörténet legjelentősebb darabjai a műfajban. Születtek bibliai szövegre könnyű kánonok, két és háromszólamú homofón énekdolgozások a kisebb gyülekezeti kórusoknak, de számon tartunk klasszikus magyar költők verseire komponált nagyszabású vegyeskarokat vagy zenekari, netán orgonakíséretes kisoratóriumokat is. Húsznál is több művet írt és dedikált a Kalocsay Ferenc vezette főtí református gyülekezeti kórusnak, amely időközben felvette Gárdonyi Zoltán nevét. Az *a cappella* vegyeskarok közül is kiemelkedő az *Élet és békesség*, amely J. S. Bach *Jesu meine Freude* című nagyszabá-



*A Kollégiumi Kántus a debreceni Református Nagytemplomban*

sú motettájának „kistestvére”. Mindkettőnek szövege Pál apostolnak a Róma-beliekhez írt leveléből válogatja az azonos verseket, mindkettő egy-egy népéneket helyez el a darabban versszakonként, amelyek a mű pillérjeit képezik, és mindkettő mesterien alkalmazza a polifón technikát. Mindezekkel együtt elmondhatjuk, hogy a Gárdonyi-mű összhatásában hitvallásosan magyar kompozíció. Az ajánlása a debreceni Kántusnak szól; az együttes 1967-ben mutatta be a 400 éves történelmi zsinat évfordulóján, Sepsy Károly vezényletével.

Gárdonyi Zoltánt érdemben a zenész társadalom sem ismeri Magyarországon. Művei nagyrészt kiadatlanok, így ismeretlenek. Ellenpéldaként legfeljebb a Református Egyházzenei Munkaközössége kórusgyűjteményei, hangszeres kiadványai és a református kórusok centenáriumi repertoárjai szolgálnak. Németországban ugyanakkor 10 év alatt több mint 30 műve jelent meg nyomtatásban, vagyis több, mint 1945 és 1986 között Magyarországon. Amikor a 70-es években leánya, Hajna friss diplomásként a Magyar Rádióban kapott állást, megrökönyödve tapasztalta a Gárdonyi-művek kartonjain olvasható felírást: „*évente legfeljebb egyszer sugározható!*...” Ha korunk nem is mondható ideálisnak a meglévő, de még felfedezetlen szellemi-lelki értékek közkinccsé tétele szempontjából, azért tudjuk sorolni a róla elnevezett intézményeket: a főti Gárdonyi Zoltán Vegyeskar, a szekszárdi Gárdonyi Zoltán Vegyeskar, a biharkeresztési Gárdonyi Zoltán Református Zeneiskola, a veszprémi Gárdonyi Zoltán Kamarazenekar.

Befejezésül, összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy Gárdonyi Zoltán bibliai szövegmegzenésítései és orgonaművei a magyar protestáns zenetörténetben kiemelten jelentős klasszikus értéket képviselnek. A tiszta igei üzenet hordozói. Életműve áldás, zengő ígéhirdetés. Élünk vele, gazdagodjunk általa!

## Emlékezés Lukin Lászlóra

2007. március 24.\*

Ha Lukin László tanár úrra emlékezünk, a legjobb, ha – amennyire csak lehet – őt magát idézzük. Aki nem ismerte, így képet kaphat arról, hogy milyen ember is volt ő, személyes ismerőseinek pedig lehetőség vele kapcsolatos emlékeik földézésére.

A Budapest TV 2004. május 8-án meghívta Lukin Lászlót egy beszélgetésre Kopeczky Lajos műsorvezetővel. Akkor beszélt szüleiéről, a kezdetekről:

*„Nálam a dolog úgy alakult, hogy édesapám, Lukin Sándor és édesanyám, Dobler Margit egy faluban születtek, Adán. Ez egy Tisza-parti község, azon a vidéken, ahol a nóta szerint Törökkanizsa és Magyarkanizsa fekszik. Számomra ők Ada neves szülőttei. (Volt még neves szülőtte a községnek, akit nem túl szívesen emlegetnek az adaiak: ez volt Rákosi Mátyás.)*

*A szüleim elég hamar elkerültek Adáról, Szabadka és Sıklós voltak az állomásaik. Apám Budapesten végezte a tanárképzőt, édesanyám pedig Szabadkán a tanítóképzőt. Tanára volt Lányi Ernő, a maga idejében neves zenetanár, országjáró, híres ember. Épp a napokban került a kezembe édesanyám tanítóképzős hangjegyfüzete, amiben C-kulesos partitúrát is találtam.*



*A Lukin család. Balról: az édesanya, Dobler Margit, a gimnazista Lukin László, testvérbátyja, dr. Lukin Sándor és az édesapa, Lukin Sándor*

\* Az előadás szerkesztett változata. Köszönettel tartozom Szesztay Zsoltnak, az előadás kezdeményezőjének, S. Szabó Mártának, e kötet szerkesztőjének, Bárdos Ágotának, továbbá Nagy Zoltánnak, a zenei fakultás technikusának a dokumentumok rendelkezésemre bocsátásáért.

*Apám neve a szerb származást tükrözte. Neve – amit szerbek, oroszok is használnak – azt jelenti: Lukácsfi, a Luka = Lukács névből ered. (Az ukránban és szerb vidékeken is gyakoriak az »in« végű családnevek, pl. Fukin, Pudovkin vagy éppen Lukin.) Édesapám szerb családban nőtt fel, ahol az édesapa, Lukin Sándor hentes és mészáros volt, az édesanya – magyar leány, Hegedűs Teréz. Ők szerették a muzsikát, de nem tanulták.*

*Édesanyám – családjában szintén otthon volt a muzsika – nagyon szépen zongorázott, őtőle kaptam első zongoraleckéimet.*

*Ha édesapám tanítás után hazatért a polgári fiúiskolából, négykezessel szórakoztattuk őt. Egyébként apám is jól énekelt, olyannyira, hogy görögkeleti szertartás szerint volt kántori oklevele.” (Ez elég nagy dallamismeretet feltételez, mert a görögkeleti szertartások igen gazdagok dallamokban.)*

Amikor a Bajai Tanítóképzőben 1904-ben megkapta a diplomáját, akkor a zongorázás és hegedülés mellé már összhangzattani ismeretek is társultak, és tagja lett a Bajai Dalárdának. A mostanság működő Liszt Ferenc Vegyeskar elődje volt ez az együttes. „Emlékszem, apám hazahozott néha kóruszólamokat, és odahaza egy kölcsön-harmóniumon vagy a zongoránkon gyakorolta, hogy majd szólamának, a baritonnak megtaníthassa.

*Így gyerekkoromtól több oldalról kaptam muzsikát, rendszerint élő zenét.”*

A Bajáról induló fiatalember mindig hűséges maradt szülővárosához. Arról tanúskodik néhány nyilatkozata, hogy a város zenei életét távolról is figyelemmel kísérte. Megemlítette, hogy létrejött „[...] az Alsó-Dunavölgyi Vízügyi Igazgatóság jóvoltából a Danubius Vönösnégyes, amelynek csupa hölgytagja túl határainkon is becsületet szerzett a Baján meggyökeresedett kamarazenélésnek”. Megemlékezett a zenekar-szervező Gastner Istvánról és munkája folytatójáról, Bolberitz Tamásról, az Operaház karnagyáról. Gyerekkorának zenei vezetői közül kiemelte Herr Györgyöt, a tanítóképző énektanárát, a Bajai Városi Dalárda vezetőjét. Számon tartotta a szülővárosából indult muzsikusokat: Lovas Andor belvárosi főkántor leányát, Lolát, aki „ugyancsak szép produkciókat vitt végbe gyerekkorunkban”, s a fővárosban zenei szakfelügyelőként ismerik. Ugyancsak „Bajáról származott el a Nemzeti Színház egyik zenei vezetője, Simon Zoltán és öccse, Simon Albert karmester is”.<sup>1</sup>

Arról, hogy ő hogyan jutott a pesti Zeneakadémiáig, 70 évesen a Bartók rádióban beszélt Hollós Máténak a *Sursum corda* című műsorban:

*„Bajától a Zeneakadémiáig némelykor az út rendkívül rövid volt. Ez így furcsán hangzik, de ha az irányát megmondom, rögtön kiderül az igazság. Nevezetesen működött Baján egy Liszt Ferenc Kör. Ennek Karig Emil<sup>2</sup> volt az igazgatója és mindenese. Ő szerkesztette a kör egyszerű és nyomtatott híradóját, és nagyszerű üzleti s egyben művészi érzéssel megáldva, lehívta Bajára azokat a művészeket, akiket Pesten már a közönség hallhatott. Így a Léner-kvartett, Dohnányi Ernő, Bartók Béla, hárfaművészek, énekművészek is megfordultak Baján, mert Pesten Karig Emil szavára hallgatva, nem bánták meg, ha eljöttek Bajára koncertezni. Továbbá volt még egy Bajáról elszármazott neves figurája zenei életünknek, aki annak idején Kun Imre néven előbb magán-hangversenyrendezéssel, majd pedig zenei versenyek rendezésével is foglalkozott, és Imre bácsi nyilván jó tanácsokat tudott adni Karig Emilnek. Így aztán a Zeneakadémia vagy a Vigadó mint intézmény, mint muzsikának a temploma, egyszerre csak egy kis »kápolna« erejéig leköltözött a bajai koncertterembe.*

<sup>1</sup> Interjú 1986. március 14-én a Magyar Rádióban Ménes Aranka műsorában.

<sup>2</sup> Karig Emil (1883–1948) tanár, egykori igazgató a bajai Liszt Ferenc Zeneiskolában.

*Gimnazista éveimben, tízéves korom körül elkezdtem zongorázni tanulni egy áldott emlékű, kiváló zongoratanárnőtől, Recska Ilonától<sup>3</sup>, aki még annak a nagy zenepedagógus nemzedéknek volt az egyik vidékre helyezett bástyája, amely annak idején a zongoratanulás módszertanát Kovács Sándortól<sup>4</sup> sajátította el közvetlenül, és mindene volt a zongoratanítás. Személyesen írta le külön füzetbe a skálákat, az ujjrendeket, amivel bevezetett bennünket apró kezünkkel a zongorázásba. Természetesen ezek a füzeteim is megvannak, és nagy becsben tartom őket fiaim, lányaim és unokáim előtt. A másik ember, akinek nagyon sokat köszönhetek, és aki már-már az utam egyenességét tudta felmutatni Bárdos-tanítvány lévén: Bálint Ferenc, egy vörös hajú karnagy, aki frissen végezve a Zeneakadémiát, odakerült a ciszterci rend bajai III. Béla Gimnáziumába zenetanárnak, kórusvezetőnek, és ő egy csapásra megváltoztatta a zenei légkört. Egyfelől állt tehát a zongoratanulás a klasszikus stúdiókkal, a kis Bach-, a kis Mozart-darabokkal, ugyanakkor már Bartók Gyermekeknek című sorozatából, vagy a Tíz könnyű zongoradarabjából is tanultam zongoradarabokat, ami a háború előtti években ritka volt a vidéki városokban. Bálint Ferenc pedig hozta a Harmonia Sacrát, Bárdos Lajos és Kertész Gyula híres gyűjteményét, és a kórusban fölmutatta Mozart Ave verum corpusától vissza Palestrináig és előre Kodályig, Bárdosig a magyar musica sacra azon műveit, amelyek aztán az ifjú gimnazista lelkében rendkívül gyorsan gyökeret tudtak verni. Én voltam a gimnázium orgonistája esztendőkön keresztül, ami azzal is járt, hogy az őszi és a tavaszi diákmiséken orgonáltam, és ugyanakkor az év végén nemcsak jeles bizonyítványomért, hanem mint az intézet jeles orgonistája 10 pengő jutalmat is kaptam.*



*A 75 éves Lukin László, Baja diszpolgára szülővárosában*

<sup>3</sup> Recska Ilona (1897–1970) kiváló zongorapedagógus, két periódusban is igazgatója volt a bajai Liszt Ferenc Zeneiskolának, 1945-től 48-ig és 1951-től 60-ig.

<sup>4</sup> Kovács Sándor (1886–1918) neves zongorapedagógus.

A bajai III. Béla Gimnázium ma is egyik legkiválóbb volt diákjaként tartja őt számon. Ezt bizonyítja, hogy a fölépcsőház II. emeletre vezető szakaszán megtaláljuk Lukin László fényképét is az iskola azon régi diákjainak sorában, akikre a legbüszkébbek.

A Zeneakadémián az 1998/99-es tanév évnvtőjáján<sup>5</sup> szokás szerint jubileumi diplomákkal köszöntötte az akkori rektor, Falvai Sándor zongoraművész az egykori növendékeket. Közöttük volt Lukin László és évfolyamtársai<sup>6</sup> az Egyházkarnagyképzőn. Az összes jubiláns hajdani diák nevében Lukin László köszönte meg a megtiszteltetést, a díszes jubileumi diplomákat:

*„Tisztelt Rektor Úr, tisztelt Tanári Kar, kedves Vendégeink,  
kedves ifjú és velük együtt még ifjabb Muzsikus Barátaink!*

*Valamennyiünk nevében, akik itt ülünk a pódiumon, és akik az élet különféle folyamatai miatt nincsenek velünk, nagy-nagy köszönettel tartozunk ennek az intézetnek, Alma Materünknek.*

*Mi öten [a hajdani Egyházzenei Tanszak növendékei] személy szerint három nagy embernek tartozunk köszönettel, és ennek törlesztése még három emberöltőn keresztül sem lehetséges.*

*Ha kimegyünk a Farkasréti temetőbe, megkeressük az Egyházzenei Tanszak alapítóját, Har-  
mat Artúrt és az akkor már tanszékvezető tanárunkat, Bárdos Lajost – akinek október 1-jén  
ünnepeljük születése évfordulóját. Most a 99.-nél tartunk, jövőre, a Bárdos-centenárium a ma-  
gyar zenetudomány, a magyar pedagógia, a magyar karvezetés, a magyar iskolai énektanítás  
és a magyar musica sacra ünnepe lesz az emlékezés szüntelen tanúja.*

*Megkeressük a harmadikat, szent emberünket, Werner Alajos professzort [aki már egykori  
»törzshelyén«, a máriaremetei templomkertben nyugszik].*

*Tőlük valami olyat tanultunk, ami hozzásegített bennünket ahhoz, hogy annak idején nagy-  
nagy örömeinket kapjunk. Néha olyan nagyokat, hogy már elviselésük is nehéz. Ez csak úgy le-  
hetséges, ha az embert felkészítik rá.*

*A fordulat éve után pedig át tudtuk érezni azt a szomorúságot, amely egy hetilapunk hasáb-  
jain így fogalmazódott meg: »mégiscsak furcsa lenne, ha az egyházi rend ruhájában eltemetett  
Liszt Ferenc nevét viselő intézményben megszűnnék az Egyházzenei Tanszak«. Megszűnt, de  
főnixmadárként újjáéledt, és más szempontok, más tehetségek vezetnek, de gondolom, ugyan-  
nak a szándéknak jegyében folytatja működését. Ennek szívből örülünk, és a tanszak minden  
hallgatójának kívánjuk, hogy 50 év múlva ő is sorakozzék az Alma Mater tisztelőinek sorába,  
mert tanárától életre szóló emberi tartást, művészi iránymutatást kap.*

*Hadd olvassam föl azt a két sort, amit 45 év óta minden gyerekseregnek fölolvassok, mielőtt  
közös kánont énekelnének ezen ebben a teremben. A túlsó, különálló sipsor fölött szecessziós  
betűkkel ez áll: Favete linguis (Maradjatok csendben) Sehol a világban nincs olyan csend, mint  
egy zenedarab előtt, a taps felharsanása után. Ez a költő szava. Ezen az oldalon ez áll: Sursum  
corda (Föl a szívekkel). Nemcsak a liturgiából ismeretes, hanem Liszt Ferenc egyik zongorada-  
rabjának is címe. Egyik legszebb felvételét a maga historikus voltában Bartók Béla zongorajá-  
tékában ismerhetjük meg.*

*A Favete linguis és a Sursum corda gondolata vezetett csöndes műhelymunkánkban ugyan-  
úgy, mint amikor itt vagy az ország hangversenytermeiben, gyerekek vagy felnőttek élén, temp-  
lomokban és iskolákban fölemeltük a kezünket.*

<sup>5</sup> 1998. október 1.

<sup>6</sup> Fűrjes (Fürstl) Lajos (1921–), Kósa Sándor Gergely (1925–2002), Pödör Béla (1923–2000), Tegzes György (1921–2002)

*Köszönjük az Alma Maternek és szeretett tanárainknak!*

*Végezetül: Bárdos Lajos Debrecen fölkérésére [1977-ben] írt egy kórusművet, amit azóta is énekelnek a világ minden táján. Ha Toscanini mindig úgy biztatta a zenekari muzsikusokat, hogy »cantare!« [énekelni!], akkor milyen igaza van ennek a kórusműnek:*

Cantemus,  
quia cantare bonum est –  
Cantemus,  
quia cantare iucundum est –  
Cantemus,  
quia cantare amantis est!  
(Bárdos Lajos)

Csak énekelj,  
mert az ének jó dolog!  
Csak énekelj,  
mert az ének víg dolog!  
Csak énekelj,  
Mert az énekből szív dobog!  
(Lukin László)

*Dobogjon minél tovább!”*



*Beszédet mond a Zeneakadémián:  
1998-ban kortársai nevében megköszöni az aranydiplomát*

Zeneakadémiai professzorai közül Bárdos Lajos volt Lukinra a legnagyobb hatással. Bár-  
dossal való első találkozásáról így beszélt az MTV Bárdos-centenárium műsorában:

*„1942 tavaszán, mint siheder bajai gimnazista a hárshegyi cserkészparkban ezerkétszázad-  
magammal ültem a tábortűz körül. Nem este volt, tábortűz ideje, hanem fényes nappal, és az  
1200 siheder egyszer csak látott valakit, aki bejött az ellipszisnek az egyik centrumába. Ez volt  
Bárdos Lajos, magas homlokú, fekete hajú, fiatalos járású ember. Elkezdett nekünk beszélni a  
magyar népdalról. Olyan szépen, amilyen szépen addigi életünkben még nem hallottunk senki-  
től. Valami fogalmunk lehetett már róla, mert a 101 magyar népdal c. gyűjtemény, amit ő szer-  
kesztett, cserkészkorunkban már a kezünkben volt. Ennek a Kodály írta előszavát és Bárdos  
utasításait, meg a 101 nótát már fejből tudtuk. De hogy mi van mögötte, mi a történelmi hátte-  
re, milyen a humora, ez ott mutatkozott meg. Ott ismertem meg Bárdosnak az egyik legfonto-  
sabb tulajdonságát, amely oly ritka ma még a karmesterek világában is: a szuggesztíót, a tö-  
meggel való bánni-tudás képességét.”*

Ugyanebben a műsorban pillanthattunk be Lukin László zenei műfordítói műhelyébe és a  
Bárdossal való együttműködése titkaiba, éppen a *Cantemus* című darab születésének kapcsán:

*„Kitüntető helyzetben vagyok, hogy nem egy művének a szövegét írhattam.*

*Hogy ez milyen levélváltásokkal zajlott, erre vonatkozólag szabadna egy kis dokumentumot  
felolvasnom, ami az ő [ti. Bárdos] stílusára természetesen jellemző:*

*»Nagy Jó Uram,*

*miután már annyiszor húzott ki mindennemű 'szöveg-csávából', bizalommal kérem, bir-  
kozzon meg a túloldali sorokkal is.*

*A kérések a következők:*

*Megjelöltem a fő-szótagokat, amikre valószínűleg hosszú hangokat és melizmákat fogok  
biggyeszteni.*

*Căn-tā-rě – csak ettől azért félek, mert könnyen 'a zének' lesz belőle, de végső soron el-  
mehet. A dallam nem egészen ugyanaz, és a 'dal' ugyan hosszú szótag, de az 'a' nem hosszú  
magánhangzó. Nem szívesen 'nyaralnék' rajta.*

*De hát mit magyarázok a Mesterek Mesterének?<sup>7</sup>*

*Lényeg, hogy az ének dicsérete és az együtt-éneklés öröme, 'amantis', az éneklő szívek sze-  
retete benne legyen.*

*El ne siesse! Bőven elég, ha holnapra vagy újesztendőre megvan, legkésőbb febr. 2-ára.*

*Előre is köszönettel és ünnepi jókívánságokkal*

*B. Lajos«”*

A Bárdos Lajos Társaságnak kedves szokásává vált, hogy évente találkozót rendezzenek a  
Bárdos Lajos nevét viselő iskoláknak. Így volt ez már 1990-ben Tapolcán. (Akkor még csak  
három ilyen iskola volt, de ma már kilenc Bárdos Lajos nevét viselő iskola van az országban.)

A tapolcai találkozót Lukin tanár úr a következő szavakkal nyitotta meg:<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Ezt a mondatot L. L. természetesen kihagyta a felolvasáskor, de a tévéműsorban is látszott, hogy a Bárdos-levél-  
ben valóban benne van.

<sup>8</sup> Tapolca, 1990. március 19. Résztevői a vendéglátó iskola, a dunakeszi és a Budapest XI. kerületi Baranyai utcai  
Bárdos iskolák kórusai.



*Kézfogás Bárdos Lajossal – a háttérben ifj. Bartók Béla (ül) és Forrai Miklós (áll)*

*„Kedves Kollégáim, kedves Vendégek, Kedves Fiúk és Lányok!*

*Ahogy végigutaztunk a Balaton partján, eszembe jutott Babits Mihálynak hat verssora, amit Bárdos Lajos megzenésített. Azt a címet adta a kórusműnek, hogy A dal titka.*

*A költő, Babits Mihály elmeséli egy rövid előszóban, hogy valamikor a történelem kezdetekor (évszám nélkül) élt egy ősz, öreg király ezen a földön. Híre jutott hozzá, hogy itt, a Balaton partján él egy pásztor, aki bűvös énekeket tud. Énekével betegeket is gyógyít, sőt némelykor már a halálból is hozott vissza embereket varázslatos dalával.*

*Elment hát a kíséretével, megálltak a hintóval, kiszállt a király. Hátraparancsolta kísérőit, és elbűvölten hallgatta a domboldalon éneklő pásztor. Majd odament hozzá, és azt mondta neki: »Te pásztor! Jönnél el a váramba, és énekelnél a lányomnak? Meggyógyítanád, és visszahoznád a halálból! Mi már lemondtunk róla, és az orvosok is. Búskomor, hónapok óta el se mosolyodik. Azt hisszük, napjai vannak csak hátra.« Mire a pásztor szelíden és tisztelettudóan azt mondta a királynak: »Felséges királyom, köszönöm, de nem megyek.« »Nem jössz? Miért nem jössz?« »Azért nem megyek, mert félek. Félek, hogyha nem sikerül az ének, a fejem a porba hullik.«*

*S ekkor a költő veszi át a szót, a zeneköltő, és mindenki, aki egy másik embernek énekelni, muzsikálni, vagy egyáltalán valami fontosat akar mondani az életről és az ember kapcsolatairól.*

*A király addig-addig kérlete a pásztor, míg az ráállt. Összegyűlt a vár népe – így, mint mi most. Leült középre a pásztor, nem messze tőle a királykisasszony, és elkezdett énekelni. Mindenki rá figyelt, de az emberek a szemük sarkából a királykisasszonyt is figyelték. Amikor a pásztor az utolsó versszakhoz érkezett, a dal csattanójához, a királykisasszony hosszú hónapok óta először elmosolyodott. Az emberek is elmosolyodtak, tapsolni kezdtek, üdvrivalgás tört ki.*

*A történet úgy végződik, mint a mesében: a pásztorból és a királykisasszonyból boldog pár lett.*

*Amikor már mint király és királyné ültek egymás mellett a trónuson, megkérdezte az ifjú királyné: »Mondd, mi volt a titka annak a dalnak, amivel visszahoztál az életbe?«*

*A költő, a pásztor ekkor köti lelkünkre azt a hat sort, ami Bárdos Lajost is megihlette.*

*A hat sor így szól – remélem, már sokan ismerik az országban, de aki életében először hallja, az is igazat fog neki adni –:*

*Megmondom a titkát, édesem, a dalnak:  
Önmagát hallgatja, aki dalra hallgat.  
Mindenik embernek a lelkében dal van,  
És a saját lelkét hallja minden dalban.  
És akinek szép a lelkében az ének,  
Az hallja a mások énekét is szépnek.”<sup>9</sup>*

A Debreceni Bárdos-szimpoziumon mindig örömmel vett részt. A szimpóziumok megalapítójáról, lelkéről, Szesztay tanár úrról már csak múlt időben beszélhetünk, akárcsak barátságukról Lukin Lászlóval. Szinte látom magam előtt, ahogy a szellemes felkészítés után egymás nyakába borultak.

*„Április 1-jén lesz a Bárdos Lajos Társaság közgyűlése; nem tréfa. Az elnökség tagjaival vagy lemondunk, vagy nem.*

*Akárhogy is fordul a dolog, az ő nevükben egy ismeretlen debreceni alkalmi költő [valójában saját maga] disztichonnal szeretné kifejezni érzéseit. A disztichon egy »négyputtonyos metronóm« kíséretében a következőképpen »ketyeg«:*

*Szónyi, Takács, Daróci, Nagy, Ágota, Póczonyi, Lu[u]kin<sup>10</sup>  
Szesztaynak gratulál, új 25-re igyál!”<sup>11</sup>*

Sokszor gondolok arra, milyen kár, hogy Lukin László nem tanította a zenei műsorvezetés mesterségét. Ilyenkor azzal vigasztalom magam, hogy a tehetséget akkor sem tudta volna másnak átadni. Amikor műsort vezetett, olyankor sem tagadta meg önmagát, hiszen ízig-veéig pedagógus volt, és nem is emlékszem olyan konferálására, amibe ne csempészett volna humort. A következő idézet egy debreceni konferálás<sup>12</sup> részlete; ezzel tanított is, és jó kedvre is derítette közönségét:

*„Kedves Közönségünk,  
Ísmét a pécsi Kodály Zoltán Ifjúsági Vegyeskart [karnagya Kertész Attila] fogjuk hallani, diákoktól, diákoknak, diákokról. Kodály Zoltán művészetében gyönyörködünk, műsoruk valamennyi művét ő írta.*

<sup>9</sup> Idézet Babits Mihály: *Második ének* c. elbeszélő költeményéből. A mű nem szerepel Babits-kötetekben, a költő 1928-ban írta, és csak halála után, 1942-ben Török Sophie előszavával jelent meg a Nyugat kiadónál. Napjainkig ez az egyetlen kiadása a műnek.

<sup>10</sup> A verselés kedvéért a megfelelő magánhangzót meghosszabbította.

<sup>11</sup> A 2000-ben megtartott szimpózium epizódja. Az említett személyek: Szőnyi Erzsébet zeneszerző, társelnök (1987 óta); Takács Nándor püspök, a Bárdos Társaság díszelnöke (1990–2000); Nagy Olivér zeneszerző, társelnök (1987–2000); Brücknerné Bárdos Ágota titkár (1999 óta); Póczonyi Mária titkár (1987–1999); Lukin László, főtítkár (1987–2004) – a Bárdos Társaság vezetősége.

<sup>12</sup> Debreceni Bárdos-szimpozium, 2003.

*A Cohors generosa a legjobb időpontban akkor hangzott el, amikor elénekeltük a Pázmány Péter Tudományegyetem – ma Eötvös Loránd Tudományegyetem – aulájában a Mesternek, aki akkor [1957-ben] „honoris causa” díszdoktorává lett az egyetemnek. S a sor »doctorem concelebrabis« [= együtt ünnepled a doktort] ekkor hihetetlen hitelességgel hangzott el.*

*A másik Vörösmarty Mihálynak egy disztichonja Magyarország címere címmel.*

*A Cohors generosa és az 1777. esztendő már Michael Haydnnel kapcsolatban is szóba került.*

*Én akkor kerültem kapcsolatba az évszámmal, amikor a kolozsvári Farkas utcai templomnak egyik oldalbejáratán – valószínűleg bicskával belevésve – ezt az évszámot láttam: 1777. Alatta egy latin mondása valakinek:*

*Qui non cantat in coro,  
Stat, sicut bos in foro.*

*Ki nem kántál a karba’,  
Piacon álló marha.”<sup>13</sup>*

Lukin László meghívott vendége volt egyszer a Magyar Televízió *Anyanyelvi szószóló* c. műsorának, amit Grétsy László vezetett. Befejezésül az ő gondolatait idézem, hiszen ezzel dokumentálhatom, hogy más szakmai területek nagyjai is milyen jól ismerték, és mennyire tisztelték őt.

*„Jó napot kívánok, kedves Nézőink!*

*Január 22-én<sup>14</sup>, amikor a tél igyekszik új arcát, a »körmeit« is megmutatni. Szeretettel köszöntöm Önöket, és tisztelettel-szeretettel köszöntöm mai kedves vendégünket, Lukin László karnagyot, zenepedagógust, előadóművészt – nem is tudom, melyiket mondjam. Ő mindenesetre olyan vendég, akinek – meggyőződésünk szerint – nagyon is itt a helye ebben a műsorban. Ez nyelvművelő műsor; Lukin László pedig a zenei anyanyelvnek kiváló művelője. Lukin László egész élete ennek jegyében fogant. Az 50 évnél idősebbek Önök közül nagyon jól emlékeznek a Zenélő órák<sup>15</sup> egykori sikerműsorra. Sztárok voltak Forrai Miklós, Kollár Endre és Lukin László ezzel a műsorral. Azóta Tanár úr a Fazekas Gimnázium énektanáraként, zenei tankönyvek alkotójaként zenekedvelők és zeneművelők sorát indította el útján.”*



*Az „Anyanyelvi szószóló” c. TV-műsorban, 2004-ben*

<sup>13</sup> Lukin László fordítása.

<sup>14</sup> 2004-ben.

<sup>15</sup> Magyar Televízió, 1960-tól 65-ig.

## Megemlékezés Szesztay Zsoltról

2008. március 14.\*

Szesztay Zsolttal évtizedekig dolgoztam együtt a KÓTÁ-ban, ismertem magas szintű szakmai munkáját, sikereit.

Amikor 1989 őszén bejelentettem a Magyar Rádió zenei fősztály-vezetőjének, Erkel Tibornak, hogy a következő évad végével kérem nyugdíjazásom, még nem tudtam, hogy hogyan lesz tovább. 1990 közepe táján Szesztay Zsolt felhívott telefonon, és a következőket mondta: *„A verebek azt csiripelték, hogy nyugdíjba készülsz. Ha ez így van, akkor meghívlak Debrecenbe a főiskolára karvezetést tanítani. Akár egész állást vállalva, akár ha csak félállásba tudsz jönni, mi szívesen várunk.”*

Váratlanul jött a felkérés, és néhány nap gondolkodási időt kértem. Tudtam, hogy elvállalom, hiszen már azt hittem, hogy kimarad az életemből a tanítás, a kórusvezetési tapasztalataim továbbadása. És íme: itt a lehetőség!

Zsolt sokat segített a beilleszkedésben, az indulás nehézségeiben. De nemcsak az elején támogatott, hanem mindvégig számíthattam rá. Tizenkét szép évet töltöttem a főiskolán kedves tanárkollégák és tehetséges, szeretetre méltó növendékek között. Zsolt nyitott volt minden ötletre, javaslatra, mindig bizalommal lehetett hozzáfordulni. Engem külön megragadott az a ragaszkodás és kötődés, amellyel szeretett leánykarával foglalkozott. Új művek sokaságának bemutatására vállalkozott. Igyekezett a művek mélyére hatolni, a darabok mondanivalóját kifejezni. Karnagy és kórus összeforrott, ezért is tudott oly eredményesen szerepelni versenyeken, bemutatókon itthon és külföldön egyaránt.

A másik terület, ahol sok éven keresztül dolgoztunk együtt, mint már említettem, a KÓTA, a Magyar Kórusok és Zenekarok Szövetsége volt. Ezen belül a Művészeti Bizottság adott sok feladatot. Gyakran üléseztünk, és sok területen kellett döntéseket hozni. Zsolt ezeken a megbeszéléseken igen aktívan szerepelt, sok használható, előrevívó ötlete, javaslata volt. Ugyanakkor nem toltta magát előtérbe, szerényen a háttérbe húzódott. Kórusának exponált helyekre szóló szerepléseit nem erőltette, a versenyek zsűrijében való személyes részvételét a bizottság döntésére bízta. Mások sikereinek is tudott őszintén örülni, igazi közösségi ember volt.

A több évtizedes ismeretségünk az idők folyamán – az együtt munkálkodásunk révén – barátsággá nemesült. Minderre visszaemlékezve mondhatom:

Kedves Zsolt! Hálásan köszönöm sok-sok segítségedet és a barátságodat!

\* Elhangzott a Szesztay Zsolt emlékére rendezett hangversenyen.

## Emlékek, élmények, tanulságok

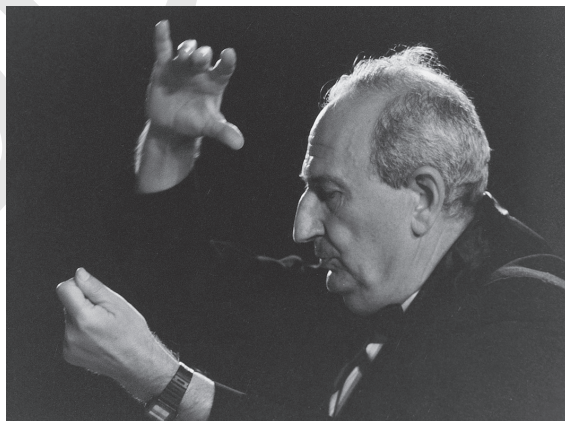
1994–2008

A Bárdos Szimpóziumok emlékezetes eseményeit néhány annak idején írt cikkem, beszámolóim részleteinek montázszerű összeállításával idézem fel, abban a reményben, hogy az olvasó számára is sikerül közel hoznom e rendezvények tartalmi gazdagságát, sokszínűségét, magas szakmai színvonalát, ma is érvényes tanulságait és nem utolsósorban kellemes, vonzó atmoszféráját. Összeállításom nem törekszik teljességre, már csak azért sem, mert minden évben nem tudtam jelen lenni a szimpóziumon. A kiemelt, szerkesztett idézetek reményem szerint így is tükrözik a sorozat egészét, folyamatosságát éppúgy, mint az egyes események egyedi sajátosságait. Az írások, melyekből az összeállítást készítettem, a megjelölt médiumokban jelentek meg.

*Metronóm, 1994. 3–4. szám*

A Bárdos Lajos nevével fémjelzett találkozót annak idején *Szesztay Zsolt*, a debreceni főiskola – néhány év óta konzervatórium – tanára kezdeményezte és szervezi azóta is töretlen hittel és nagy szakmai tudással, természetesen az intézmény vezetőinek, munkatársainak és felettes szerveinek hathatós támogatásával.

A házigazda *Bárdos Lajos Leánykar*, fennállásának közel két évtizede alatt az ország egyik legjobb női karává fejlődött, eddigi működését számos nagyszerű bel- és külföldi szereplés, versenygyőzelem jelzi. Az elért szintet nemcsak tartani, de az elmúlt évekhez képest még emelni is tudták. *Szesztay Zsolt* kezdettől fogva elsőrendű feladatának tekintette a kortárs zene megszólaltatását, több mű született az ő felkérésére, illetve hangzott el első ízben kórusának tolmácsolásában.



*Szesztay Zsolt vezényel (a felvétel 2000-ben készült)*

*Metronóm, 1996. 3–4. szám*

A nemzeti ünnepünket magában foglaló hét három utolsó napján rendezte meg a *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Konzervatóriuma* a 11. Bárdos Szimpóziumot. Anyagi gondok, pénzihiány sem gátolhatta meg a szervezőket abban, hogy gazdag és színvonalas programot állítsanak össze. Csak éppenséggel a korábbiakhoz képest kevesebb vendég együtttest tudtak meghívni: a hangversenyek szereplőit nagyrészt a város iskolái, testületei adták.

Fölmerült a kérdés: a jelen helyzetben kell-e, legyen-e, lehet-e folytatás? A jelenlevők egyöntetű véleménye az volt, hogy nagy szükség van erre a találkozóra, hiszen ma már ez az egyetlen olyan országos fórum, ahol az ének-zene – szolfézstanárok, karvezetéssel foglalkozók megbeszélhetik egymással gondolataikat-eredményeiket, kicserélhetik tapasztalataikat, és – nem utolsósorban – továbbképzésben is részesülhetnek. Korábban Győr városában rendeztek két-évenként hasonló rendeltetésű konferenciákat, szekciósülésekkel, átfogóbb programmal, egyhetes időtartammal. Ma örülnünk kell ennek a szerényebb lehetőségnek is – és mindenképpen meg kell tartanunk! A „szerényebb” jelző persze nem a találkozó hasznosságára vonatkozik, csupán a korlátozottabb időtartamra és a kisebb létszámra. Mert aki jelen volt – az idén éppúgy, mint a korábbi években –, élményekben, tapasztalatokban meggazdagodva térhetett meg hét-köznap munkájához.

Bemutató foglalkozásokat többen is tartottak. *Bántainé Sipos Éva* egy kisebb főiskolás csoporttal demonstrálta, milyen változatos, sőt élvezetessé lehet tenni az általában száraznak, gyakran gyötrelmesnek tartott zenediktálást.



*A Vox Iuventutis fiúkórus és vezetőjük: Pallaginé Farkas Etelka*

*Kocsis Márta* az Új Élet parki nem zenetagozatos általános iskola tanulócsoportját tanította, bebizonyítva, hogy Kodály pedagógiai elvei nem csak speciális osztályokban, válogatott gyerekekkel valósíthatók meg.

Lehet-e kamaszkorú fiúkat énekarban foglalkoztatni úgy, hogy ne csak hajlandók legyenek énekelni, de örömeiket is leljék benne? A kérdésre igennel válaszolt *Pallaginé Farkas Etelka* foglalkozása a Kölcsény Ferenc Református Tanítóképző gyakorló iskolája *Vox Iuventutis* fiúkórusának élén.

Száz éve született a magyar zenepedagógia, előadóművészet és ismeretterjesztés nagy alakja, *Ádám Jenő*. Rá emlékezett előadásában *Lukin László*, mondandóját video-bemutatóval illusztrálva, szokása szerint megénekelte a közönséget.

Március 15-én ünnepi Kodály-est nyitotta meg az Aranybika Szállóban lévő Bartók-teremben nemcsak a találkozó zenei programját, de egyben a *debreceni tavaszi fesztivált* is. Igen nagy létszámú, főleg egyetemistákból-főiskolásokból álló, nevéhez híven az *universitas* jegyében egyesített kórus adott elő *Berkesi Sándor* jól összefogott, szuggesztív irányításával négy nagy vegyeskari művet, köztük olyan ritkán hallhatókat is, mint a Petőfi-versekre írt *A magyar nemzet* és *A székelyekhez*. A műsor második felében a *Psalmus Hungaricus* szólalt meg *Keönch Boldizsár* szólójával, a *Bányai Júlia Ének-Zenetagozatos Általános Iskola* gyermekkara (karigazgató: *Tóth Ágnes*), az *Universitas Vegyeskar* és a *Konzervatórium Szimfonikus Zenekara* (művészeti vezető: *Kovács Zoltán*) közreműködésével, *Szesztay Zsolt* vezényletével, aki ezúttal bebizonyította, hogy egy zenekarral kombinált nagy együttes zenei irányításában is otthonosan mozog.

*ZeneSzó, 2002. 4. szám*

Tizenhetedik alkalommal rendezte meg a Debreceni Egyetem Konzervatóriuma a nagy zeneszerző-tudós-pedagógusról elnevezett háromnapos szakmai találkozót. *Szesztay Zsolt* tanészékvezető főiskolai tanár munkáját a tavalyi évtől kezdődően utódjával, *S. Szabó Márta* tanárral együtt végzi.

Az idén különleges ünnepi fényt adott a találkozóknak az a – véletlennek nem tekinthető – esemény, hogy *Szesztay Zsolt*ot mint friss *Liszt-díjas* előadóművészt köszönthették a főiskola vezetői, növendékei, valamint természetesen a résztvevők valamennyien. A kitüntetést több mint négy évtizedes pedagógiai munkássága mellett elsősorban az általa 1975-ben alapított, 1987 óta *Bárdos Lajos* nevét viselő leánykar élén végzett kórusnevelői és dirigensi tevékenységével érdemelte meg.

A délután folyamán két bemutató órát nézhettünk végig. Hangulatos, egyben kifogástalanul szakszerű volt a hajdúszoboszlói *Bárdos Lajos Általános Iskola* 3. zenei tagozatos osztályának foglalkozása tanáruk és igazgatójuk, *Koncz Zsuzsanna* vezetésével. A szoboszlói kiválasztását és bemutatását a szimpóziumon – *S. Szabó Márta* bevezető szavai szerint – az is indokolta, hogy egy idő óta veszélyben van ez az iskolatípus. A veszélyt és annak fenyegető következményeit mindnyájan tudjuk és érezzük, a látott óra is bizonyította, mennyire káros, sőt katasztrofális lenne a Kodály megálmodta zenei nevelési formának az elsorvasztása.

Két, száz éve született kiváló tudós-pedagógusunk, *Rajeczky Benjamin* és *Kerényi György* alakját idézte meg *Lukin László*, személyes emlékekkel, anekdotákkal színesítve a kettejükről bennünk – főleg az idősebb generáció tagjaiban – őrzött képet.

Hatalmas és sokszínű műsort megszólaltató műsor élményével zárult az első nap. A már – érdemeihez képest szükséztlenül – méltott *Bárdos Leánykar* és a *Szegedi Bartók Kórus* lépett a közönség elé Szesztay Zsolt és a szegediek karnagya, *Rozgonyi Éva* vezényletével.

A magyar kórusok repertoárját a reneszánsz, illetve a 20. századi művek túlsúlya jellemzi, ugyanakkor szinte teljesen hiányzik a bécsi klasszika szerzőinek vokális életműve. Ez részben érthető és indokolt, hiszen a 18. században majdnem kizárólag hangszerkíséretes kórusműveket írtak, nálunk viszont – főleg Kodály útmutatása nyomán – az *a cappella* éneklés virágzik. *Czifra János* salzburgi zeneigazgató tartalmas, gazdagon informatív előadása, majd az ezt követő foglalkozása főiskolai hallgatókkal [...] éppen erre az elhanyagolt korszakra irányította rá a figyelmet, *Michael Haydn* motettáinak és misetételeinek elemző bemutatásával.

Vasárnap különleges élményben lehetett része azoknak, akik a két nap tartalmas programja után képesek voltak reggel 8 órakor teljes figyelemmel ülni a széksorokban. *Ittészné Kövendi Kata*, úttörő kezdeményezésként 1990-ben elindította a kecskeméti – röviden megnevezve – Kodály-iskolában a „Zenei angol/zene angol” programot. [...] Ezt a programot, az angol nyelven történő ének-zenetanítást mutatta be a szakközépiskola 1. (9.) osztályos tanulóinak csoportjával. Az órán minden megjelent, aminek egy iskolai órán meg kell jelennie: teljes értékű szakmai és teljes értékű nyelvi óra volt egyszerre.



*Zenetanítás angolul – a kecskeméti Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola 9. osztályos tanulóit Ittészné Kövendi Kata tanítja*

A folyó tanévben új tantárgyat kezdett el tanítani *Szabó Dénes* a debreceni konzervatórium karvezetés szakos hallgatóinak. A bemutatott karirodalom-órán tanár és növendékei *Petrovics-* és *Kocsár-*kórusműveket elemeztek, hangfelvételek alapján összehasonlítva egy-egy mű különböző előadói felfogásait, az együttesek eltérő hangzáskultúráját. Mind a tanulók, mind a közönség a szónak legnemesebb értelmében élvezte Szabó Dénes lényegre világító megjegyzéseit, aktív figyelmére serkentő, színes stílusát. Pedig ez a szimpóziум utolsó előtti eseménye volt, amikor mindenki már a hazautazásra készülődött!

*ZeneSzó, 2005. 3. szám*

Fennállásának harmincadik évfordulóját ünnepelte a *Szesztay Zsolt* vezette leánykar, mely 1987 óta Bárdos Lajos nevét viseli. A sok sikeres szereplés, versenydíj, elismerés, a vezető karnagy Liszt-díja mind azt mutatja, hogy az együttes méltán viseli a nagy zeneszerző-karnagy-tudós-pedagógus nevét, hogy azt a szellemet őrzi és sugározza hazánkban és határainkon túl, melyet Bárdos Lajos hagyott ránk örökségül.

Szomorú mozzanata is volt a két, illetve három évtized derűs eseményeit, sok sikerét felidézõ programnak: rövid, csöndes emlékezés a közelmúltban eltávozott *Lukin Lászlóra*, aki valamennyi korábbi Bárdos Szimpóziium aktív résztvevője, közreműködője volt. Most először hiányzott, sokunknak, végérvényesen...

A három nap során további három énekkar lépett a közönség elé. A sort a *Török Ágnes* vezette *Canticum Novum Kamarakórus* nyitotta meg. *Palestrina*, *Byrd* és *Purcell* művei után főleg *Orbán György* latin szövegű kórusainak kifejezésben gazdag interpretációja volt élményszerű.

A nyíregyházi *Pro Musica Leánykar* hangversenyéről nehéz olyat írni, amit már le nem írtak, el ne mondtak volna. *Szabó Dénes* együttese olyan színvonalat képvisel zenekultúránkban, amire – minden túlzás vagy pátosz nélkül – büszke lehet az ország, s azzal a reménnyel tölthet el mindannyiunkat, hogy van jövője a magyar énekkari kultúrának, van perspektívája az ifjúság zenei nevelésének. (Ehhez persze még jó pár Szabó Dénesre is szükség lenne!)

A *Budapesti Monteverdi Kórus* névadójának egyházi és világi kompozícióiból szólaltatott meg néhányat. Ezt megelőzően *Kollár Éva* lényegre törő és tartalmas, a karvezetők számára sokatmondó előadást tartott Monteverdi művészetéről. A hangverseny során előadóművészként is bizonyította a szerző iránti elkötelezettségét, zenéjének mély értését és átérését. Bárdos:



*A régi tagokkal kibővült Bárdos Leánykar próbája Szesztay Zsolt vezetésével*

*Libera me* című műve után a szimpózium eseményeinek zárásaként Kodály műve, a *Jézus és a kufárok* hangzott el a budapestiek előadásában – virágvasárnap délelőttjén.

A népdal tanításának és megszerettetésének bemutatása a debreceni *Simonffy Emil Zeneiskola* tanulóival tanáruk, *Sáriné Szebenyi Judit* vezetésével arra készíteti e beszámoló íróját, hogy objektív távolságtartását félretéve bevallja: felemelő élményben volt része. Az ember alig hinné, hogy ezek a városi gyerekek mekkora kedvvel és milyen étellejesen szólaltatják meg a technikailag sem könnyű, olykor egészen archaikus világot megjelenítő dallamokat éppúgy, mint a – ma már többségükben nem élő – hagyományörző népi énekesektől hangfelvételek útján megtanult előadói stílus legfinomabb árnyalatait.

Másnap a *Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem* öt énekes hallgatója adott elő egy csokornyit Kodály: *Magyar népzene* kötetéből. Produkcióikat az előző napi zeneiskolás népdalénekesekével összehasonlítani kár lenne, nemcsak az életkori különbségek és a képzettség eltérő foka miatt, hanem mert az autentikus népdal és a népdalfeldolgozás az azonos alapanyag ellenére más műfaj, más előadói attitűdöt igényel.

*S. Szabó Márta*, a Konzervatórium tanszékvezető tanára *A tanárképzés harminc éve tanszakunkon* címmel tartott előadást. Alapos és átfogó ismertetésének csupán egyetlen örvendetes ténymegállapítását idézem, miszerint a végzett hallgatók 96 százaléka tanári pályán helyezkedett el!

*Dr. Duffek Mihály*, a Konzervatórium igazgatója zárszavában kifejezte meggyőződését, hogy a magyar kultúra ápolásában betöltött szerepünkből következő feladatunk elsősorban a tehetség kiművelése, és nem csupán munkaerő termelése a piac számára. Vigyázzunk értékeinkre – intett –, értékeink állandóságára, mert változó világunkban *a zene a humánium legfontosabb megjelenítése*.

*A Magyar Kodály Társaság hírei, 2006/1.*

2006. március 25-én az egész országban, sőt jószerivel világszerte *Bartók Béla* születésének 125. évfordulójáról emlékeztek meg a zene barátai s velük együtt mindazok, akik az egyetemes emberi kultúra letéteményesei. Az idei, sorrendben huszonegyedik szimpózium nemcsak időben esett egybe Bartók születésnapjával, de a rendezvény egészének tematikája is az évforduló köré rendeződött. Az előadások, a bemutató tanítások és legfőképpen a hangversenyek „főszerplője” Bartók zenéje volt, összefüggésben a magyar zenekultúra és -oktatás más, aktuális témáival. Ezenbelül elsősorban Bárdos Lajos meghatározó jelentőségű munkásságával, kettejük életművének kapcsolódásaival. (*Bárdos Bartókról – Ittész Mihály, Műalkotás és műelemzés – S. Szabó Márta, Bartók Béla emlékezete Bárdos Lajos kórusműveiben – Hartyányi Judit* előadásai.) További évfordulós témák is megjelentek a négy félnap programjában: a száz éve született *Gárdonyi Zoltánra Berkesi Sándor* emlékezett; *Szesztay Zsolt* pedig a kórusművek tükrében idézte fel az ötven éve történt sorsfordító forradalmi eseményeket, azok zenei előzményeit és utóéletét.

A gazdag programból emeljük ki most a csúcspontokat jelentő esti hangversenyeket! 24-én este a szintén jubiláló (50 esztendő, 35 éve hivatásos) *Debreceni Kodály Kórus* lépett a Konzervatórium Liszt-termének pódiumára, *Erdei Péter* vezényletével. Műsora mintegy sűrítetten jelenítette meg az idei szimpózium koncepcióját. Nyitó számként Bárdos Lajos *Tiszta forrás* című kóruszvitijének első két tételét szólaltatták meg, a szerző által jóváhagyott visszatéréses formában. Ebben a kompozícióban két nagy mester szellemisége egyesül, mintegy emblemátikusan fejezve ki a 2006. évi szimpózium üzenetét.

Bartók – Liszt címadását aposztrofálva – „transzcendentális” nehézségű *Magyar népdalok* című négyteteles vegyeskari kompozíciója ritkán hallható hangversenyeinken, még a legkiválóbb együttesek is óvakodnak műsorra tűzésétől. A kórus és vezetője bravúrosan oldotta meg nem mindennapi igényes feladatát, a négy tétel szuggesztív megszólaltatása maradandó élménnyel ajándékozta meg a koncert valamennyi hallgatóját.

Végül – mintegy a délelőtti előadás illusztrációjaként – Kodály monumentális *a cappella* kantátája, a *Zrínyi szózata* hangzott el *Sólyom Nagy Sándor* szólójával. Az erőteljes, drámai intenzitású interpretáció – mind a szólólista, mind az együttes részéről – az idősebb generációhoz tartozó sokunk számára revelációszerűen idézte fel azt a hatást, amit a mű első előadása keltett annak idején, a Zeneakadémia nagytermében, a közelgő forradalom előérzeteként és – azt hiszem, nem túlzás – előkészítőjeként.

A műsor mindhárom számát *Daróci Bárdos Tamás* szakszerű és élményeket-émlékeket idéző szavai vezették be, előkészítve és ráhangolva az est közönségét a művek mondanivalójának és kompozíciós megoldásainak befogadására.

Másnap a Szesztay Zsolt vezette Bárdos Lajos Leánykar szólaltatta meg Bartóknak mind a *huszonhét egyneműkarát*. Mint megtudtuk, Debrecenben először huszonöt évvel ezelőtt hangzott el a teljes sorozat – akkor is a Bárdos Lajos Leánykar előadásában. A kórus tagjai negyedszázad alatt száz százalékgig kicserélődtek, ahogyan ez egy oktatási intézményben természetes, de most is láthatunk közöttük néhány ismerős arcot, akik – ha csak egy-egy közös fellépés élményéért is – vissza-visszajárnak egykori iskolájukba és együttesükbe, amely olyan sok élménnyel gazdagította őket.

A kamarakórusnyi létszámnak megfelelően a hangzás terén a kórus vezetője nem törekedett nagyobb, átütőbb hangerőre, mint amennyi természetesen szól a lányok torkából. Mégis, első megszólalásuktól az utolsó hangokig a műsor nyitószáma, a *Tavaszi* kezdő sorával lehet jellemezni éneküket: „*Szép madár a fecske, szépen is szól*”. Szépen szólt és tisztán, előadásuk színvonala méltó volt az évfordulóhoz. Az is kiviláglott belőle, hogy Bartók zenéje mennyire *tiszta zene*. „Disszonanciái” is tiszták és harmonikusak, a szónak nemcsak akusztikai, de erkölcsi értelmében is. Persze csak olyan előadásban, amilyen a debreceni lányoké volt. Meggyőzőtt arról, amit ma már mindenki tud, hogy Bartók zenéje valóban *klasszikus*.

Idézzük fel koncertjük egy-két különlegesen emlékezetes mozzanatát! Ilyen volt a *Játék* igazi játékossága, a *Leánynéző* szép legatói, a *Resteknek nótája* iróniája, a *Bolyongás* túlzásba nem vitt kontrasztjai, a *Mihálynap*i köszöntő kristályos harmóniái, a *Csujogató* jókedve, a *Ne láttalak volna* megrendültsége, az *Isten veled!* szívemarkoló fájdalma, a *Kánon* bonyolult hangköz-struktúráinak abszolút természetes hangzása.

A két műsorblokk között *Mercs Angéla*, a *Csokonai Színház* művésznője (a Konzervatórium volt hallgatója) adta elő, *Grünwald Béla* társaságában a *Falun* öttételes, szólóhangra és zongorára írt eredeti változatát, szépen formálva, stílusosan. A mű háromteteles, kórus-zongorás változata még egyszer (pontosabban „másfélszer”) elhangzott a szimpózium során: a vasárnap déli záróhangversenyen a *Tamási László* vezette *Kölcsey Kórus* énekelte el, szép hangon, karakterekben gazdagon, kiegyensúlyozottan, *Duffek Mihály* zongoraszólójával (nem nevezném csupán kíséretnek!). Az előző napon ugyancsak a Kölcsey Kórus illusztrálta – eredeti szlovák nyelven – Duffek színes, élvezetes előadását a műről.

*Parlando, 2007. 4. szám*

Kodály Zoltán születésének 125. és halálának 40. évfordulója – melyről sok eseményen emlékezünk meg az idén országzszerre – számvetésre készítette a Bárdos Szimpóziumon megjelent mintegy százhusz szakembert: ének-zene-, szolfézsztanárokat, karvezetőket, valamint a szimpóziumhoz csatlakozó 30 órás akkreditált továbbképzés résztvevőit. Mivé vált négy évtized alatt Kodály szellemi öröksége, mi valósult meg abból, amit feladatként reánk hagyott, hogyan tekintünk mai körülményeink között életművére? A magyar nemzet nagy tanítóinak egyike volt ő, a szónak valódi, legteljesebb értelmében. Hogyan sáfárkodunk hagyatékával? Ez a kérdés foglalkoztatta az idei, huszonkettedik Bárdos Szimpózium szervezőit és előadóit, erről szólt a rendezvény legtöbb eseménye: előadások, szekcióülések, sőt a szünetekben kisebb csoportokban folytatott beszélgetések is.

Megnyitó beszédében *dr. Duffek Mihály*, tavaly [2006] november 29-e óta a *Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karaként* működő intézet dékánja, az oktatási rendszerben bekövetkezett változásokról beszélt, a körülmények okozta új kihívásokról, s arról a sajnálatos tényről, hogy a zene iránti érdeklődés megcsappant az utóbbi években. Kifejezte meggyőződését, hogy a zenekultúrának mindezeket a hátrányos és hátráltató változásokat ki kell bírnia! Beszédében megemlékezett a közelmúltban eltávozott *Kedves Tamás*ról, a Konzervatórium volt igazgatójáról, tanszékvezetőjéről, aki lelkes támogatója volt a Bárdos Szimpóziumoknak is.

*Ugrin Gábor* *A kodályi zenetanítás útja* címmel tartott előadásában, költői bevezető mondatok után a pedagógiai gyakorlat magasságaiba és mélyrétegeibe vezette el hallgatóit. *Gyökereket és szárnyakat kell adnunk a gyerekeknek* – mondta.

*S. Szabó Márta* *A nyelvművelő Kodályt* mutatta be, az Eötvös-kollégiumi kezdetektől a témával foglalkozó későbbi előadásaiig, cikkeiig.

*Daróci Bárdos Tamás* Kodály Zoltánnak és Bárdos Lajosnak a kapcsolatáról szólt, a tanítványi-fiúi tisztelet és közvetlenség hangján. Megemlékezett a karmester Bárdos csodálatos Kodály-interpretációjáról, melyekről a ma élők közül már sajnos keveseknek van személyes élményük, pedig például a *Budavári Te Deumot* senki sem vezényelte olyan kongeniálisan, mint ő.

*Szabó Dénes* a nyíregyházi Kodály Iskola múltját és jelenét mutatta be, videofelvételekkel illusztrálva beszámolóját, melyből színesen és szemléletesen tárult a nézők-hallgatók elé egy pozitív példa Kodály szellemének ma is ható erejéről, melynek révén Nyíregyháza a magyar „vidék” egyik zenei fellegvárává vált és – reméljük – az is marad. Előadásának egyik mondata akár mottója is lehetett a szimpóziumnak: „*Térjünk vissza Kodályhoz!*”

*Rozgonyi Éva* a hit és a hazaszeretet egységét, a keleti gyökerek és az európaiság egyensúlyát elemezte Kodály műveiben. Sorra vette mindazokat a műveket, melyekben ez a kettős elkötelezettség fejeződik ki, a középpontban természetesen a *Psalmus Hungaricusszal*.

*Ittész Mihály* az egyik legégetőbb témát választotta előadása tárgyául: hogyan él Kodály pedagógiája napjainkban? A ma divatos, „szolgáltató” iskola rosszat tesz, amikor a zenei nevelés terén a vélt társadalmi „elvárásokhoz” igazodik.

A felvetett kérdésekről három szekcióban tanácskoztak a résztvevők. *Hraschek Katalin* az iskolai énektanítás, *Kedvesné Herczegh Mária* a zeneiskolai szolfézsztanítás, *S. Szabó Márta* a zeneművészeti szakközépiskolák és főiskolák szekciójának megbeszélését irányította. Magam az utóbbin vettem részt, de – azt hiszem – a másik kettőn is megfogalmazódott az a – Duffek Mihály által is megjelölt – törekvés, sőt több: mindannyiunk kötelessége, hogy *a magyar zenekultúra, zeneoktatás értékeit, eredményeit át kell mentenünk* a jelenlegi válságos időszakon.



*A debreceni Kölcsey Kórus a Bárdos Szimpóziumon*

A mai világ szemben áll Kodály szellemi örökségével; össze kell fognunk, hogy ne veszítsük el azt a kulturális kincset, amit számunkra jelent.

*Szőnyi Erzsébet*, aki a korábbi években is „anyai” gondviseléssel figyelte és segítette a Bárdos Szimpóziumok tevékenységét, az idén is meleg, buzdító szavakkal méltatta a sok „hiteles, elkötelezett ember” részvételét.

Az értékes, gondolatgazdag, tettekre serkentő előadások mellett bemutató órákat is láthatunk. A Vörösmarty Mihály Általános Iskola elsős tanulóival *Szebenyi Sára* foglalkozott, szívdertítő lelkesedéssel és leleményességgel. A gyerekek kedvesek voltak, „ügyesek”, ahogyan a tanárnő minden jól megoldott feladat után elismerően mondta.

A *Mechwart András Szakközépiskola* harmincfős tanulócsoportjával *Zsengellér Tiborné* foglalkozott. A fiúk – ki ahogyan tudott – énekeltek (!), a tanárnő irányító együttműködésével.

A szimpózium legrangosabb zenei eseményeit a két esti hangverseny jelentette. Az első napon Bárdos-kórusművek hangzottak el. Igényes feladatot oldott meg teljes sikerrel a Bárdos Lajos Leánykar a *Missa Secunda* megszólaltatásával, *Szesztay Zsolt* vezényletével.

A továbbiakban Bárdos jól ismert és ritkábban hallható kompozíciói csendültek fel, a Kölcsey Kórus (vezetője *Tamási László*), a Canticum Novum Kamarakórus (*Török Ágnes*) és a Vox Antiqua Kamarakórus (*Kiss Csaba*) előadásában, Bárdos zeneszerzői jelentőségéhez méltó kivitelben. Ugyanezen a koncerten három kortárs szerző – *Mohay Miklós*, *Tóth Péter*, *Nógrádi Péter* – a KÓTA 1956 tiszteletére kiírt pályázatára komponált kórusműveit szólaltatták meg a fentebb megnevezett kórusok. A művek szövegi mondanivalója és zenei értéke méltó megemlékezés volt közelmúltunknak e kimagasló, történelmi jelentőségű eseményére.

Másnap este Kodály Zoltán kórusműveiből hangzott el igen szép és nem szokványos összeállítás. A Vox Iuventutis Gyermekkar *Pallagi Etelka* vezetésével tizenöt részletet énekelt a *Bicinia Hungarica* köteteiből, majd a Bárdos Lajos Leánykar tíz tételt a *Tricinia* sorozatból, *Kistétényi Melinda* szövegeivel. A Kölcssey Kórus remek előadásában az 1898-ban keletkezett, orgonakiséretes *Ave Maria*, a *Két zoborvidéki népdal*, a *3. olasz madrigál* és a *Vejnemőjnen muzsikál* hangzott el, az utóbbit *Duffek Mihály* kísérte zongorán.

Talán soha nem szólalt még meg egyetlen hangverseny keretében Kodálynak mind a hét genfi zsoltdallam-feldolgozása. Ezzel az élménnyel ajándékozta meg hallgatóságát a debreceni *Kollégiumi Kántus* és a nagyvárad *Partiumi Keresztény Egyetem Vegyeskara Berkesi Sándor* vezetésével. Biztos stílusismeret és őszinte átélés jellemezte az összkar és karnagya tolmácsolását.

*Parlando*, 2008. 3. szám

Március 14–15–16-án rendezte meg a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara a hagyományos, immár 23. Bárdos Szimpóziumot, melyet az idén is kiváló szervezés, tartalmas program, a hallgatóság részéről nagy érdeklődés, aktív figyelem jellemezett.

A megnyitón *S. Szabó Márta* tanszékvezető köszöntötte a megjelenteket. A Liszt-teremben helyet foglaló kollégák együttesen emlékeztek az elhunyt *Szesztay Zsoltra*, a tanszék előző vezetőjére, a Bárdos Lajos Leánykar alapító karnagyára, a szimpóziumok kezdeményezőjére és irányítójára, több magas kitüntetés birtokosára.

*Dr. Duffek Mihály* zongoraművész, a kar dékánja az érték megtartás és a megújulás együttes szükségességéről és lehetőségeiről szolt a zeneoktatás területén. Kiszorgálni kell-e a társadalmi igényeket vagy hatni rájuk? – tette fel a kérdést. Hangsúlyozta a zenetanítás személyes jellegét, valamint a tanár önképzésének fontosságát. A mai körülmények között elengedhetetlenül szükség van mecenatúrára, meg kell keresni ennek lehetőségeit, nem szabad passzívan várni. Beszélt a jövőképről, a nyitás lehetőségeiről különböző irányokba. Ismételten hangsúlyozta azt a – mindnyájunk közös – meggyőződését, hogy amit csinálunk, az nagyon fontos!

*Dr. Jánosi Zoltán* nyíregyházi irodalmár professzor a bartóki modell jelenlétét elemezte a magyar irodalomban. Mondandóját színes, szépen elmondott idézetekkel szemléltette.

*Dr. Fekete Károly* teológiai egyetemi tanár az egyházzene-oktatás és a protestáns liturgia kölcsönhatását elemezte. Másnap *dr. Karasszon Dezső* orgonaművész nemrégiben megjelent „alternatív” koráliskoláját ismertette. Mindkét előadás a református egyházzene, az istentiszteleti zenei gyakorlat minőségi megújulását célozta.

Visszatérve az első napra, az intézmény korábban ebédlőként funkcionáló helyiségében emlékkiállítás nyílt, melyen *Szesztay Zsolt* gazdag életútjának, művészi-tanári sikereinek dokumentumait – fényképeket, plakátokat, írásokat – tekinthettek meg a látogatók.

Este a három nap egyik legemlékezetesebb, és mindenesetre legmeghatóbb eseményére került sor: az „*In memoriam Szesztay Zsolt*” kórushangversenyre, melyet *Duffek Mihálynak* az eltávozottra emlékező szavai vezettek be. „*Az intézmények élete a benne dolgozó emberek munkájával mérhető*” – mondotta többek között.

*Szesztay Zsolt* munkásságának szellemében az emlékhangversenyen fellépő együttesek hazai szerzők alkotásaiból állították össze műsorukat. A műsor-összeállítás és az interpretációk színvonala az alkalomhoz méltó volt. Egyenkénti méltatásra ezúttal nincs lehetőségünk. Egyet azonban mégis ki kell emelnünk: az elárvult Bárdos Lajos Leánykar jó kezekbe került, a hallot-

tak alapján meggyőződésünk, hogy utóda, *Szabó Soma* tovább fogja vinni a megkezdett és az alapító halála miatt félbeszakadt építő, értékőrző, -teremtő munkát.

Az egyes „blokkok” között bensőséges emlékező szavak idézték föl Szesztay Zsolt emlékét. De nemcsak szavak jelenítették meg markáns alakját, iskolateremtő művészi személyiségét: néhány perces videofelvételről láthattuk, amint kórusát vezényli, jellegzetes hangját is hallhattuk, olyan mozzanatok, melyekre mindannyian jól emlékszünk a korábbi Bárdos Szimpóziumokról csakúgy, mint a mindennapokból.

A szimpózium programjából természetesen nem hiányoztak a bemutató tanítási órák sem. Kóruspróbát és bemutatót tartott a kecskeméti *Kodály Iskola Miraculum Gyermekkara*, *Durányik László* vezetésével. Folyamatában érzékeltette a kórus magasrendűen csiszolt hangzáskultúráját és muzikalitását, a virtuóz beéneklő gyakorlatoktól az interpretációig vezető úton.

A Bárdos Szimpózium koncepciójában mindenkor fontos helyet foglalt el az autentikus népzene, annak megismertetése és továbbéltetése a pedagógiai gyakorlatban. Ebben az évben *Dr. Joób Árpád* főiskolai tanár tartott előadást „A népzene tanításának élményeiről és tapasztalatairól”.

Az utolsó délelőtti programját *S. Szabó Márta* indította. Röviden arról szólt: hogyan működik itt „Bologna”?

*Szőnyi Erzsébet* előadásában visszapillantott a jubileumi Kodály-évre, értékelte a megemlékezéseket a tanár úrra, az év rendezvényeit, az erre az alkalomra született dolgozatokat, alkotásokat. Örömmel üdvözölte a fiatal zenetörténész-nemzedék érdeklődését. Az idén a reneszánsz éve van – mondta – s ez is kötődik Kodályhoz, hiszen mindenki által ismert Kodály szellemi kapcsolata annak a korszaknak vokális kultúrájával.



*Berkesi Sándor és a Debreceni Kollégiumi Kántus*

Ez után két szekcióra oszlott a szimpózium közönsége: az ének-zenetanári szekció *dr. Mindszenty Zsuzsánna*, a zeneiskolai szekció pedig *Kedvesné Herczegh Mária* vezetésével tanácskoztott a zeneoktatás/zenei nevelés kérdéseiről, szorongató gondjairól, aktuális feladatairól. Az utóbbin (melyen jelen lehettem) *Ember Csaba*, a *Magyar Zeneiskolák Szövetségének* elnöke tartott beszámolót és válaszolt a feltett kérdésekre.

A szimpózium befejező eseménye a hagyományos közös kóruspróba volt *Berkesi Sándor* vezetésével. Ez alkalommal *Gárdonyi Zoltán* 1956-ban, *Vörösmarty Mihály* versére komponált *Honszeretet* című vegyeskari műve került sorra.

Zárszavában dr. Duffek Mihály kérte és intette a jelenlévőket, hogy legyenek készek és képesek változni, megújulni, zenében felfrissülni, megfelelni a körülmények adta kihívásoknak – ugyanakkor az értékeket szilárdan megőrizni. Nekik, a szimpózium vezetőinek is szükségük van újabb ötletre, impulzusokra.

# A Bárdos Szimpóziumok előadásai, bemutató-foglalkozásai, hangversenyei

## ELŐADÁSOK

### 1985. november 22–24.

(A Leánykar 10. éves jubileumi ünnepsége)  
A karvezető-, szolfézs- és énektanárképzés  
helyzetéről – szakmai tanácskozás.

Strém Kálmán  
Felkért hozzászólók:  
Körber Tivadarné, Kálmán Antalné,  
Fekete Ferenc, Szesztay Zsolt

### 1986. december 12–14.

(szakmai találkozó Liszt Ferenc kettős évfordulóján)

Liszt zenei zsánerképzésének néhány jellemző  
vonása a Krisztus-oratórium alapján

Liszt: Szürke felhők

A bőbeszédű és a szűkszavú Liszt – különbség és  
azonosság. (Az Esztergomi mise és  
a Via crucis összehasonlító elemzése)

Karasszon Dezső  
Földes Imre

Szabó Tibor

### 1988. március 19–21.

Megemlékezés Bárdos Lajosról  
Modalitás Bartók Béla népdalfeldolgozásaiban  
Bárdos Lajos útján tovább járva  
Régi és új kórusművek elemzése

Szőnyi Erzsébet  
Németh Rudolf  
Ujfalussy József  
Párkai István

### 1989. március 18–20.

Bárdos Lajos Hetven kánon c. kötetének elemzése

Tonális válaszok a népzeneben

Beszélgetés a csoportos hangképzés problémáiról

Zenetanárképzésünk eredményei,  
problémái és feladatai

A zeneszerző műhelyében

„Életet az énekbe!”

(Hogyan tanítsunk iskoláinkban népdalt?)

Találkozások Bárdos Lajossal

Szőnyi Erzsébet

Vikár László

Biernaczky Szilárd

Körber Tivadarné

Szokolay Sándor

Lukin László

Tillai Aurél

**1990. március 16–18.**

Bárdos üzenete a jövőnek	Szokolay Sándor
Bárdossal Bartókhoz	Lukin László
A kortárs zene tanítása az általános iskolai gyakorlatban	Legány Dénes

**1991. március 15–17.**

Népzeneink hangrendszere	Szabó Csaba
Emlékezés Bárdos Lajosra	M. Katanics Mária
Beszámoló a Kodály Énekiskoláról és a Bárdos Lajos Kórusiskoláról	ifj. Sapszon Ferenc, Thész Gabriella

**1992. március 20–22.**

A modern zene tanítása	Keuler Jenő
Kodály Zoltán zenepedagógiája a kilencvenes években	Kollár Éva, Körber Tivadarné, Ittzés Mihály
Zenetanárképzésünk huszonöt éve	Kedves Tamás
Lajtha László	Ujfalussy József
Musica sacra és az ökumenikus gondolat Bárdos zenéjében	G. Horváth József, Berkesi Sándor

**1993. március 19–21.**

Kórusmunka a zongorakísérő szemszögéből	Duffek Mihály
Egy motívum élete Bárdos Lajos műveiben „Liszt négy arculata” – Bárdos Lajos utolsó előadása nyomán	Horváth Rezső
Beszámoló az erdélyi magyarság zenéjéről és zenei életéről	Lukin László
Bartók és a „Klavierlied”	Terényi Ede
	László Ferenc

**1994. március 25–27.**

J. S. Bach: 131. kantáta (Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir)	Kamp Salamon
Rauch-kutatások és kiadványok	Jancsovcics Antal
Heptatonnia secunda – Bárdos Lajos tanulmánya nyomán	Ittzés Mihály
Bárdos Lajos és Kodály Zoltán	Szőnyi Erzsébet
A magyar parlando értelmezése és tanítása a népzeneben, valamint a műzenében	M. Katanics Mária
Huszonöt év a Rádióénekkar élén	Sapszon Ferenc

**1995. március 24–26.**

Bartók és a programzene	Ujfalussy József
A kárpátaljai magyarság zenéje és zenei élete	Árpa István, Boniszlavszky Tibor

Bartók Béla népdalfeldolgozásai  
énekhangra és zongorára  
Lendvai Ernő Bartók-kutatásai  
Bárdos Lajos és Bartók Béla

László Ferenc  
Mohay Miklós  
Szőnyi Erzsébet

**1996. március 15–17.**

Zenediktálási módszerek  
Határainkon túl élő magyar zenetanárok beszámolóí  
életükről, munkájukról I.

Bántainé Sipos Éva  
Andrea Jaworska (Pusztai Andrea)  
(Lengyelország)  
Eva Langsteinová (Gécs Éva)  
(Szlovákia)  
Orosz-Pál József (Románia)  
Körber Tivadár  
N. Kiss Enikő (Ausztria)  
Barasits Éva (Németország)  
Boda Gabriella (Marokkó)  
Pál Lajos (Ukrajna)

Énektanárképzés, karvezetőképzés  
Határainkon túl élő magyar zenetanárok beszámolóí  
életükről, munkájukról II.

Körber Tivadarné, Görög Mária  
Lukin László

Zenepedagógiánk aktuális problémái  
Száz éve született Ádám Jenő

**1997. március 21–23.**

Zenitanítási eljárások külföldön  
Egy zenetanár emlékeiből  
Betekintés a zeneszerző műhelyébe I.  
Amíg a kottakép a koncerten megszólal...  
Betekintés a zeneszerző műhelyébe II.

Szőnyi Erzsébet  
Bántainé Sipos Éva  
Mohay Miklós  
Duffek Mihály  
Reményi Attila

**1998. március 27–29.**

Bevezetés a reneszánsz táncok világába  
Bevezetés a barokk táncok világába  
A „Kodály-módszer” továbbélése hazánkban  
Betekintés a zeneszerző műhelyébe

Széll Rita  
Széll Rita  
Ittész Mihály  
Balassa Sándor

**1999. március 19–21.**

Bárdos Lajos, a zeneszerző  
Bárdos Lajos, a tanár, a karnagy  
Bárdos Lajos, a zenetudós  
Barokk táncok a zeneiskolai szolfézs-tankönyvekben  
Az eredeti nyelv muzsikája

Daróci Bárdos Tamás  
M. Katanics Mária  
Ittész Mihály  
Széll Rita  
Kollár Éva

**2000. március 24–26.**

Szolfézs- és énektanárképzés Debrecenben  
Debrecenről Marokkón át Párizsig  
Bartók Erdélye – Erdély Bartókja

S. Szabó Márta  
Boda Gabriella  
László Ferenc

### 2001. március 23–25.

Az új tantervi programok tapasztalatai	Papp Károlyné
Magyar népzene-történet	Paksa Katalin
A média szerepe a népzene fennmaradásában	Fehér Anikó
Tapasztalataim összegzése a népi ének tanításában	Gáborné Bárdosi Ildikó
„Csak az idegen szép!” – a népzene oktatását segítő gondolatok	Joób Árpád
Népzene-és népzene-tanárképzés	Juhász Erika, Ördögh Mária
Találkozások, emlékek Bárdos Lajossal	Hajnal György
Beszélgetés a történelmi egyházak iskoláinak ének-zene oktatásáról	Berkesi Sándor
Zeneszerzők és karnagyok	
Beszélgetés Daróczi Bárdos Tamás, Kocsár Miklós, Mohay Miklós, Reményi Attila és Tóth Péter, illetve Mindszenty Zsuzsánna, Sapszon Ferenc, Szabó Dénes, Tóth Ágnes és Török Ágnes részvételével, Ittész Mihály és Körber Tivadar vezetésével	

### 2002. március 15–17.

Emlékezés Rajeczky Benjaminra és Kerényi Györgyre, születésük 100. évfordulóján	Lukin László
A bécsi klasszicizmus vokális műveinek előadási kérdései	Czifra János
Beszélgetés a zenei ismeretterjesztésről, a zeneirodalom tanításáról, a zeneirodalom-tanárképzésről	Földes Imre, Gönczy László, Körber Tivadar

### 2003. március 21–23.

Gárdonyi Zoltán énekkari művei	Gárdonyi Zsolt
Bemutató előtt – Mohay Miklós új művének elemzése	Szesztay Zsolt
A zeneterápia helye a zeneoktatásban	Varvasovszky Jánosné
J. S. Bach műveinek elemzése a főiskolai tanítás során	Bogányi Tibor
Bárdos Lajos: A nyúl éneke	Daróci Bárdos Tamás
Hangszeres és énekes improvizáció a zeneiskolában	Apagyi Mária, Lantos Ferenc

### 2004. március 19–21.

Népi hangszerek és hangszerjáték	Birinyi József
Balladák nyomában	Kallós Zoltán
Az élet és a halál vize	Écsi Gyöngyi
Bartók kórusművei a kéziratok alapján	Szabó Miklós
Farkas Ferenc kóruszenéje	Farkas András

### 2005. március 18–20.

A tanárképzés harminc éve tanszakunkon	S. Szabó Márta
Így láttam Bárdos Lajost	Daróci Bárdos Tamás
Claudio Monteverdi kórusművészete	Kollár Éva
Henry Purcell és ódái	Karasszon Dezső
Mozart Kyrie-tételei	Mohay Miklós

**2006. március 24–26.**

Gárdonyi Zoltán emlékezete	Berkesi Sándor
1956 – a magyar kóruszene tükrében	Szesztay Zsolt
Bárdos Bartókról	Ittész Mihály
Műalkotás és műelemzés	S. Szabó Márta
Bartók Béla: Falun	Duffek Mihály
Ki a jó zenész a 21. században?	Kedves Tamás
Bartók Béla emlékezete Bárdos Lajos kórusműveiben	Hartyányi Judit

**2007. március 23–25.**

A kodályi zenetanítás útja	Ugrin Gábor
A nyelv művelő Kodály	S. Szabó Márta
Kodály Zoltán és Bárdos Lajos	Daróci Bárdos Tamás
Emlékezés Lukin Lászlóra	Kovács Mária
Egy Kodály-szellemű énekes iskola élete	Szabó Dénes
Hitvallás, magyarság Kodály Zoltán műveiben	Rozgonyi Éva
Kodály zenepedagógiája napjainkban	Ittész Mihály

**2008. március 14–16.**

A megújulás lendülete	Duffek Mihály
A bartóki modell a magyar irodalomban	Jánosi Zoltán
A református egyházzene-oktatás jelentősége	Fekete Károly
Alternatív koráliskola	Karasszon Dezső
A népzene tanításának élményeiről és tapasztalatairól	Joób Árpád
A zenepedagógia helyzete és feladatai napjainkban	Szőnyi Erzsébet

**2009. április 3–5.**

A zene mindenkié?	Duffek Mihály
Liszt szerepe korának magyar kóruséletében	Eckhardt Mária
Motívum és harmónia Liszt Via crucisában	Mohay Miklós
Hangszertanítás? Szolféztanítás? Zenetanítás!	Spiegel Marianna
J. Haydn g-moll Salve Reginája a korabeli Bécs egyházzenei kontextusában	Komlós Katalin
Kodály: Budavári Te Deum	Lászlóffy Zsolt
Nyelv és zene összefüggése Kodály Zoltán énekes műveiben	Arany János

## BEMUTATÓ-FOGLALKOZÁSOK

### 1986. december 12–14.

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – 1. osztály – 5. b. csoport	Sáriné Szébenyi Judit Dr. Pécskay Zoltánné
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Debrecen – 3. és 4. osztály	Szesztay Zsolt
Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen – 4. z. osztály	Herczegh Mária
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Debrecen – 2. osztály, zeneelmélet, szolfézs	Kéryné Mészáros Mária
LFZF Debreceni Tagozat, – I. évf. zeneelmélet, szolfézs	Török Ágnes
LFZF Miskolci Tagozat, karvezetésóra	Reményi János
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Kodály leánykarának bemutató foglalkozása	Kövics Zoltán

### 1988. március 19–21.

Hunyadi u. Általános Iskola, Debrecen – 1. osztály	Dr. Kovács Sándorné
Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – 1. osztály	Sáriné Szébenyi Judit
Liszt Ferenc Zeneiskola, Pécs – 6. osztály	Dobos Lászlóné
Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen – 6. osztály	Herczegh Mária
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Debrecen	Kéryné Mészáros Mária
Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, Budapest	Ugrin Gábor
Nyíregyházi Leánykar – bemutató kórusfoglalkozás	Szabó Dénes
LFZF Debreceni Tagozat – karvezetésóra	Kövics Zoltán

### 1989. március 18–20.

Jubileumi Óvoda, Debrecen – nagycsoport (óvónőjük Ácsné Kisházi Éva)	Forrai Katalin mv.
Hunyadi u. Általános Iskola, Debrecen	Dr. Kovács Sándorné
Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen (vizsgatanítás)	Sáriné Szébenyi Judit
Hunyadi u. Általános Iskola, Debrecen – ének-zene tagozatos csoport	Herczegh Mária
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Kecskemét – III. osztály	S. Szabó Márta
Zeneakadémia, Budapest – zeneelmélet-óra	Földes Imre

### 1990. március 16–18.

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – zeneóvodai foglalkozás	Kerekes Ilona
Kossuth u. Általános Iskola, Debrecen	Karasszon Dezsőné
Református Gimnázium, Debrecen	Berkesi Sándor
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépisk., Debrecen	N. Kiss Enikő
LFZF Debreceni Tagozat – szolfézs, zeneelmélet-óra	Székely Katalin
Kölcsey Kórus – bemutató kórusfoglalkozás	M. Katanics Mária mv.

**1991. március 15–17.**

A gregorián olvasata, éneklése és előadásmódja Béres György

**1992. március 20–22.**

Weiner Leó Zeneművészeti Szakközépiskola, Budapest Legány Dénes  
Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen Tóth Ágnes

**1993. március 19–21.**

Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Debrecen Prinyiné Győrfi Katalin  
Református Gimnázium, Debrecen – II. osztály Fodor Adrienne  
Debreceni Konzervatórium – I. évf.,  
zeneelmélet-szolfézsóra N. Kiss Enikő

**1994. március 25–27.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen Ludmány Antalné  
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, Debrecen Kéryné Mészáros Mária  
ELTE Tanárképző Kar, Budapest – karvezetésóra Kollár Éva

**1995. március 24–26.**

Debreceni Konzervatórium – III. évf., zeneelmélet-óra S. Szabó Márta  
Bessenyei György Tanárképző Főiskola Ének-Zene  
Tanszékének bemutatója – Népzene és műzene  
Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Zenei Intézetének  
bemutatója –Egyházzenei képzés

**1996. március 15–17.**

Új Élet-parki Általános Iskola Kocsis Márta  
Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola  
„Vox Iuventutis” Fiúkórusa – kóruspróba Pallaginé Farkas Etelka  
A Csepeli Zeneművészeti Gimnázium és  
Szakközépiskola bemutatkozása Rosta Árpád

**1997. március 21–23.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen Palkó Mariann fh.,  
Felkészítő tanárok: Sáriné Szebenyi Judit és Kovács Adrienn fh.  
Pécskay Zoltánné

**1998. március 27–29.**

Lajtha László Zeneiskola, Budapest – IV. b. osztály Papp Károlyné  
Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen – 6. z. osztály Tóth Ágnes  
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola,  
Debrecen – II. osztály Vasné Katona Adrienne

**1999. március 19–21.**

Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen – alsó tagozat     Deli Gabriella  
Debreceni Konzervatórium – karvezetésóra,  
egyetemi tagozat     Berkesi Sándor

**2000. március 24–26.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen     Kerekes Rita fh.  
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola,  
Debrecen     Valter Judit  
Kodály Zoltán Kórusiskola, Budapest     Detki Eszter  
Debreceni Konzervatórium –  
előkészítő zeneirodalom-óra     Szesztay Zsuzsa  
Kodály Iskola, Kecskemét – szakközépiskola  
szolfézsóra     Antoni Andrea  
Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola,  
Békéscsaba – népzenei bemutató     Varga Tünde

**2001. március 23–25.**

Svetits Katolikus Iskola, Debrecen – 5. osztály     Dobiné Hajik Katalin  
Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen     Spiegel Marianna mv.  
Baár-Madas Református Gimnázium, Budapest     Arany János  
Pro Musica Leánykar, Nyíregyháza     Szabó Dénes

**2002. március 15–17.**

Bárdos Lajos Általános Iskola, Hajdúszoboszló     Koncz Zsuzsanna  
Református Kollégium Gimnáziuma, Debrecen     Berkesi Sándor  
Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola,  
Kecskemét – zenetanítás angolul     Ittészné Kövendi Kata  
Debreceni Egyetem Konzervatóriuma –  
karirodalom-óra     Szabó Dénes

**2003. március 21–23.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – 2. osztály     Tóthné Baranyi Anikó  
Kodály Iskola, Kecskemét – 2. osztály     Ubrizsyné Érsek Éva  
Kodály Iskola, Kecskemét – 12. osztály     Antal Noémi  
Kodály Iskola, Kecskemét – Campanella Leánykar     Antoni Andrea

**2004. március 19–21.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen –  
előképzős osztály     Kerekes Ilona  
Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen – 7. osztály     Tóth Ágnes  
Fazekas Mihály Gimnázium, Debrecen – 10. osztály     Köpöczi Marianna  
Zeneiskola, Püspökhatvan – népzenei foglalkozás     Pál Lajos

**2005. március 18–20.**

Mechwart András Szakközépiskola, Debrecen – kortárs zene	Ittés Mihály mv.
Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, Miskolc – szolfézs-zeneelmélet-óra	Bocsi Krisztina
Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – népzene	Sáriné Szebenyi Judit

**2006. március 24–26.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – zeneirodalom-óra	Kovácsné Bardóczy Mónika
Kodály Iskola, Nyíregyháza – 1. osztály	Szilágyiné Botos Mária

**2007. március 23–25.**

Vörösmarty Általános Iskola, Debrecen – 1. osztály	Szebenyi Sára
Mechwart András Szakközépiskola, Debrecen	Zsengellér Tiborné
DE Zeneművészeti Kar – karvezetésóra	Török Ágnes

**2008. március 14–16.**

Bányai Júlia Általános Iskola, Debrecen – 4. osztály	Deli Gabriella
Vikár Sándor Zeneiskola, Nyíregyháza – 5. osztály	Hudivók Marianna
Kodály Iskola Miraculum Gyermekkara, Kecskemét	Durányik László

**2009. április 3–5.**

Simonffy Emil Zeneiskola, Debrecen – népzene	Sáriné Szebenyi Judit
Ibolya Utcai Általános Iskola, Debrecen – 6. osztály	Sigérmé Kocsis Márta
Művészeti Középiskola, Nyíregyháza – 10. osztály	Baliga Ádám

## HANGVERSENYEK

*(A hangversenyek összegzésekor – helyszűke miatt – csak a fellépő kórusokat és vezénylő karnagyait tüntetjük fel, a hangszeres, illetve énekes szólista közreműködőket nem.)*

### 1985. november 22–24.

(a Leánykar 10. éves jubileumi ünnepe)

Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola ZTI

Debreceni Tagozat Leánykara és a Kölcsey Kórus

Kollégiumi Kántus, Debrecen

Liszt Ferenc Kamarakórus, Budapest

Szesztay Zsolt

Vezényelték még:

Török Ágnes, Somogyi Terézia,

Szabó Márta, Tamási László,

Györfi Katalin, Párkai István

Kurgyis András

Párkai István

### 1986. december 12–14.

(szakmai találkozó Liszt Ferenc kettős évfordulóján)

ZTI Debreceni Tagozat Leánykara

Szesztay Zsolt

### 1988. március 19–21.

Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Bartók Béla Leánykar, Békéscsaba

Nyíregyházi Tanárképző Főiskola Nőikara

Budafoki Kamarakórus

Liszt Ferenc Kamarakórus, Budapest

KLTE Kamarakórusa, Debrecen

Bányai Júlia Általános Iskola Gyermekkara, Debrecen

Monteverdi Kórus, Debrecen

Kölcsey Kórus, Debrecen

Kollégiumi Kántus, Debrecen

Szesztay Zsolt

Rázga József

Ferenczi Erzsébet

Biller István, Stibló Anna

Párkai István

Török Ágnes

Herczegh Mária

Somogyi Terézia

Tamási László

Kurgyis András

### 1989. március 18–20.

ELTE Tanárképző Főiskolai Tagozatának

Palestrina Nőikara, Budapest

LFZF ZTI Szegedi Tagozatának Nőikara

Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

ELTE Tanárképző Főiskolai Tagozatának Vegyeskara,

Budapest

Cantemus Gyermekkar, Nyíregyháza

Ifjú Zenebarátok Kórusa, Nyíregyháza

Kodály Leánykar, Debrecen

Monteverdi Kórus, Debrecen

Kölcsey Kórus, Debrecen

Kollégiumi Kántus, Debrecen

Pap Enikő

Berényi Bogáta

Szesztay Zsolt

Kollár Éva

Szabó Dénes

Gebri József

Kövics Zoltán

Potyók Balázs

Tamási László

Berkesi Sándor, Kurgyis András

### 1990. március 16–18.

Kodály Leánykar, Debrecen  
Budafoki Kamarakórus  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
6. sz. Ének-zene Tagozatos Általános Iskola  
Gyermekkara, Miskolc  
Debreceni Főiskolai Tagozat Vegyes Kamarakórusa  
Kölcsey Kórus, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen

Kövics Zoltán  
Biller István  
Szesztay Zsolt

Halmainé Ujvári Mária  
Török Ágnes  
Tamási László  
Berkesi Sándor, Kurgyis András

### 1991. március 15–17.

Berzsényi Dániel TK Főiskola Vegyeskara, Szombathely  
Debreceni Konzervatórium Vegyes Kamarakórusa  
Kölcsey Ferenc TK Főiskola Gyakorló Általános Iskola  
Kiskórusa, Debrecen  
Újkerti Általános Művelődési Központ Zenetagozatos  
Nagykórusa, Debrecen  
Kodály Leánykar, Debrecen  
Kölcsey Kórus, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Lublini Tudományegyetem Bárdos Lajos Leánykara,  
Lengyelország  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Vinczeffly Adrienne  
Török Ágnes

Brincken Györgyné

Dobiné Hajik Katalin  
Kövics Zoltán  
Tamási László  
Berkesi Sándor, Kurgyis András

Andrea Jaworska  
Szesztay Zsolt

### 1992. március 20–22.

Deborah Énekegyüttes, Debrecen  
Debreceni Konzervatórium Vegyes Kamarakórusa  
Kodály Leánykar, Debrecen  
Pro Musica Leánykar, Nyíregyháza  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Bárdos Lajos Vegyeskar, Budapest  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Vasvári Pál Gimnázium Leánykara, Nyíregyháza

P. Farkas Etelka  
Török Ágnes  
Kövics Zoltán  
Szabó Dénes  
Szesztay Zsolt  
G. Horváth József  
Berkesi Sándor  
Tomasovszki Katalin

### 1993. március 19–21.

Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Kodály Leánykar, Debrecen  
Vox Humana Énekkar, Sepsiszentgyörgy  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Berkesi Sándor  
Török Ágnes  
Kövics Zoltán  
Szilágyi Zsolt  
Szesztay Zsolt, Somogyi Terézia,  
Sapszon Ferenc,  
Daróczi Bárdos Tamás  
Tamási László  
Szabó Soma

Kölcsey Kórus, Debrecen  
Banchieri Énekegyüttes, Nyíregyháza

Debreceni Orvostudományi Egyetem Énekkara

Balogh Anikó, Bíró Beáta,  
Franczel Ágnes

**1994. március 25–27.**

Bányai Júlia Általános Iskola Kiskórusa, Debrecen  
Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola  
Vox Iuventutis Gyermekkara, Debrecen  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Szlovákiai Magyar Tanítók Központi Kórusa

Fukushima Kodály Kamarakórus, Japán  
Hortensia Nőiakar, Japán  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, DOTE Kamarakórus, Debrecen

Deli Gabriella  
P. Farkas Etelka  
Török Ágnes  
Janda Iván, Józsa Mónika,  
Tamási László  
Furiya Miyako  
Minato Shingo  
Szesztay Zsolt  
Berkesi Sándor

**1995. március 24–26.**

Zádor Dezső Zenei Szakközépiskola Kórusa, Ungvár  
Kodály Leánykar, Debrecen

DOTE Kamarakórus, Debrecen  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen

ELTE Nőiakar, Budapest  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola  
Vox Iuventutis Gyermekkara, Debrecen  
Kölcsey Kórus, Debrecen

Szakács Emil  
Kéryné Mészáros Mária,  
T. Vas Emese  
Fekete Zsófia  
Papp Boglárka,  
V. Katona Adrienn  
Farkas Gabriella, Török Ágnes  
Bodahelyi Mónika, Varga Tünde,  
V. Katona Adrienn  
Mindszenty Zsuzsánna  
Szesztay Zsolt

P. Farkas Etelka, Szűcs Henriett  
Tamási László

**1996. március 15–17.**

Debreceni Universitas Vegyeskara  
Konzervatóriumi Szimfonikus Zenekar (Kováts Zoltán)  
Ady Endre Gimnázium Leánykara, Debrecen

Deborah Énekegyüttes, Debrecen  
Csepeli Szakközépiskola Kamarakórusa  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Bányai Júlia Ének-zene Tagozatos Általános Iskola,  
Debrecen  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen

Szesztay Zsolt, Berkesi Sándor  
Fodor Adrienn,  
Bodahelyi Mónika  
Pazar István  
Hollós Ágnes  
Szesztay Zsolt, Papp Boglárka,  
Szűcs Henriett

Tóth Ágnes  
Török Ágnes

**1997. március 21–23.**

Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Bessenyei György Tanárképző Főiskola Énekkara,  
Nyíregyháza  
Kölcssey Kórus, Debrecen  
LFZF Miskolci Tanárképző Intézetének Nőikara

Török Ágnes  
Berkesi Sándor  
Szesztay Zsolt  
  
Ferencziné Ács Ildikó  
Holló Gyula, Tamási László  
Sándor Zoltán

**1998. március 27–29.**

Kollégiumi Kántus, Debrecen  
  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
  
Bányai Júlia Általános Iskola Gyermekkkara, Debrecen  
Debreceni Ifjúsági Leánykar  
Kodály Leánykar, Debrecen  
  
Sol Oriens Vegyeskar, Debrecen

Berkesi Sándor, Kurgyis András,  
Kovács Adrienn, Szesztay Zsuzsa  
Török Ágnes  
Szesztay Zsolt, Szesztay Zsuzsa,  
Végh Mónika  
  
Tóth Ágnes, Valter Judit  
Kéryné Mészáros Mária,  
Bardóczi Mónika  
Deményi Sarolta

**1999. március 19–21.**

Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
  
Magyar Pedagógusok Vass Lajos Kórusa, Szlovákia  
Bányai Júlia Általános Iskola Gyermekkkara, Debrecen  
Pro Musica Leánykar, Nyíregyháza  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Török Ágnes  
Berkesi Sándor, Kurgyis András,  
Bardóczi Mónika,  
Kovács Adrienn  
Sapszon Ferenc  
Tóth Ágnes  
Szabó Dénes  
Szesztay Zsolt

**2000. március 24–26.**

Földi János Iskola Gyermekkkara, Hajdúhadház  
Kodály Leánykar, Debrecen  
Művészeti Szakközépiskola Vegyeskara, Nyíregyháza  
Mátyás Iskola Gyermekkkara, Pécs  
Tömörkény Művészeti Szakközépiskola Leánykara,  
Szeged  
Nyíregyházi Kamarakórus  
Kodály Iskola Vegyeskara, Kecskemét  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Vörösmarty Mihály Iskola Gyermekkkara, Debrecen  
Canticum Cydrel Nőikar, Pécs  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen

Szemző Eszter  
Vasné Katona Adrienne  
Végh Mónika  
Okos Ilona  
  
Dohány Gabriella  
Tomasovszki Katalin  
Papp Boglárka  
Török Ágnes  
Bardóczi Mónika  
Kovács Magdolna  
Szesztay Zsolt, Párkai István

### 2001. március 23–25.

Bányai Júlia Általános Iskola Szivárvány Gyermekkara, Debrecen	Deli Gabriella
Pécsi Tudományegyetem MK Bárdos Lajos ZTI Nőikara	Kertész Attila
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen	Szesztay Zsolt
Partiumi Keresztény Egyetem Vegyeskara, Nagyvárád	Berkesi Sándor
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen	Török Ágnes
Kölcsey Kórus, Debrecen	Tamási László
Pro Musica Leánykar, Nyíregyháza	Szabó Dénes

### 2002. március 15–17.

Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola Leánykara, Miskolc	Barta Ildikó
Bartók Kórus, Szeged	Rozgonyi Éva
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen	Szesztay Zsolt
Camerata Leánykórus, Székelyudvarhely	Orosz-Pál József
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen	Török Ágnes
Cantemus Vegyeskar, Nyíregyháza	Szabó Soma
Vox Antiqua Kamarakórus, Debrecen	Kiss Csaba
Bányai Júlia Általános Iskola Gyermekkara, Debrecen	Tóth Ágnes

### 2003. március 21–23.

Kollégiumi Kántus, Debrecen	Berkesi Sándor
Kodály Zoltán Gimnázium Vegyeskara, Pécs	Kertész Attila
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen	Szesztay Zsolt, S. Szabó Márta
Kölcsey Kórus, Debrecen	Tamási László
Cantemus Gyermekkar, Nyíregyháza	Szabó Dénes
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen	Török Ágnes
Miskolci Egyetem Bartók Béla Nőikara	Sándor Zoltán
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Vegyeskara, Budapest	Párkai István

### 2004. március 19–21.

Voces Iuvenum Gyermekkar, Debrecen	Dobiné Hajik Katalin
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen	Szesztay Zsolt
Művészeti Szakközépiskola Vegyeskara, Nyíregyháza	Soltész Éva
Canto Armonico Énekegyüttes, Debrecen	Kiss Csaba, Tamási László
Banchieri Énekegyüttes, Nyíregyháza	Szabó Soma
Musica Nostra Kamarakórus, Budapest	Mindszenty Zsuzsánna
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen	Török Ágnes

### 2005. március 18–20.

Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen	Török Ágnes
Pro Musica Leánykar, Nyíregyháza	Szabó Dénes

Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Monteverdi Kórus, Budapest

Szesztay Zsolt  
Kollár Éva

**2006. március 24–26.**

Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola

Vegyeskara, Debrecen  
Debreceni Kodály Kórus  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Kölcsey Kórus, Debrecen  
Vox Antiqua Kamarakórus, Debrecen

Végh Mónika  
Erdei Péter  
Szesztay Zsolt  
Tamási László  
Kiss Csaba, Veres Imola

**2007. március 23–25.**

Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
Kölcsey Kórus, Debrecen  
Vox Antiqua Kamarakórus, Debrecen  
Vox Iuventutis Gyermekkar, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Partiumi Keresztény Egyetem Vegyeskara, Nagyváradi

Szesztay Zsolt  
Török Ágnes  
Tamási László  
Kiss Csaba  
Pallagi Etelka  
Berkesi Sándor  
Berkesi Sándor

**2008. március 14–16.**

Kodály Iskola Miraculum Gyermekkara, Kecskemét  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Cantemus Gyermekkar, Nyíregyháza  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Kölcsey Kórus, Debrecen  
Vox Antiqua Kamarakórus, Debrecen  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen  
A „Kórusmuzsika Európa Nagydíja” versenyen  
résztevő kórusok

Durányik László  
Szabó Soma  
Szabó Dénes  
Berkesi Sándor  
Tamási László  
Kiss Csaba  
Török Ágnes

**2009. április 3–5.**

Kölcsey Kórus, Debrecen  
Kollégiumi Kántus, Debrecen  
Yaei Higashi Középiskola Kórusa, Japán  
Cantemus Vegyeskar, Nyíregyháza  
Szivárvány Gyermekkar, Debrecen  
Bárdos Lajos Leánykar, Debrecen  
Vox Antiqua Kamarakórus, Debrecen  
Canticum Novum Kamarakórus, Debrecen

Tamási László  
Berkesi Sándor  
Iwamoto Tatsuaki  
Szabó Soma  
Deli Gabriella  
Török Ágnes  
Kiss Csaba  
Török Ágnes

## A kötet szerzői

ARANY JÁNOS – zenetanár, karvezető. 1977 és 2005 között gimnáziumi tanár, 2005 óta a Nyíregyházi Főiskola adjunktusa. Rendszeresen tanít hazai és nemzetközi tanfolyamokon. Gimnáziumi kórusai mellett vezetett férfikarokat és vegyeskarokat, jelenleg a soproni Fidelissima Vegyeskar és a budapesti Psalterium Hungaricum karnagya. Kórusaival számos hangfelvételt készített és hangversenyezett 13 európai országban, valamint az Egyesült Államokban.

BERKESI SÁNDOR – karnagy, tanár. Oktatói tevékenységet folytat a DE Zeneművészeti Karán, a Nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetemen és a Debreceni Református Hittudományi Egyetemen. A Tiszántúli Református Egyházkerület egyházzenei igazgatója. 1967 óta a Debreceni Kollégiumi Kántus karnagya, kórust vezet Nagyváradon is. Számos hazai és külföldi szereplés, nemzetközi és hazai versenyeken kapott díj, rádió és TV-felvételek, hangfelvételek fémjelzik karnagyi tevékenységét. Többek között a Liszt-díj és a Szenci Molnár Albert-díj tulajdonosa, Debrecen város díszpolgára.

DARÓCI BÁRDOS TAMÁS – zeneszerző, karmester, zenetanár. Pályája kezdetén szolfézstanár, ezt követően a Duna Művészegyüttes, a Budapest Táncegyüttes, majd 20 évig a Magyar Állami Népi Együttes zenekarának vezető karmestere. 1990 óta a budapesti Weiner Leó Zeneművészeti Szakközépiskola tanára. Tánccjátékok, film- és színpadi kísérőzenék szerzője. Az utóbbi évtizedekben alkotóművészetének középpontjában a kórusművek és az oratóriumok állnak. Előadásokat tart országszerte, a Bárdos Társaság társelnöke, a KÓTA tiszteletbeli társelnöke, az Erkel-díj és az Apáczai Csere János-díj birtokosa.

DUFFEK MIHÁLY (DLA) – zongoraművész, -tanár. Tanulmányait szülővárosában, Gödöllőn kezdte, Debrecenben folytatta és Budapesten, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen fejezte be. 1977 óta tanít Debrecenben. 1990 óta a Zongora Tanszék vezetője, 1992-től a Debreceni Konzervatórium igazgatója, majd 2006-tól a jogutód Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar dékánja, főiskolai tanár. Európa számos országában hangversenyezett, koncerteket adott az Egyesült Államokban, Japánban, Izraelben. Mesterkurzusok, zenei továbbképzések, konferenciák résztvevője. Zenei szaklapokban jelentek meg írásai.

FEKETE KÁROLY (PhD, habil.) – teológus-lelkész. A Debreceni Református Hittudományi Egyetemen tanszékvezető tanár. 1997–2005 között az intézmény rektora volt. A DE Zeneművészeti Kar egyházzene szakának oktatója. A Generális Konvent Liturgiai Bizottságának elnö-

ke, a Doktorok Kollégiumának alelnöke. Kutatásai a gyakorlati teológián belül többek között a liturgika és egyházzene, a gyülekezetpedagógia és a tanító igehirdetés területére terjednek ki. Tudományos munkája elismerésül 2004-ben Károli Gáspár-díjat kapott.

GÁRDONYI ZSOLT (Dr. h.c.) – zeneszerző, orgonaművész. Tanulmányait 22 éves koráig Budapesten folytatta, 1968 óta Németországban él. 1980 óta a würzburgi Zeneművészeti Főiskola zeneelmélet-professzora, világszerte koncertező orgonaművész. Sokrétű tevékenységét hanglemez- és rádiófelvételek, zeneelméleti tanulmányok, könyvek, továbbá európai, illetve amerikai főiskolákon tartott mesterkurzusok és előadások fémjelzik. 1979-ben Bajor Állami Díjat kapott, a Debreceni Református Hittudományi Egyetem díszdoktora.

ITTÉS MIHÁLY (PhD) – ének-zenetanár és karvezető. 1970-ig a győri Zeneművészeti Szakiskola, majd a kecskeméti Kodály Iskola tanára. Az 1973-ban alapított kecskeméti Kodály Intézetnek kezdetől fogva tanára, 1980–2001 között igazgatóhelyettese. Fő kutatási területe Kodály életműve, de más magyar zeneszerzők munkásságáról (Liszt, Bárdos, Szőnyi, Petrovics, Kocsár), továbbá magyar zenetörténeti és zenepedagógiai témákról is jelentek meg írásai magyarul és idegen nyelveken. A Magyar Kodály Társaság társelnöke. Többek között Apáczai Csere János-díjjal és Kodály Zoltán Közművelődési-díjjal ismerték el munkásságát.

JOÓB ÁRPÁD (PhD) – zongora-szolfézs tanár, pedagógia szakos előadó. A LFZF Debreceni Tagozatán tanított, majd Finnországban a Jyväskyläi Egyetem Zenei Tanszékének docense volt, ahol doktori fokozatot szerzett. 12 évig a Debreceni Kodály Kórus igazgatója, majd 2009-ig a Nyíregyházi Főiskola Ének-Zene Tanszékének oktatójaként és tanszékvezetőjeként tevékenykedett. 1970-ben megalapította a Debreceni Délibáb Népzenei Együttest, mely jelentős szerepet töltött be a korszak népzenei mozgalmában. Hazai és külföldi színpadokon léptek fel, hangfelvételeket készítettek. Zenepedagógiai, népzenei írásai rendszeresen megjelennek, előadásokat tart, segíti a népzenei együttesek munkáját.

KARASSZON DEZSÓ (PhD, habil.) – orgonaművész, -tanár. A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán szakcsoportvezető főiskolai tanár. A jogelőd intézményekben 1986–1998 között általános zenetörténetet oktatott, 1991-ben orgona-, 1994-ben egyházzene-tanszakot indított. Orgonaművészként Európa számos országában koncertezett, hanglemezein többek között G. Frescobaldi, J. S. Bach, C. Franck, Gárdonyi Zoltán és Gárdonyi Zsolt orgona- és kamarazene-kompozíciói hallhatók. Mesterkurzusokat tart itthon és külföldön, szakmai fordításai és tanulmányai jelennek meg szakfolyóiratokban, illetve önálló kötetekben.

KEDVES TAMÁS – gordonkaművész-tanár, filozófiatanár. Pályáját szülővárosában, Szegeden kezdte, a zeneművészeti szakközépiskolában, majd a főiskolán tanított. 1972 és 1976 között az intézmény igazgatója. 1976-tól haláláig a debreceni Zeneművészeti Főiskolán tanított, 1992-ig az intézmény igazgatója, majd a Vonós Tanszék vezetője volt. Vezetése alatt vált az intézmény Konzervatóriummá és megerősödött a művészképzés. Ezt követően – debreceni oktató munkája mellett – évekig a Zeneakadémia főtítkára volt. Szólistaként és kamaramuzsikusként rendszeresen koncertezett, mesterkurzusokat, előadásokat tartott Európa és Ázsia több országában. Zeneesztétikai szöveggyűjteménye egyetemi tankönyv. 2007. január 24-én hunyt el.

KOLLÁR ÉVA (DLA, habil.) – karnagy, tanár. Hét évig az ELTE Zenei Tanszékének vezetője volt, 1997-től a Zeneakadémia Ének-zenetanár, Karvezetés Tanszékének tanára, 1998–2005 között a tanszék vezetője, egyetemi tanár. 2000-tól az intézmény Doktoriskolájának karvezetés-programvezetője. 1972-ben alapította a Budapesti Monteverdi Kórust, melynek művészeti vezetője. Kórusa számos hazai és nemzetközi díjat nyert, rádió- és tv-felvételeket, önálló CD-lemezeket készítettek. A KÓTA elnöke, az Europa Cantat elnökségi tagja, előadásokat tart, hazai és külföldi kórusversenyek zsűritagja. Liszt- és Artisjus-díjas karnagy.

KOMLÓS KATALIN (PhD, DSc, habil.) – zenetörténész, fortepianista. Az LFZE egyetemi tanára, a DLA-program oktatója. Fő kutatási területe a 18. századi billentyűs zene és hangszerek története és előadói gyakorlata. Számos meghatározó jelentőségű könyve és tanulmánya jelent meg e tárgyban angolul és magyarul. Szólistaként és kamaramuzsikusként rendszeresen koncertezik, mesterkurzusokat vezet itthon és külföldön. Az MTA Zenetudományi Bizottságának tagja, Erkel-díjas, a MAOE Zenei Alkotói Nagydíj birtokosa.

KOVÁCS MÁRIA – középiskolai énektanár, karnagy, szakkönyvtáros. Budapesti zeneiskolákban szolfézst tanított, jelenleg a Weiner Leó Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskola könyvtárosa. Közel egy évtizedig szerkesztette a KÓTA ZeneSzó című folyóiratát. 1980-ban jelent meg Dömötör Zsuzsával írt könyve Liszt 1839/40-es magyarországi hangversenyeiről, majd 2001-ben önálló munkája *A Budapesti Egyetemi Énekkarok 1862–1948-ig* címmel. Szaklapokban rendszeresen jelennek meg írásai.

KÖRBER TIVADAR – középiskolai énektanár és karvezető. A kecskeméti Kodály Iskola tanára és kórusvezetője, majd a Zeneiskola igazgatója volt. Öt évig a LFZE tanulmányi osztályát vezette, három évtizedig zeneirodalmat tanított a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában. Ifjúsági és felnőtt hangversenyek műsorvezetője. Közel ezer cikke, tanulmánya jelent meg, *Zeneirodalom* című kétkötetes munkája zeneművészeti szakközépiskolai tankönyv. 1998-ban Apáczai Csere János-díjban részesült.

LÁSZLÓ FERENC (PhD) – fuvolaművész, zenetudós. Pályáját a nagyszebeni Filharmonikusoknál kezdte, majd kamarazenét tanított 1970-től a bukaresti, majd a kolozsvári zeneakadémián, egyetemi tanár. A Romániai Magyar Zenetársaság és a Mozart Társaság elnökeként is tevékenykedett. Zenetudományi munkájának középpontjában Bartók életműve, erdélyi és romániai kapcsolatai állnak. Kulturális folyóiratok és zenei szaklapok szerzője; szerzőként és szerkesztőként számos kötetet jegyez. Hazai és külföldi kitüntetések birtokosa. Zenetudományi munkásságát Magyarországon a Szabolcsi Bence-díjjal ismerték el.

LUKIN LÁSZLÓ – zenetanár, karnagy. 1950–1982-ig a budapesti Fazekas Mihály Gyakorló Gimnázium énektanára, kórusvezetője, zeneakadémisták gyakorlatvezető tanára volt. A Budapesti Kórus karnagyhelyettese, különböző vegyes- és férfikarok vezetője volt. 1958-tól 68-ig a Muzsika ifjúsági rovatát szerkesztette. 50 éven át az Országos Filharmónia ifjúsági hangversenyeinek, továbbá évtizedekig rádiós és televíziós zenei programok műsorvezetője volt. Műfordításokat, verseket írt kórusművekhez. Ugrin Gáborral közösen gimnáziumi ének-zene tankönyvet írt, publikációi különböző lapokban jelentek meg. Hosszabb ideig a Liszt Ferenc és a Bárdos Társaság főtájkára. 2004. augusztus 18-án hunyt el.

MOHAY MIKLÓS (DLA, habil.) – zeneszerző, zeneelmélet-tanár. 1985 és 2001 között tanított az ELTE Zenei Tanszékén, jelenleg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanszékvezető egyetemi docense, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának főiskolai tanára. Zeneszerzői tevékenységének középpontjában a kóruszene áll, de alkotásai között kamaraműveket, átiratokat, feldolgozásokat is találunk. Kórusművei rendszeresen szerepelnek hazai és külföldi hangversenyeken, fesztiválokon, versenyeken. Számos zeneszerző-verseny díjazottja, 2007-ben Erkel Ferenc-díjjal tüntették ki.

MOHAYNÉ KATANICS MÁRIA – karnagy, tanár. A Cinkotai Tanítóképző, majd 1959-től a budapesti Szilágyi Erzsébet Gimnázium, 1972-től 84-ig pedig a budapesti Kodály Zoltán Ének-zenei Általános Iskola énektanára és karnagya. 1960-tól a Zeneművészeti Főiskola Gyakorlóiskolájának vezető tanára, 1984-től a Zsámbéki Tanítóképző vezető tanára, majd az ELTE karvezetőtanára. Hazai és nemzetközi tanfolyamokon oktatott. 1959-ben megalapította a Szilágyi Erzsébet Nőikart, mellyel jelentős hangversenyző tevékenységet folytatott, felvételeket készített. Vendégkarnagyként más együtteseket is vezényelt, köztük a Rádióénekkart. Liszt- és Bartók–Pásztory-díjas művész.

ROZGONYI ÉVA – tanár, karnagy. Békéstarhosi, miskolci és zeneakadémiai tanulmányok után Szolnokon volt pályakezdő. Tanárjelölteket, muzsikusokat nevelt Szegeden, vendégoktatóként óvodás kortól posztgraduális szintig tanított az Egyesült Államokban. A kecskeméti Kodály Iskolában egy évtizedig őrizte az iskola zenei hagyományait, hét évig az iskola igazgatójaként. Tanfolyamokat tartott Nagy-Britannia, az Egyesült Államok és Japán több városában. Kórusaival – a Szegedi Bartók Kórusal és a Lauda Leánykarral – számos hazai és nemzetközi kórusverseny rangos helyezetteje, ősbemutatók dirigense. Hazai és külföldi kórusversenyek zsűritagja, elnöke, Liszt-díjas karnagy.

SAPSZON FERENC – karnagy, tanár. 1958-tól a Magyar Rádió és Televízió Énekkaránál korrepetitor, karnagy, majd 1966-tól 1990-ig az együttes vezetőkarnagya. Az a cappella és az oratóriumirodalom remekműveit, valamint számos kortárs mű ősbemutatóját vezényelte. Európa jelentős hangversenytermeiben koncertezett, hangfelvételeket készített. 12 éven át a debreceni Zeneművészeti Főiskola karvezetőtanára volt. 1945 óta vezet amatőr énekkarokat, díjakat nyert nemzetközi kórusversenyeken. Számos kitüntetés, így a Liszt Ferenc-díj és a Bartók–Pásztory-díj tulajdonosa, kiváló művész.

SPIEGEL MARIANNA – zongora, szolfézs és oboa szakos tanár. A győri Liszt Ferenc Zeneiskolában oboát, furulyát, szolfézs- és zongorát, a Richter János Zeneművészeti Szakközépiskolában elméleti tárgyakat, a győri Zeneművészeti Főiskolán szolfézs-módszertant, anyagismeretet tanított és gyakorlatvezető tanár volt. Zeneiskolai tantervek készítője, zongora- és szolfézsversenyek zsűritagja. Jelenleg zongorát tanít a győri zeneiskolában. Előadásokat tart, vendégtanárként kurzusokat vezet Magyarországon és külföldön.

S. SZABÓ MÁRTA – zeneelmélet-tanár, karvezető. 1981 és 1994 között egykori iskolája, a kecskeméti Kodály Iskola ének-, szolfézs- és zeneelmélet-tanára, kórusvezetője. 1994 óta a debreceni Zeneművészeti Főiskola oktatója, 2000 óta a Szolfézs-Zeneelmélet, Karvezetés Tanszék vezetője, főiskolai docens. Vendégtanárként rendszeresen tanít a kecskeméti Kodály Inté-

zet és a lengyel Kodály Társaság tanfolyamain, valamint angol, amerikai és spanyol egyetemeken nyári kurzusain. Zenepedagógiai konferenciák, továbbképzések előadója és szervezője.

SZESZTAY ZSOLT – karnagy, tanár. Pályáját Pécsen kezdte, 1974 óta tanított Debrecenben. Megalapította a DE ZK elődintézményének, az LFZF Debreceni Tagozatának szolfézs-zeneelmélet szakát, melynek 33 évig volt oktatója, 26 évig vezetője. Alapító karnagya volt a Bárdos Leánykarnak, mellyel három évtizedig aktív résztvevője volt a hangversenyéletnek, rangos nemzetközi és hazai kórusversenyek díjait nyerte el. Közel 50 új magyar kórusmű bemutatása fűződik nevéhez. A Bárdos Szimpózium megalapítója és haláláig fő szervezője volt, zenekritikusként is tevékenykedett, Liszt- és Kodály-díjas karnagy, 2007. szeptember 6-án hunyt el.

SZÖNYI ERZSÉBET – zeneszerző, zenepedagógus. 1945-től 1981-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanára volt, 1960 és 1981 között vezette a Középiskolai Énektanár- és Karvezetőképző Tanszakot, egyetemi tanár. Jelentős szerepet vállalt a magyar és a nemzetközi zenei közéletben, többek között a Magyar Kodály Társaság elnöke. Rendszeresen publikál, cikkei és tanulmányai jelennek meg hazai és külföldi szaklapokban, előadásokat tart itthon és külföldön. Művei: operák, zenés játékok, oratóriumok, kantáták, zenekari művek, versenyművek, dalok, kórusművek. A Magyar Művészeti Akadémia tagja, a Pittsburgi Egyetem (Egyesült Államok) díszdoktora. Erkel- és Kossuth-díjas zeneszerző, kiváló művész.

UJFALUSSY JÓZSEF – zenetörténész, bölcsészdoktor. 54 évig tanított a Zeneakadémián, nyolc évig volt az intézmény rektora. Az MTA Zenetudományi Intézetének igazgatója, a magyar zenetudomány és zeneesztétika meghatározó jelentőségű, sokat publikáló tudósa volt. Az MTA rendes tagja, két cikluson át alelnöke, 1995 és 1998 között a Károli Gáspár Református Egyetem rektora volt. Tevékenységét számos kitüntetéssel, többek között Erkel-díjjal, Herder-díjjal, Kossuth-díjjal, Széchenyi-díjjal ismerték el, a Debreceni Református Teológiai Akadémia és a Kossuth Lajos Tudományegyetem díszdoktora. 2010. január 22-én hunyt el.

# A SZIMPÓZIUMOK KÉPEKBEN

---

Fotók:  
Boruzs László  
Magánarchívum

DUPress





*A Bárdos Leánykar 10. évfordulóján  
Vezényel: Szesztay Zsolt (1985)*



*A Bárdos Leánykar 10. évfordulóján – a régi tagokkal kibővült  
együttest Párkai István vezényli*



*Jubileumi koncert a leánykar 30. évfordulóján (2005)*



*A Kollégiumi Kántus és Berkesi Sándor*



*A Canticum Novum Kamarakórus és  
Török Ágnes*



*A Canticum Novum Kamarakórus és Plajner Ágnes eh.*



*A Kőlesey Kórus és Tamási László*



*A Bányai Júlia Iskola Szivárvány Gyermekkara és Deli Gabriella*



*A Bányai Júlia Iskola Gyermekkara és Tóth Ágnes*



*A Cantemus Gyermekkar és Szabó Dénes*



*A Banchieri Énekegyüttes*



*A Cantemus Vegyeskar és Szabó Soma*



*A Simonffy Zeneiskola népzeneész növendékei (2009)  
Tanáruk: Sáriné Szebenyi Judit*



*A nyíregyházi Művészeti Középiskola növendékeit  
Baliga Ádám tanítja (2009)*



*Szesztay Zsoltra emlékezik Szőnyi Erzsébet (2008)*



*A szimpóziumi közönség*



*A program szünetében – Devich János, Kodály Zoltánné és Duffek Mihály (2000)*



*Koncert után – Kodály Zoltánné, Sapszon Ferenc, Szesztay Zsolt és Rázga József (2000)*



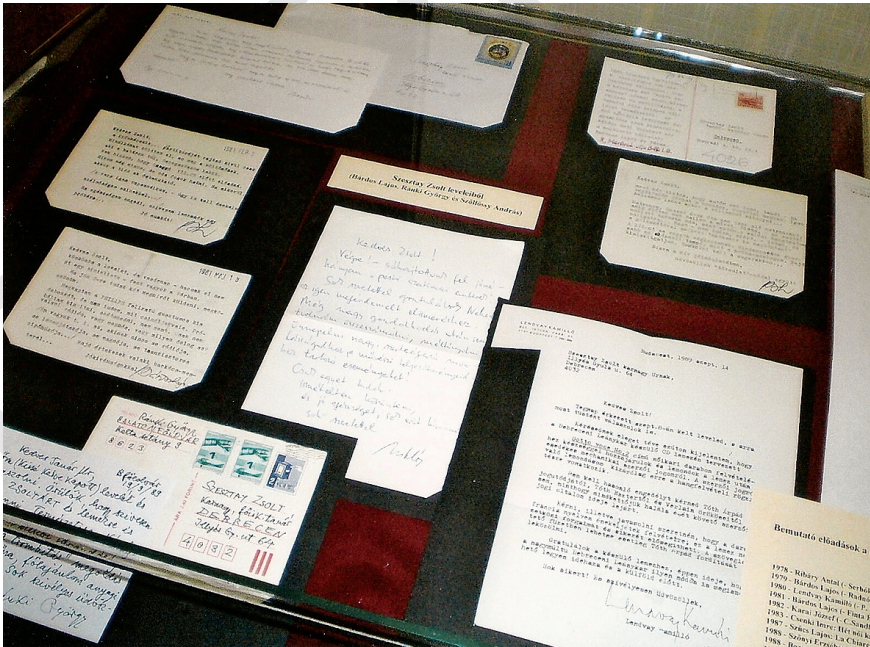
*Berkesiné Kismarjai Hedvig: Remete  
(a 2004-ben megrendezett kiállításon)*



*Berkesiné Kismarjai Hedvig: Életfa*



Szesztay Zsolt emlékkiállítás (2008) – díjak



Szesztay Zsolt emlékkiállítás – levelek