

# **ZENEI ÉVFORDULÓK**

\*

Tanulmánykötet

Szeged, 2017

Szerkesztette:  
Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár  
Dr. Asztalos Bence főiskolai docens

Lektorálta:  
Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA intézetvezető egyetemi tanár  
Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanár

ISBN 978-615-5455-73-5

Kiadja:  
© SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Nyomdai kivitelezés:  
SZTE JATEPress

A kiadást az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének–zene Tanszék  
CS/003/2016 pályázata támogatta

Ingyenes kiadvány

## **Tisztelt Olvasó!**

Amikor 2001-ben megjelent első konferenciakötetünk, legmerészebb álmainkban sem gondoltunk arra, hogy egyszer majd eljön az idő, amikor a 17. kötet bevezetését kell megírunkunk...

Ez a tanulmánykötet elsősorban évfordulós művészeknek állít emléket, de más tanulmányok is megtalálhatók benne: oktatóink, meghívott előadóink és hallgatóink kutatási eredményeinek bemutatása. Bízom abban, hogy a kötet felkelti olvasóink érdeklődését.

Szeged, 2017. március 31.

Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA  
zongoraművész,  
intézetvezető egyetemi tanár, tanszékvezető

## **Dear Reader,**

when our first conference-book was published in 2001, not even in our wildest dreams did we dare to think that the day will come when the introduction for the 17<sup>th</sup> volume needs to be written. As a result of the persistent hard work of our colleague, dr. Erzsébet Dombi - Kemény we have arrived to the 17<sup>th</sup> volume going to print. In this volume you will find essays about different artists with their anniversaries.

Other material you will also find in the book includes the results of the researches conducted by our professors, students and invited lecturers. I hope that the studies of this book will pique our readers' interest.

Szeged, on 31<sup>th</sup> March 2017.

Prof. Dr.Noémi Maczelka DLA  
Pianist, head of the Music Department  
University of Szeged Faculty of the Education "Juhász Gyula"

## Bevezetés

Az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszéke, valamint Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégiuma szervezésében 2016. október 17-18-án „Zenei évfordulók” címmel került sor a 17. nemzetközi konferencia megrendezésére.

A konferencia fővédnöke Dr. Marsi István, az SZTE JGYPK dékánja volt. A konferenciát, melyre Kolozsvárról és Nagyváradról érkeztek külföldi vendégek, Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanár nyitotta meg.

A zenei témák mellett az interdiszciplinaritás jegyében érdekes előadásokat hallhattunk: mások mellett dr. Kokas Károly (SZTE Klebelsberg Könyvtár, főigazgató-helyettes, c. docens) Emlékezet, erudíció és digitális bölcsészet; Prof. Dr. Párducz Árpád (MTA SZBK) Konzonancia és disszonancia: idegtudományi megközelítés; Marton Árpád (a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa) Versengő versenyművek – concertotípusok Mozart életművében; Dr. habil. Máté Zsuzsanna (SZTE JGYPK) Mozart Rekviemje és Madách Tragédiája – Jankovics Marcell animációs filmjének intermedialitásában előadását.

A konferenciát nemzetközi hangverseny zárta, melyet 2016. október 17-én az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszék hangversenytermében tartottunk. Közreműködtek: az Al Fresco Együttes (SZTE JGYPK) dr. habil Kovács Gábor vezetésével, dr. Boros-Konrád Erzsébet operaénekes (Nagyvárad), dr. Dombi Józsefné (SZTE JGYPK), prof dr. Maczelka Noémi zongoraművész (SZTE JGYPK), dr. Varjasi Gyula (ének) (SZTE JGYPK), valamint a tanszék MA-s hallgatói: Juhászné Zelei Judit, Litauszki Petra és Oláh Piroska.

A műsort J. S. Bach-Kurtág György: Alle Menschen müssen sterben c. négykezes darabja nyitotta meg Juhászné Zelei Judit és Litauszki Petra előadásában. Ezután az Al Fresco Együttes – melynek tagjai Kiss Gvendolin, Kumbor Alma (ének,) Kémenes Anikó, Kovács Gábor (fúvolya), Nagy - Szabó Kornélia (csembalo) – részleteket adott elő a Kájoni kódexből.

Ezt követték R. Schumann: Du bist, wie eine Blume, Ich grolle nicht c. dalai, melyeket Varjasi Gyula (ének) és Oláh Piroska (zongó-

ra) szólaltatott meg. Maczelka Noémi Liszt Verdi Trubadúr c. operájának Miserere részletére készült parafrázisát adta elő, majd Liszt: Klingeleise c. dalát Boros-Konrád Erzsébet énekelte Dombi Józsefné zongorakíséretével. A műsort Albert Lavignac: Galopp-Marche c. hatkezes zongoradarabja zárta Juhászné Zelei Judit, Litauszki Petra és Maczelka Noémi előadásában. A hangversenyt Laczi Júlia művésztanár ismertette. Az est média támogatója a JGYTV és a TiszaPart Televízió volt.

Jelen tanulmánykötet Bartók, Liszt, Mozart, Gárdonyi Zoltán, Bárdos Lajos, Kurtág György évfordulós zeneszerzőkről, valamint Bódás Péter, Simándy József, Szendrei Imre évfordulós előadóművészekről közöl tanulmányokat, de teret ad interdiszciplináris kutatási témáknak is. A kötetbe illesztettük Maczelka Noémi tanszékvezető egyetemi tanár megemlékezését, mely egykori kollégánk, a 2017-ben elhunyt Kreuter Vilmosné Dévényi Ilona temetésén hangzott el.

Ezúton mondok köszönetet a kiadás támogatásáért az SZTE JGYPK 2016-os Tudományos Kutatási Pályázatának (CS/003/2016). A konferencia és a hangverseny szervezéséért, valamint e kötet lektorálásért Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanárnak, Szabadyné Dr. Békési Magdolna főiskolai tanárnak, továbbá a társszerkesztőnek Dr. Asztalos Bence főiskolai docensnek. Tanulmánykötetünk technikai megvalósításához nyújtott segítségéért Lipták Margit tanszéki tanácsos adminisztrátornak és Korpa Zoltánnak, valamint Szőnyi Etelkának, a JATEPress főszerkesztőjének.

Dr. Dombi Józsefné dr.  
főiskolai tanár

**Kokas Károly**

## **EMLÉKEZET, ERUDITIO ÉS DIGITÁLIS BÖLCSÉSZET (... avagy az emlékezet digitális katedrálisa)**

Szent-Györgyi Albert egyik híres bölcsessége szerint „*a könyvek azért vannak, hogy megtartsák magukban a tudást, mialatt mi a fejünket valami jobbra használjuk*“. S valóban, nagyon régi múltja van annak, hogy az ember a „fejét“ (memóriáját) és az emlékezet megtartó segédeszközeit (csomó a zsinóron, faragás, kép, írás, könyv és számítógép pl.) szétválassza és egymáshoz való viszonyukról, alá- és fölérendelt kapcsolataikról elmélkedjen.

Ebben az írásban mindezt az **emlékezet megtoldásának digitális eszközszerrendszere szempontjából** szeretném megvizsgálni, különös tekintettel a digitális bölcsészet éppen most alakuló metódusaira.<sup>1</sup> Mindnyájunk közös élménye, hogy a múltban, s még a jelenben is mekkora kisugárzása van azoknak a szakembereknek, kutatóknak, akik egy-egy konferencián, beszélgetésben újra és újra reprezentálni tudják szakmai vagy általános olvasottságukat, erudíciójukat. A bölcsészet területén különös jelentősége van az elemzésben az asszociációnak, a valaha már volt, vagy hasonló már volt emlékezetből való előidézésének. Sok tekintetben az emberiség emlékezetének a kutatásáról van szó, ahol az egymással érintkező, „beszélgető“ tények és gondolatok, akár nagy idő és területi intervallumokon is átnyúlva magyarázzák és értelmezik egymást. Rávilágítanak az eredet, a származás és az átalakulás bonyolult szövevényeire. Magyarán az a tudás, akinek valamit hallva és olvasva, több minden „jut az eszébe“, azaz több mindenre van asszociációja (mert erudíciója szélesebb és működőképesebb), az előnyben van, mindezzel nem, vagy nem ilyen mértékben rendelkező környezetével szemben.

A kérdés az, hogy a *mindenütt jelenlévő (hálózat) és mindent tartalmazó (digitalizálás)* segédeszközeink révén, hogy változik meg az emlékezethez való viszonyunk? A változás nem csupán azért fontos, mert új metódusok alakulnak ki, hanem mert évezredek paradigmatika dőlnek meg az emlékezet fontosságát, pozícióját illetően. Mivel sem pszichológus, sem filozófus nem vagyok, hanem könyvtáros-informatikus és digitális bölcsész, ezért itt e folyamatnak ez utóbbi területek szempontjából történő elemzésére teszek kísérletet.

\*

---

<sup>1</sup> Erről átfogóan: Kokas Károly: Digitális bölcsészet 2016. In *MONOKgráfia*, Budapest-Eger-Szeged, 2016. p. 405-412. ill. [http://acta.bibl.u-szeged.hu/36718/1/monok60\\_062.pdf](http://acta.bibl.u-szeged.hu/36718/1/monok60_062.pdf) - 2017.01.03.

Az emlékezés, erudíció, memória, ismeret, adat, intuíció, asszociáció, invenció kényes viszonya tehát a kommunikáció történetében mindig is kritikus volt. Amikor nagy előrelépés történt, pl. felfedeztek egy lényeges új eszközt vagy módszert ezen a területen, az árnyékban megjelent az aggodalom is. Ilyen krízis volt – többek közt – az írás felfedezésének krízise, az ún. „memóriabővítő“ módszertanok okozta kérdések és ilyen most az említett válság is, amit a digitális/hálózati kultúra térhódítása és eszközeinek megjelenése okoz.



*Hermész Triszmegisztosz*, aki máig az ezoterikus irodalom egyik legvitatottabb alakja, legendája szerint ő egyfajta reinkarnációja (máshogy nézve, eredete) Thotnak, a bölcsesség egyiptomi istenének, aki egyben az írás és a tudomány megalapozója, más forrásokban egyenesen az istenek írnoke. Mint ismeretes Platon *Phaidrosza* sok tekintetben a feledés problémájának is egyik alapos körbejárása, így magától értetődik, hogy az ókori bölcs felveti mindebben Thot szerepét is, hiszen az írás tudásának hatása negatív is lehet, mert az tkp. egy mechanikus tudást hoz létre az intelligens helyett.<sup>2</sup> Thot így beszél: „*Ez a tudomány bölcsébbé és tartósabb emlékeztetővé teszi az egyiptomiakat; mert az emlékezet és a tudomány varázsszerepét találtam itt fel.*“ Ezzel ellentétben Szókratész így válaszol (Thamusz királlyal szólva): „*Feledést fog oltani azok lelkébe,*

---

<sup>2</sup> Erről bővebben pl. Thomas A. SZLEZÁK: Az írásbeliség kritikája a Phaidroszban in <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/irodalom/ch03s04.html> - 2017.01.15.

*akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket: az írásban bízva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni”.*

A reneszánsz korára hatalmasra nőtt emberi tudás tárolása és mozgósítása sokakat érdekelt, s mivel akkor még a könyv, a könyvtár nem volt teljesen meggyőző alternatíva (ritka, drága és elérhetetlen volt a mindennapokban), felvetődtek különféle misztikus és praktikus módjai az emlékezet bővítésének. A kitűnő ausztrál-amerikai író, Jack Dann Leonardo életét — fantasztikus keretek közt — interpretáló regényében központi kérdéssé teszi, a Mester amúgy tényleg legendás emlékezőtehetségét, mikor elmondja, hogy Leonardo a tudás megőrzésére egy virtuális módszert használ, egy csodálatosan tagolt és bonyolult katedrális képzelt el, amely termeinek végtelen hálózata összefüggő emlékezetet hoz létre, ahonnan a térben közlekedve előbányászható a szükséges tudás.<sup>3</sup>



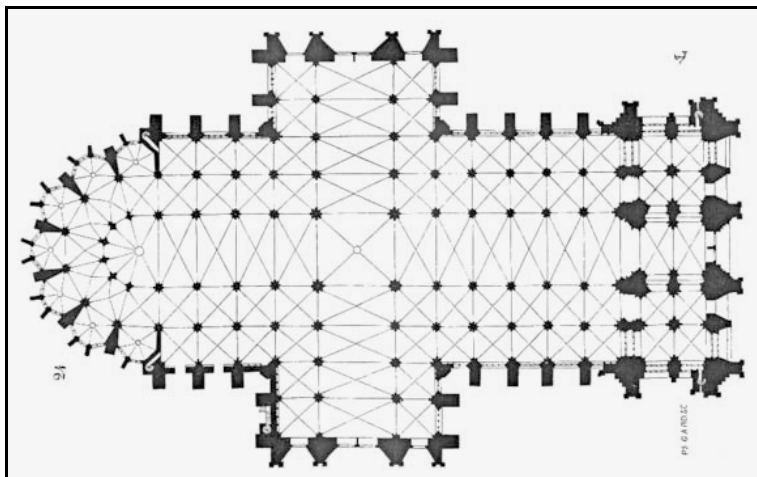
Ha valaki átnézi a ma már többségben elérhető Leonardo-féle „*Codex Atlanticus*“ lapjait (Pompeo Leoni gyűjtése, 1190 pagina terjedelemben, az eredetije a Biblioteca Ambrosiana tulajdona, Milánóban), akkor láthatja, Leonardo lázasan kutathatta — oly sok egyéb mellett — agy egyes részeit, hogy azok mihez és hogyan kapcsolhatók, pl. az emlékezet szempontjából.<sup>4</sup> Tudjuk, hogy Leonardo da Vinci 1504 és 1507 között a firenzei Santa Maria Nuova kórházban pontos rajzokat készített az agykamráról és az agykéregről<sup>5</sup>, valószínűleg az említett rajzok e kutatások emlékeit őrzik.

<sup>3</sup> Jack Dann: *Emlékek katedrálisa*, AduPrint, Budapest, 1996.

<sup>4</sup> Digitális elérése: <http://www.leonardodigitale.com/index.php?lang=ENG> - 2017.01.15.

<sup>5</sup> R. Kevin Alvey: *The Anatomical Drawings of Leonardo da Vinci*: <http://www.geocities.ws/CollegePark/1070/leonardo.html> - 2017.01.15.





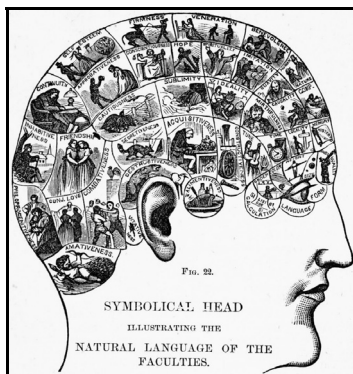
A görög „*eios*“ vagy „*mnémoszüné*“ aztán sokféle összefüggésben jelenik meg később is, ti. a mnemotechnika révén könnyebben felidézhetünk pl. a térbeli pontokhoz kötött, személyekhez vagy könnyű jelentéssel bíró elemhez kapcsolt információikat. Az eidetikus memória, a köznyelvben egyenesen fotografikusnak mondva, olyan embert jelöl, aki ezzel a képességgel rendelkezve képes képeket, hangokat, tárgyakat extrém pontossággal, tömegesen, emlékezetből felidézni (eidetikus = a görög „*eidos*“ vagyis „látott“). A viktoriánus kor „tudományának“ s magazinjainak kedvenc témája volt az az agyábrázolás, amelyben a gondolatok „műfajilag“ is igen erősen szegmentáltak az agy különféle területein lokalizálódtak.

\*

Az internet digitális forrásaival elvileg állandóvá és végtelenné növeltük – immár digitális – memóriánk határait. A digitális bölcsész egész fegyvertárat hoz létre munkájához, hogy a digitális emlékezet katedrálisra mindig rendelkezésére álljon, így egyszerre áldoz, mind az „*Eios*“, mind pedig a „*Mnémoszüné*“ oltárán is, hisz nagyjából (és időrendi fejlődésükben) a következő alkalmazások felett rendelkezhet:

- ◆ a virtuális kiállítás
- ◆ szöveg korpuszok létrehozása és használata (digitális filológia)
- ◆ közös kereső rendszerek egymástól különböző adatbázisokban
- ◆ képi adatbázisok speciális analitikája és kereshetősége
- ◆ származtatott valós idejű adatok felhasználása (pl. grafikonok)
- ◆ adat ábrázolások és a földrajzi tér leképezése (georeferálás)

- ◆ korrelációs módszerek és vektorgrafikus ábrázolások
- ◆ teljes körű virtualizációs módszerek
- ◆ „big data“ tárolás és feldolgozás és az archivált Internet használata



Sokak szerint valóságos online evolúciós korszakba értünk és egy Yale-kutatás szerint, mióta az információk könnyen elérhetőek az interneten, az emberek hamis képet alkotnak saját intelligenciájukról, hiszen az elérhető tudásokat saját tudásuknak vélik.<sup>6</sup> Elértünk volna hát Szent-Györgyi Albert idézet mondásának idillikus megvalósulásához? *Nicholas Carr* híres könyvében már arról beszél, hogy az internet nem csak az életmódunkat, hanem az agyunkat is átprogramozza.<sup>7</sup> Joe O'Shea író televíziós újságíró-híresség azt mondja: „*Semmi értelme leülni és az elejétől a végéig elolvasni egy könyvet. Nem ez az idő felhasználásának az ideális módja, mert a világhálón hamarabb is hozzájuthatunk azokhoz az információkhoz, amelyekre szükségünk van. Aki megtanul ügyesen »vadászni« az interneten, azok számára a könyvek egy csapásra fölöslegessé válnak.*”<sup>8</sup> Carr idézet könyve szerint az információ virtuális teret használva egy újfajta elme alakul ki, amely rövid, feldarabolt és gyakran egymásba érő adagokban akarja és egyben kénytelen is magába szívni és szabadjára engedni az információt – minél gyorsabban, annál jobb.

<sup>6</sup> pl. [http://vigyazo.blog.hu/2015/04/19/hogyan\\_valtoztatja\\_meg\\_az\\_internet\\_az\\_agyunkat](http://vigyazo.blog.hu/2015/04/19/hogyan_valtoztatja_meg_az_internet_az_agyunkat) - 2017.01.15.

<sup>7</sup> Nicholas Carr: *Hogyan változtatja meg az internet az agyunkat?* - A sekélyesek kora. HVG Könyvek kiadó, 2014.

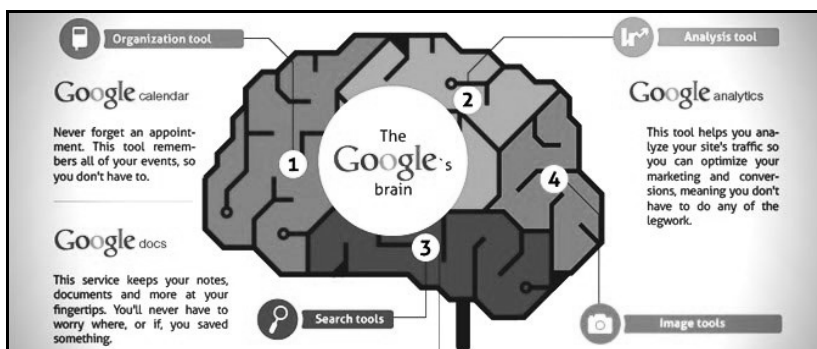
<sup>8</sup> Ugyancsak az alábbi blogon idézve:

[http://vigyazo.blog.hu/2015/04/19/hogyan\\_valtoztatja\\_meg\\_az\\_internet\\_az\\_agyunkat](http://vigyazo.blog.hu/2015/04/19/hogyan_valtoztatja_meg_az_internet_az_agyunkat) - 2017.01.15.

Az egy külön kérdés, hogy a mindehhez való alkalmazkodási készség és képesség megléte okán ún. *digitális törésvonalak* alakulnak ki, valakinek vagy van számítógépes írástudása, vagy nincs, és valaki már ezen is átlépve, megszerezte a digitális írástudás képességét is (computer literacy és internet/digital literacy) vagy sem.

\*

Korunkban nyilvánvaló, hogy a tudományos publikáció szervezése, illetve maga a tudományos publikáció keletkezési folyamata, menedzsmentje, disszeminációja, kontrollja nagy változásokat él át, továbbá mindennek különféle informatikai vetületei állandó fejlődéssel járnak. A kutató-oktató (de talán a szenior hallgató is, ha nem most, hamarosan) már régóta szervezi és összegyűjti azokat a digitális eszközöket és forrásokat, amikkel dolgozik, amikkel a leghatékonyabb a munkája. Ezek körét erőtéljesen a gazdaságosság határozza meg. Abban a korban vagyunk tehát, amikor *ki-ki felépíti a maga digitális ökoszisztémáját*. (Valamilyen szinten ez mindnyájunkra igaz, hiszen mindenki összekapcsolja a szerkesztés, keresés, tárolás, stb. műveleteinek különféle színtereit.)



Tehát egyfajta „eredeti tökefelhalmozás” folyik ezen a területen, amiben sok szereplő jelenik meg, ki egy-egy részelemmel, ki pedig *az ökoszisztéma koordinátoraként* vagy több összefüggő szolgáltatás kínálójaként. Például a Google egy tudósnek felkínálja a levelezést, a tárhelyet, a dokumentumszerkesztést, a naptárat és a Scholar-t is, egyebek mellett, s mindet értelemszerűen a „felhőben”.

A fent leírtak a kutatók nagy részének elég bonyolult és gyorsan változó környezetet jelentenek. A testre szabott, felhő alapú ökoszisztéma lassan alakul ki, s nem is lesz egyforma mindenkinek, még akkor sem, ha az egye-

tem vagy kutatóhely majd kínálni fog ilyet kutatóinak. Olyat, ahol a szakirodalmi információs rendszer, a letöltés, hozzáférés, elraktározás, nyilván tartás, a tanulmányszerkesztő felület, a nyilvántartási eszköz, a disszeminációs és archivációs tér, vagy éppen a publikációs tér egyben és átjárhatóan jelen lesz, együtt a kommunikációs eszközparkkal.

Így állandóan felmerül majd, hogy az elvárható számítógépes írástudáson túlmenően (alapvető informatikai eszközpark használatának ismerete) az ökoszisztéma kiépülése és használata közben ki segít a felhasználónak? Ezt nevezhetjük ebben a kontextusban valójában digitális írástudásnak<sup>9</sup>: így tehát ebben az olvasatban a *digitális írástudás a digitális ökoszisztéma aktuális használati utasítása*.<sup>10</sup>

E folyamatban azonban – valljuk be – több az olyan komponens, amit nem tudunk, nem értünk pontosan, mint amit le tudunk már írni és tapasztalatunk is van. E sorok írójának nyilvánvaló, hogy sok tudományterületnek van és lesz is itt keresnivalója, hiszen a pszichológia, filozófia, szociológia, könyvtártudomány és informatika stb. mind-mind hozzá kell hogy tegye ehhez a saját tudását, prognózisát.

Nem tudjuk pl. hogyan hat mindez általában a tudományokra, azok művelési módszertanára? Mi ezen a területen a viszonylagos bölcsész megkérdettség kára? Hiszen más tudományokban máris e-science-ről beszélnek. A főkérdés, hogy mindez csupán módszertani változás lesz vagy lényegi, maga a (bölcsészet)tudomány, annak egész felfogása is megváltozik? Volt már erre példa az információtörténelemben. Az elsősorban *Barabási László* nevéhez köthető újabb felfedezések a nagyon komplex hálózatok működéséről (ő és munkatársai is éppen a webteret vizsgálva jutottak eredményekre) arra figyelmeztetnek, hogy alkotható olyan modell, ami ezt a látszólagos káoszt leírja és értelmezhetővé teszi. Még ennél is fontosabb, hogy tudatosan használhatóvá és kihasználhatóvá is egyben. Hiszen az ún *Barabási–Albert-modell* a komplex hálózatok (gráfok) fejlődésében egyfajta magyarázattal szolgál azok működésére.<sup>11</sup> Úgy gondolom, hogy a közeljövőben a „gráfok

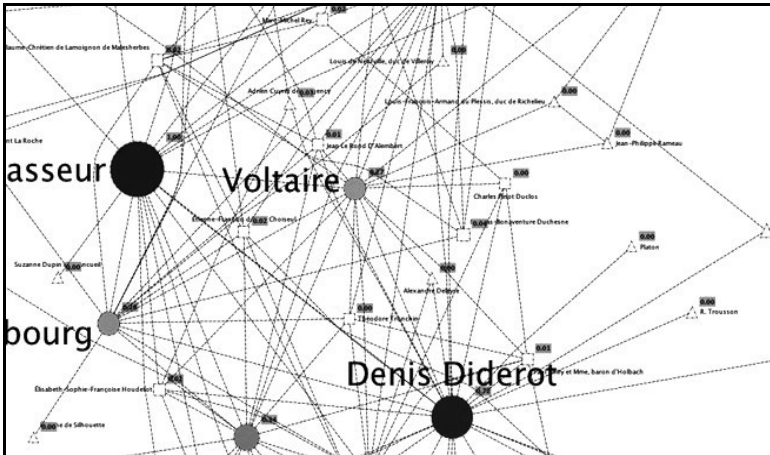
---

<sup>9</sup> Hasonlóan, de nem egészen így és ebben a kontextusban: Koltay Tibor, Boda István: Írástudások az információs társadalomban amatőröknek és szakembereknek in *Információs társadalom*, 2010. 1. sz. p. 57-76.

<sup>10</sup> Ld. erről bővebben megjelenés alatti tanulmányunkban: *Nagy Gyula, Molnár Sándor, Kokas Károly: A könyvtárak jövőjéről – Reflexiók egy előzetes kutatási jelentés kapcsán* in *Tudományos és Műszaki Tájékoztatás*, 2017. <http://tmt.omikk.bme.hu/tmt> (2016. február végén várható az online megjelenés)

<sup>11</sup> Barabási nagyszerű és magyarul is megjelent könyvei (és filmjei) helyett hadd hivatkozzak itt csak a kapcsolatos wiki-szócikkre: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Barabási–Albert-modell> - 2017.01.15.

és élek“ és a hálózati elmélet nagy szerepet fognak játszani a hatalmasra duzzadt bölcsész „big data“ újabb és újabb értelmezéseiben, összefüggéseinek vizsgálatában.



\*

Visszatérve kiindulópontunkra, hogy (Thot isten helyében) mit is gondoljunk e nagy léptékű változásokról, hogy ti. „ez a tudomány bölcsőbb és tartósabb emlékezetűvé teszi az egyiptomiakat; mert az emlékezet és a tudomány varázseszközét találtam itt fel“ vagy „Feledést fog oltani azok lelkébe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket: az írásban bízva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni“? Az idézett Carr fenyegetően azt mondja, már könyve címében is, igen az internet, a világháló stupidá tesz bennünket, s elkerülhetetlenek látszik a „sekélyesek kora“. Mint eddig is, a család az elsődleges, az iskola pedig régóta a másodlagos szocializációs színterünk. De közben látszik, az információs társadalom virtuális egésze (eszközei és digitális írástudása) a harmadik szocializációs közegünké válik<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Ld. például Herczeg Judit disszertációja: Internet használat és elektronikus kommunikáció ... Debrecen, 2013. in [https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/173107/Herczeg\\_Judit\\_Ertekezes-t.pdf?sequence=5](https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/173107/Herczeg_Judit_Ertekezes-t.pdf?sequence=5) - 2017.01.15.

Még inkább igaz mindez a tudós és kutató „társadalomra“ és a digitális bölcsészre is természetesen. De ez esetben még a fentebb vázolt általános jelenségnél is sokkal többről és mélyebbről is van szó. Mert, ha az egész tudományos módszertant, eszközhasználatot megváltoztatja – az átalakult gondolkodással együtt – a „hálózatbavettség“, akkor nyilván egy teljesen új paradigma jön el, s szükségessé válik az *emlékezet digitális katedrálisának* pontos működését felderíteni, hasznát optimalizálni. Ehhez az egész bölcsészettudományi gondolkodást és kutatási módszertant új összefüggésekben kell megvizsgálni és átgondolni<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> A szerző, mint könyvtáros-informatikus, ezen a téren nagy szerepet remél a könyvtáraknak is, de ez az aspektus most nem része ennek a dolgozatnak. Ld. erről — többek között — az idézett Kokas (2016) Nagy-Molnár-Kokas (2017) tanulmány egészét.

Zsuzsanna Máté

## MOZART, MADÁCH, JANKOVICS – THE TRAGEDY OF MAN AND THE ANIMATED FILM

Marcell Jankovics's animated film titled *The Tragedy of Man* is in fact the adaptation of Madách's main work, however, besides this, with the further thinking of the literary text, and placing it into set of mediums resulting a saturation of meanings he has already created a sovereign, autonomous piece of art. "It was worth it."<sup>1</sup> – said the director once in an interview. Likewise, all viewers may have the same standpoint after carefully watching, even several times, this 155-minute long animated film. It was in 1983 when Jankovics completed the screenplay, and by shortening it, he edited the script of the six-hour long dramatic poem to become a 105-minute-long dialogue. Also, he omitted meditative monologues and preferred to incorporate dialogues to the scenario. „Even I was surprised to see how well I have managed to edit the script back then as now it contains no idle sections, but there is room for action and further thinking.”<sup>2</sup> – said the director in an interview. Indeed, the sense of the *Tragedy*'s text not only did not get hurt, but, as its creator had originally intended, it even provided a coherent interpretation and visual explanation to further facilitate a complete understanding of this literary work.<sup>3</sup> Using the tool of images, this explanation compressed all untold parts of the literary text, by means of colour symbology, visual interferences, transformation, or symbols. On the other hand, by means of transformations he also moved beyond the text in many respects, thinking it further, moreover, at times even continuing it. The some 155-minutes long film took almost 23 years to make. The very act of creating

---

<sup>1</sup> GYENGE Zsolt, *Be van fejezve a nagy mű – Az ember tragédiája kritikája (The Great Work Has Been Finished – a Criticism of the Tragedy of Man)*, Origo, 2011. 11. 29. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20111129-az-ember-tragediaja-kritika-jankovics-marcell-madach-imre-.html> (Downloaded on 1th: 2016. 05. 15.)

<sup>2</sup> CSANDA, Mária – LAIK Eszter, *Rajzfilmek, jelképek, kultúra egy életen át: Interjú Jankovics Marcellel (Cartoons, Symbols and Culture Through a Whole Life: an Interview with Marcell Jankovics)*, Irodalmi Jelen, 2011. július 6. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1454/rajzfilmek-jelkepek-kultura-egy-eleten-interju-jankovics-marcell> (Downloaded on 4<sup>th</sup> May, 2016.)

<sup>3</sup> JANKOVICS Marcell, *Beszélgetés Jankovics Marcellel „Az ember tragédiája” c. rajzfilm alkotójával a Beregszászi Főiskolán (An Interview at the College of Beregszász/Beregovo with Marcel Jankovics, Creator of the Animated Movie "The Tragedy of Man"*, 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=impAA\\_AKbyE](https://www.youtube.com/watch?v=impAA_AKbyE) (Downloaded on 4<sup>th</sup> May, 2016)

the film started in 1988, and, due to the management of the numerous grants, fundraising (altogether totalling a budget of 600 million forints), and the technological advance having taken place during the 23 years of making (this way the film represents the history of animated movies in Hungary, from initial hand-drawn limited animations to computed animation), the process lasted until 2011. The second movie version of *The Tragedy of Man* was eventually screened in cinemas on 8th December, 2011, some half a century after Mikós Szinetár's television adaptation of the *Tragedy*, as an animated movie, standing as a work representing the lifetime achievement of Marcell Jankovics.

Madách's *The Tragedy of Man* is regarded as an ideal literary work of art from several respects to be transferred to the set of signs of various mediums. As I pointed out in the second chapter titled *The Precondition for the Creation of Intertextual and Intermedial Relations in the Tragedy of Man*, it was the hermeneutic nature, the ability "to be filled up", interpretative and regulated openness and the potential for the freedom of interpretation in this work of art that I named as the immanent source of productive interpretations and re-creations. I have also emphasized that the medial complexity of Madách's dramatic poem within itself is the internal feature which enables it to be transformed in various forms of art. Such is the descriptive involvement of different visual, auditive or kinesic phenomena into the literary text, as well as their inclusion to indicate their presence there. Also, the typical "dramaturgy of dreams" can be considered such, since historical scenes, as an unreal series of dreams are displayed in connection with Adam's level of reality, thus representing another aspect of "mediality". As a matter of fact, this medial complexity particularly qualifies Madách's work for a motion picture transformation. As the film itself provides an option to, by means of the multitude of concurrent perceptual effects, mediate complex experiences of great impact, in which both emotions and thoughts have their part: "films differ from most forms of communication in the sense that they address not only perception directly, that is they function as the actual physical, perceptual stimulus of the so-called first system of signals, but they actually bear a role in the second line of signals, where, in addition to physical stimuli, conceptual speech is given an important role, too."<sup>4</sup> By using image, sound, music, gestures, motion, distribution of light, etc. it brings such aspects and complexity of phenomena into the recipient's world of experience, which could only be achieved by language, as a verbal medium with only complicated and lengthy circumscription.

---

<sup>4</sup> BÍRÓ Yvette, *A hetedik művészet*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 20.



The television film version of the *Tragedy of Man* was made in 1969, directed memorably by Miklós Szinetár, with László Mensáros as Lucifer, Péter Huszti as Adam, Mariann Mór as Eve. The complexity and dynamics of the film's language, as well as the fascinating flow of events all make it possible for the viewer to realize the summary of the monumental work of Madách, which trustworthily presents us the history of mankind, from the beginnings to the fictitious ending. In Miklós Szinetár's interpretation, it was the complexity of intermediality and text-image-music that made it possible for the philosophical depths, question and response modalities to adjust directly to the elevated threshold of aesthetic experiences of the modern recipient, as regards the complexity of experience impact on the recipient. Moreover, the philosophical questions and answers raised by means of the compound nature of verbal-visual-auditory stimuli are mediated in the mediums of various communicative channels, thus their function was to promote a more complete understanding of the pretext. In Szinetár's television film the literary text of Madách bears a primary role, while acting, involvement of other mediums, the images and the background music all accounted for the interpretation of the above. This television film aimed at achieving solutions analogous with the literary text, stressing out in its adaptation the similarities between literature and the film.

The Jankovics-adaptation, as an animated film, created in the triple overlap of Madách's literary work of art, the film and fine arts, within an intensified group of intermediate mediums can even be called, using Klopfer's term, a transmedial<sup>5</sup> work of art, which denomination occurs more and more frequently within the semiotic and narratological investigations of opera, film and literature.<sup>6</sup> The film by definition is situated between the multiple intermediate mediums of the "synthetic and intermedial"<sup>7</sup> characteristics integrating means of expression from other branches of art" and the borderline of fine arts, that is the "seven and a halfth" genre, called animated film, which in sum produces a pronouncedly intermedial genre, using ordinary terminology. The animated film gives the viewer the expression as if the series of actions made up of the slightly differing frames and

---

<sup>5</sup> KLOEPFER, Rolf, *Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie* = MECKE, Jochen – ROLOFF, Volker hrsg.: *Kino-(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, 43.

<sup>6</sup> BENE, Adrián, *Transzmedialitás és narrativitás*, *Létünk* 2014/1. 169-173.

<sup>7</sup> PETHŐ Ágnes, *A mozgókép intermedialitása, A köztés lét metaforái = Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Scienca Kiadó 2002, 18.

the characters came alive or actually were alive. All this has been achieved by using and mixing static and space elements (line, field, space, colour), and film elements, dynamic and time components (direction, rotation, cut, amplification, background music). While films generally animate real movement, this peculiar genre has the charm of establishing the "illusion" of movement. Quoting the statement of Orsolya Margitházi: "It was as if we have witnessed the dazzle of some ancient magic, where even those things can move we previously thought to be unmoveable. Anything within the boundaries of our everyday lives can happen. There is no doubt that this can only happen in the "dream world" of cinematic art, in the empire of animation."<sup>8</sup>

The greatness of Jankovics's work lies in the fact that he had managed to effectively operate all intermedial features of the animated cartoon-adaptation. For instance, a structural trait of the *Tragedy*, namely that 11 of the 15 scenes are basically Adam's dream regarding different periods of human history, made the displaying of the movie in the genre at the borderline of fine arts and film not only reasonable, but ideal. As a result, not only an adaptation was born, but a sovereign work of art, too. The director, Jankovics Marcell himself asserted on this as follows: "the play itself is a joyride, I have followed the dramaturgy of the dream, which is seemingly chaotic, yet it holds a strict structure. Compression, done by animation only, is a typical dream technique. If in the movie industry you can call someone a dream expert, well, in this case I consider myself to be one".<sup>9</sup>

The "dramaturgy of dreams" within the intermedial animated movie including the magnitude of Madách's literary work not only illustrates and adapts the pretext, but it even offers a related re-interpretation to it. As a result, by means of the intertwining of communication channels, it creates a complex, ever-changing formation of statements within the intermediality of text-image-music. This process is accompanied by a saturation of meanings, resulting the emergence of countless symbols and grotesque images to match the pretext, thus extending its interpretative modalities, fulfilling its "ability to be filled up". Following the unique process and abstract structure of dreams, the dynamics of Jankovics's images practically show us how

---

<sup>8</sup> MARGITHÁZI Orsolya, *Az animációs film története (The History of Animated Films)*, Filmtett, 2002. szeptember 15. <http://www.filmtett.ro/cikk/1426/az-animacios-film-tortenete-4-1> (Downloaded on 4th May, 2015.)

<sup>9</sup> JAKAB APONYI Noémi, *Megrajzolt álmotázás. Jankovics Marcell: Az-ember tragédiája (A Dream Journey Drawn. The Tragedy of Man by Marcell Jankovics)*, Irodalmi Jelen, 2011. december 19. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1527/megrajzolt-alomutazas-jankovics-marcell-az-ember-tragediaja> (Downloaded on 4<sup>th</sup> May, 2016.)

they actually work, that is the eternally-moving visual forms of dreams, their changes of shape embedded in a constant metamorphosis, yet all along keeping their being bound to the original opus. However, conditions of text-image-music, the coexistence and syncretic nature of different mediums bestow a dynamic and concise feature to the animated movie. This condition prevails since these mediums not only coexist next to each other, but, at the same time, interact, too. The encounter of various mediums, their projections on one another result a number of relations. One of the two major ones is when these mediums can be aligned into an analogue correspondence, due to which moving and presenting certain notions into another medium they carry an illustrating (yet not providing the illustration of Madách's text), adaptive, interpreting-explaining-emphasizing and "translating-interpretive" function. Consequently, these mediums can basically be paralleled into a hermeneutic relation and a dialogue. Being the primary interpreter of the pretext, the director applied an adaptation technique following the spirituality of the original dramatic poem by Madách, displaying a coherent visual interpretation of the literary text, telling about the colours in 5-20 minutes each. This derives on the one hand from the dissemblance of verbal-visual-auditive mediums, and from the medial otherness, intermediality, and interartistic nature of various forms of art on the other. Verbal transfer of the literary work of art into the intermedial branch at the borderline of fine arts and cinematic art has an intermedial basic feature,<sup>10</sup> namely that it forms the bringing to life by accomplishing the illusion of movement, between the poles of movement and immobility, between bringing to life and rendering lifeless, mixing the arts of space and time with elements of movement and cinematic art. The text of the adapted literary work of art (shortened and experienced text of Madách's pretext), the movement illusion of the film, technical features and genre of fine arts (in addition to hand-drawn animations and by them the display of frescoes, sculptures, reliefs, codex miniatures, etched engravings, cartoon-style etc.) and the intermediality, interartistic characteristic completed by the music all prove what sovereign, entirely autonomous work of art Marcell Jankovics had created.

From the aspect of the reception, the syncretic coexistence, the process of their projection on each other are dynamic, due to their being different, thus (using Lachmann's term) making a "semantic syncretism" possible,

---

<sup>10</sup> MARGITHÁZI Orsolya, *Az animációs film története (The History of Animated Films)*, Filmtett, 2002. szeptember 15. <http://www.filmtett.ro/cikk/1426/az-animacios-film-tortenete-4-1> (Downloaded on 4th May, 2015.)

which, owing to the eternal movement of mediums, their interaction and transformation, analogue or tense coexistence function as the plurality of meaning in a continuous instability.<sup>11</sup>

Marcell Jankovics created a work with synthesis of history, arts, culture and art history that was generated by the dynamic yet instable nature of our age. In our days, in this chaotic, ever-decomposing space, we perceive animated film as a relevant entity, due to its transformations made continuous. As due to its concise and dynamic characteristics, surprising dimension shifts it fits our accelerated life, as in 155 minutes an amazing amount of information, impulse, experience and thoughts to consider are literally inundated onto the recipient.

Jankovics's animated movie succeeded in simultaneously preserving and invigorating Madách's literary work of art, and, as an adaptation fully respecting the ethos of the original book,<sup>12</sup> furthermore, coherently reinterpreting it. Being an autonomous work of art and remaining in a prolific dialogue with Madách's pretext, it extends each thought of the 105-minute long text, shortened by Madách, in the intermediality of various mediums, offering new and genuine perspectives by means of transformations. For instance, the animated movie further emphasizes one hidden quality of the pretext, which is an ironic perspective,<sup>13</sup> as it enriches Madách's work with several grotesque elements, thus turning the gap between 'is' and 'ought' even more direct, that is the relativity of values and the rule of 'There is'.<sup>14</sup> Such is the first scene of the Roman orgy, the entry of Tancred, the parallel cuts of the Prague Scene, where Kepler and Barbara are seen in turns and the famous astronomer declares his pathetic creed while his wife is having an intercourse with a stranger. The list is endless, with numerous acts of the London Scene etc. The most deviating from the pretext sequence is when we can hear God's last sentence, later becoming a proverb. It seems as if the director had previously read Eco's advice: "Used or estranged clichés be overcome by either breaking down its communicative form it is based on or by conducting an ironic approach thus getting rid of it."<sup>15</sup> Nevertheless,

---

<sup>11</sup> LACHMANN, Renate, A szinkretizmus mint a stílus provokációja, *Helikon*, 1995/3. 273.

<sup>12</sup> PETHŐ Ágnes, *A mozgókép intermedialitása, A köztes lét metaforái = Képvittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Sciencia Kiadó 2002, 62.

<sup>13</sup> MÁTÉ Zsuzsanna, *A bölcsélet átlényegülése esztétikumká – középpontban Madách Imre Az ember tragédiája című művével*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2013. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 81), 161.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 181-189.

<sup>15</sup> Umberto ECO, *A nyitott mű*, Bp., Európa, 1998, 315.

even if he hadn't read Eco's advice, the director apparently took both the decomposition (broken down to words, intonations, verbal and visual elements) and irony regarding the last sentence of the *Tragedy*, later to become a proverb. Upon uttering "I have decreed your destiny, oh man: strive ever on with faith and steadfast trust!" God's iconic figure converts into the Patriarch of the Constantinople Scene persecuting heretics. Thereafter, upon the next, more and more scornful "strive ever" being said, Rudolf, the Holy Roman Emperor previously compromising Kepler can be seen. Then, after reaching the even more cynical-sounding "...and steadfast trust" section Robespierre ordering the beheading of Danton, the London showman launching the Ferris-wheel, and finally the old scholar of the Phalanstery are demonstrated. The very last sentence uttered by God manifests in the sound differentiation of intermediality, and thus the high tension. The pronunciation of the final sentence on the auditive level, with the sarcastic, cynical and slow-paced intonation coupled with the intensive view, figures carrying Adam's disappointment, establishes an ironic quality, which definitely questions the written message of this ending sentence, firmly confronting it. Moreover, separation of the written form speech by means of uttering the words, and the irony appearing in the mediality of visuality increases the negative catharsis, not allowing room for developing the comforting sense of "everything will be fine" in the recipient. The historic atrocities occurring during the one and a half century that has passed since Madách's present do not allow the creator of the animated movie to mediate the "and trust" in a transcendental manner. The series of images shown during the sentence uttered, the reverse set of reference to the meaning of colours and the sarcastic articulation all generate sharp tension with the written sentences of the pretext. The director aligns current executives and travesty persons of 'is' in power who, throughout the whole opus, contribute to the distortion of certain "holy notions" of Adam in reality, making it represent the opposite, similarly to what the showman or the old scholar does by distorting and depreciating art and science. In sum, the above lead to the disillusioning of Adam. In the world of animation it is not God who has the final say, but the crying Adam, the first man, who speaks on the life struggle as follows, in a resigned voice: "The goal is death, but life is struggle, strife, / and it is strife itself that is man's goal."

Marcell Jankovics visualized colours with a rich set of symbols, references to art and art history relevant in the given era, and in a style using their characteristic representation conventions or medial techniques, with

almost encyclopedic completeness<sup>16</sup> and consciousness. The graphic artist, the director of the animated movie has used its wide range of knowledge on cultural history, symbol research and mythology to incorporate them in an almost unnoticed manner into his works, as well as into his animated movie on the *Tragedy*. He claims that art must act in a useful way, otherwise it has no sense at all: "From the very onset I have believed that art as such is a useful entity. And, if it should not be useful, it is useless then."<sup>17</sup> I tend to see this usefulness, apart from maintaining Madách's work, in, among others, the reinforcement and expansion of its three meaning-horizons, which are universal, historical and up-to-date. The philosophical topic of the literary work of art is an explanation of the world with universal completeness, providing and seeking meaning, interpretation of oneself and the intellect. Its content is the positioning of the philosophical concepts and thoughts confronting and criticizing each other in historical dimensions. Madách's opus is about creation, man, historical ages, as well as the development history of ideas, these latter confronting their realization. It also tells us about the meaning of human existence, while at the same time it raises fundamental questions of existence philosophy, moral, universal and updatable issues to all readers. Likewise, Jankovics's animation as an adaptation has retained these features of the pretext, enriching it with a visual adaptation, thus having been able to further expand these rudimentary horizons towards a work of art shaped autonomously.

Employing these symbols, Marcell Jankovics expands the horizon of universality, therefore I aim to discuss it in detail in the last third of my study. The historical dimension is complemented and completed with references of art and culture history. From the already known narrative of the development of art history, the medium of art as a mediator is highlighted (style and carrier), in addition to some other iconic works. Also, he deals with philosophical issues, too, namely the relation of life and art, during which separateness of the two territories of the work of art and life (reality) is dissolved by having works of art and life events project over each other, thus mutually using each other to build up and intertwine. Just to take a few examples from the many, the two-dimensional paintings of the Egyptian tomb chambers represent the crowd, while after being elevated into three-

---

<sup>16</sup> JAKAB APONYI Noémi, *Megrajzolt álomutazás. Jankovics Marcell: Az ember tragédiája (A Dream Journey Drawn. The Tragedy of Man by Marcell Jankovics)*, Irodalmi Jelen, 2011. december 19. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1527/megrajzolt-alomutazas-jankovics-marcell-az-ember-tragediaja> (Downloaded on 4<sup>th</sup> May, 2016.)

<sup>17</sup> M. TÓTH Éva, KISS Melinda, *Magyar alkotói Portrék II. Animációs mozgóképtörténet II. (Hungarian Artist Portraits II. History of Animated Films II)*, Budapest, Typotex Kiadó, 2014.

dimensional imagery, they in transition picture the Pharaoh. Red and black figures of painted vases come to life in the Greek Scene and subsequently smash the vases, perhaps thus indicating the decline of Greek culture. As regards reliefs on Roman sarcophagi, Roman legions are marching, as gladiators began to fight their battle, this way changing the static condition of mosaics floors into a dynamic movement, and eventually arising as three-dimensional figures from it. Also, the fall of the Roman Empire is pictured by the permanent cracking of plaster walls, petals falling from the flowers of trees on the palace walls, and statue-like characters become gradually fragmented. In all of the above, the medium mediating (vase, sarcophagus, mosaic, fresco, and statue) is made to be the narrative part of the image series. This creative and authentic approach, meaning the elevation of medial elements into the process of storytelling returns later on. The other peculiarity is when the director plays with basic features typical of the genre of animated films, that is how lifeless objects (frescoes, statues, mosaics) become alive, while in other scenes exactly the opposite happens, the living change to lifeless, for example in the London Scene, where the craftsman's loved one turns into a puppet, or in the Space Scene, which shows the destruction of Adam ending up in the form of a lifeless spacecraft. Moving back to medial styles characteristic of different ages, the golden background and stage-like settings of the Constantinople Scene are like codex illustrations, reminiscent of codex miniatures; blue-white-red whirling ink drawings accompanying the mutinous crowd scenes wedge in the etched engravings of the Prague Scene; coloured sketches of the London Scene turn into black and white at times. So here a time travel begins, leaving Madách's present, the horizon of being up-to-date is becoming more and more definite, which, however it returns several times during the entire film, at this point it proves to be at its most prominent level. The director has chosen a Ferris-wheel as a sort of 'time machine', spanning the some 150 years having passed by since Madách's present. Different historical traumas come to life, in which, quoting Jankovics's comments, "devil show us his devilish face", in the forms of Lenin, Hitler and Stalin. Further thinking of the death dance in the pretext, the historical table spanning the 20th century, figures spinning into nowhere on the Ferris-wheel are overall remarked by the director as follows: "Madách so far, from now on Jankovics! The way I have been selecting from the actors, who will line up here. (...) Some do not exist at all, some have come from films, some arrive from art, science, and some are politicians and public figures shaping conscience of the masses. Also, some are good, while some are bad, and unfortunately, the whole thing has been controlled by a spirituality which rather reminds us the dance of death.

(...) Those aligned on the wheel are of many kinds, a group of people on the brink of extinction, a Hungarian invention, a woman after female-to-male reassignment surgery, murdered politicians, overweight adolescents, a boy wrapped in the Hungarian flag, standing in the face of a police line. Finally, a polar bear can be seen, the perish of which shows what awaits us after global warming.”<sup>18</sup>

Words cannot describe the visual experience and impact impulse we can perceive from the first scene onwards, including the transformation of shapes and colours, diverse shifts between dimensions, rhythmic movements of images with transition, ideas, special tricks, a rich manifestation of visual fantasy. On the recipient's part, watching this film requires a great deal of mental energy and effort, as it assumes a visual competence which has the immediate perception and comprehension of the image message as a basic element while it also takes for granted a high level of reading comprehension competence, too. Moreover, living through and understanding this ever-changing work of art created in the intermediality of text-image-music is also presumed.

The visual-verbal coexistence is accompanied by music, which increases the emotional tone of the combined effect of image and text. Background music was arranged by László Sály, while, at the same time, in addition to his own works the great ones of African and Greek folk music as well as the immortals of classical music, like Mozart, Bruckner, Rimsky-Korsakov, just to mention a few. The *Lacrimosa* and *Dies irae*, two movements of *Requiem* composed by Mozart, connect the scenes associated with death and pain, which in functionality is fundamental and embraces the whole. First time at the end of the second scene, the two movements change sharply opposed to each other which triggers and also indicates the functionality of both in the whole play. After committing the original sin few times of the movement of *Dies irae* confirm to highlight the voice and the anger of the Lord, and the presence of death during the following part: “Adam, Adam! you left me, / I will leave you, see what you do alone by yourself”.

Then following the last word, when the first human couple is leaving the Garden of Eden, the music switches to the second movement of the *Requiem*, to the tune of *Lacrimosa*, (as the name suggests tearfully) which serves as a

---

<sup>18</sup> JANKOVICS Marcell, Beszélgetés Jankovics Marcellel „Az ember tragédiája” c. rajzfilm alkotójával a Beregszászi Főiskolán (An Interview at the College of Beregszász/Beregovo with Marcel Jankovics, Creator of the Animated Movie ”The Tragedy of Man”, 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=impAA\\_AKbyE](https://www.youtube.com/watch?v=impAA_AKbyE) (Downloaded on 4<sup>th</sup> May, 2016)



reaction to the happenings filled with pain. The two movements together in these functions have heard twice in the whole cartoon. In the Space scene, two smaller pieces of music with its uplifted sounding, highlight the strength and prohibition of the spirit of Earth, and also the recognition of life as a bound to the Earth and the sense of life as a struggle. Then finally the two movements together dominate the final scene as a whole. *Dies irae* almost entirely fills the first half of the last scene emphasizing the tragic of Adam (who prepares to commit suicide) and Lucifer dialogue of life and death.

On the edge of life-and-death the recognised sense of life are the unborn child, Eva's motherhood, and when the Lord accepts again Adam, different kind of association starts, a different kind of opportunity for the humanity to be starts again. The movement of *Lacrimosa* can be heard during the Adamic questions and the Lord's answers, until the last scene. The two movements together, beyond having a functionality to determine the composition of the cartoon feature, separately in the intermediate scenes can be heard, but only a few beats.<sup>19</sup>

Text, image and music complement each other in a peculiar way, thus providing the viewer a complex aesthetic experience, not exceeding the threshold of acceptability. Jankovics's work is undoubtedly a difficult one to digest, therefore several viewings are required due to the dynamic and rapid pace of the film. Since processing impulses from various mediums require a quite complex concentration on the recipient side, apart from perceiving and noticing the exact physical, sensual (visual and auditive) stimuli conceptual speech must also be dealt with, and, beyond all this, one should note that perception of meaning-plurality with medial complexity is time-consuming, too. On the other hand, the animated movie offers a unique situation, which is a recipient experience, as it makes us discover how naturally our thoughts commute between image and language, visuality and verballity and to see how the music is affecting the mood and emotions.

---

<sup>19</sup> In Egyptian Scene when the slave dies and during his wife's grief, then later in Athen's Scene, three times we hear longer and longer sequences. For example, while the people, the Agora arguing about Miltiades, calling as hero or as a traitor, meanwhile his wife shows sacrifice of animal for Athene, for the first time we can hear few time then second time it accompanies his wife's pray in the meantime the Agora influenced by demagogos doom to death of the hero commander, and finally some longer movement accompanies the hero's arrival at home dissolving the current tensions, on the other hand, with its painful sound presuggest the death of a military leader. As long as in the Greek scene the *Lacrimosa*'s movements are dominant, in the scene of Rome only can hear a few time, but other movement of *Requiem*, *Dies Irae* has more role when St.Peter appearances.

Laczi Júlia

## A VARÁZSFUVOLA ÉS A HÁROM IFJÚ

*„Ez út visz célod felé,  
csak emberül kell triumfálni  
Vedd hát intésünket, vedd bé:  
Tudj hallgatni, tűrni, s megállni.  
- Ifjak, mondjátok meg hát,  
Megmenthetem-é Paminát?-  
Ezt meg nem jelenthetjük mi-  
Tudj hallgatni, tűrni, s megállni,  
Csak ezt gondold meg: légy férfi  
Úgy emberül fogsz triumfálni!”<sup>1</sup>*

*Csokonai Vitéz Mihály fordítása 1796*

Előadásom címében Három Ifjúként nevezem Mozart: A varázsfuvola című operájának szereplőit, de nevezik őket Három Fiúnak, Három Géniusznak vagy Három Nemtőnek is. Ők azok, akik nevükhöz illően „védőszellem”-ként figyelik az eseményeket, ha szükséges közbeavatkoznak, akár útbaigazítás, akár bátorítás, akár életmentés a feladat.

1985. augusztusában a Szegedi Szabadtéri Játékok műsorán szerepelt Mozart operája. Ennek részeseként (Első Fiú), magam is átélhettem egy csodálatos próbafolyamatot, amelynek során sokat tanulhattam olyan nagyszerű művésztől, mint Gregor József, Csavlek Etelka, Bándi János. A próbafolyamatot három előadás követte a szegedi Dóm tér hatalmas színpadán. Az előadást Oberfrank Géza, a Szegedi Nemzeti Színház akkori zeneigazgatója vezényelte. A főigazgató úrnak átfogó elképzelése volt a zenés színházról, a modern operajátszásról. A darab vendégrendezője Carl-Heinz Erkrath, egy fiatal német rendező volt, akinek rendezői felfogása akkor újdonságként hatott számunkra.

Az elemzés során első sorban azokra a jelenetekre összpontosítottam, amelyekben a Három Ifjú megjelenik, ebből következően a cselekményt csak vázlatosan ismertetem. Ezzel párhuzamosan a szegedi előadás kapcsán arra a kérdésre is választ adok, hogy egy rendezői koncepció mennyivel bővítheti a partitúrában jelzett szerepet.

---

<sup>1</sup> Csokonai Vitéz Mihály Összes Versei II. Szépirodalmi Könyvkiadó 1960. – Áriák és Kettősök A varázsfuvolából 333. old.

## **Így is lehet – bővül a szerep**

Az 1985-ös előadáson az Első Fiú szerepét énekeltem, mint a Szegedi Nemzeti Színház fiatal énekese, a Második és Harmadik Fiú Gulácsi Enikő és Nagy Ibolya, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Szegedi Tagozatának végzős hallgatói, Sinkó György növendékei voltak.

Mozart operájában a Három Ifjú első személyes megjelenésére csak az I. felvonás fináléjában kerül sor. Erkrath elképzelése szerint azonban a Három Ifjú már a nyitány előtt megjelent Mozart korabeli ifjúként, térdnadrágban, zsabós blúzban és rizsporos parókában. (Talán Mozart alteregójaként?) Az akkor és ott megszületendő előadást jelképezve fontos feladatként mi adtuk át a karmesteri pálcát Oberfrank karnagy úrnak, a Nyitány első hangjaként felhangzó „Dreimaliger Akkord” alatt a világitótornyoknak, valamint a karmesternek jelezve, mi indítottuk el az előadást. A Nyitány szcenírozott formában hangzott el folytatva az „akkor és ott” megszülető előadás gondolatát. A főszereplő, Tamino kiválasztása is a nézőtérrel történt (a főhős egy közülünk). Bándi János ott foglalt helyet, a sötétben nekünk kellett rátalálnunk, majd a színpadra vinnünk. A Nyitány során megjelent a Három Dáma, az Öreg pap is. A Három Ifjú pedig gyermekhez illően ugróiskolázott, játszott keresztül-kasul a színpadon.

### **Bevezetés és bonyodalom (No.1.- No.4.)**

#### **I. felvonás**

Tamino az ifjú egyiptomi herceg vad, sziklás tájon egy kígyó elől menekül. Segítségért kiált, majd elveszíti eszméletét. Az Éj királynőjének három udvarhölgye végez a kígyóval és – az ifjú szépségének hatása alá kerülve – jelentést tesz a hercegről a királynőnek. Tamino magához tér és találkozik Papagenoval, a madarással, aki azt állítja, ő ölte meg a kígyót. Az udvarhölgyek visszatérnek, és hazugságáért büntetésül lakatot tesznek Papageno szájára, Taminónak pedig Pamina, (a királynő lánya) arcképét ajándékozzák. A lány a „gonosz varázsló”, Sarastro foglya. Taminót rabul ejti a lány szépsége (No.3. ária). Megjelenik a királynő (No.4. ária), és megkéri Taminót, szabadítsa ki leányát.

### **Kibontakozás. (No.5.-No.20.) Először említik a Három Ifjút (No.5.)**

Papageno szájáról leveszik a lakatot, és bűvös harangjátékot adnak neki védelmül, míg Tamino varázsfuvolát kap. Papageno feladata az, hogy kísér-

je el Sarastro várába Taminót. A Három Dáma távozni készül, de Tamino visszahívja őket és megkérdezi, merre visz az út?

Bár a librettóban nyoma sincs a Három Ifjú megjelenésének, de a No. 5-ös Kvintett Andante jelzésű részénél megváltozik a zenekari színezés, a Három Dáma válaszána. A vonósok szekvencia szerű pizzicatoja, valamint a klarinét és a fagott vezeti be ezt a részt.

Majd megszólal a Három Dáma, és egy periódusnyi terjedelemben mondják el:

„Lesz három égi bájos gyermek a társatok, ha útra keltek,

Csak mindig arra menjete, merre a szárnyuk ellebeg.”

„A Három Dáma frázisában megjelenő hangulat az operában később több ízben előfordul még.(...) a frázis megformálása határozott és összetéveszthetetlen zenei jelleget feltételez, amit később nemcsak a Három Ifjúval asszociálunk, hanem általában a történet misztikus és természetfölötti elemével.”<sup>2</sup> A szegedi előadáson ezeket alátámasztva, a színpad teljes sötéttségbe borult, csak az öt szereplőt világította meg egy-egy spot lámpa.

### **Az első megjelenés (No.8.Finálé)**

Sarastro palotájában Monostatos, a szerencsen ör ostromolja Paminát, amikor Papageno belép és elijeszti őt, azután elmondja a lánynak, hogy szabadítója közeleg.

A No. 8-as Finálé indulásakor belép a Három Ifjú, kezében ezüst pálmággal. A Három Ifjú Taminót a három templomon vezeti át. „Egy olyan világba kerülünk, amely még az eddigi eseménydús tündérvilágtól is mérhetetlenül távol esik. (...) ez az érzés már az első, egészen váratlan zenekari színben játszó ütem hallatán elfog.”<sup>3</sup>

Az ünnepi hangulatú nyolc ütemben fuvola, klarinét, fagott, szordinált trombita, három harsona és üstdob szólal meg. Hangneme C-dúr, a bevezető rész autentikus zárlattal végződik. A Három Ifjú Taminóhoz szól, őt oktatják, hogyan viselkedjen az előtte álló úton, megismételve a zenekarban felhangzó témát. A három szólam homofón szerkesztésű.

„Ez út a cél felé vezet,

Ki férfi módra állja, győz is,

De ezt a hármat megjegyezd:

Légy bátor, tűrő, titkot őrizz!”

---

<sup>2</sup> Spike Hughes: Mozart opera kalauz Zeneműkiadó Bp. 1986. 251.old.

<sup>3</sup> uo. 256.old.

A második félperiódusban (De ezt a hármat...) egy kvinttel magasabb hangnemi kitérés történik G-dúrba. A három kívánatos erénynek – bátorság, türelem, titoktartás – a fafűvők és harsonák unisonója ad nyomatékot. Tamino kérdésére, még mindig G-dúr, triolás kísérettel: vajon megmentheti-e Paminát, diplomatikusan megismétlik az előzőeket:

„Nem szólhatunk, de megjegyezd:

Légy bátor, tűrő, titkot őrizz!

Ha férfi vagy jól értsd meg ezt,

Helytállva férfi módra győzz is!”<sup>4</sup>

A hangnem ennél a résznél d-mollon keresztül G-dúrba majd C-dúrba jut. Az ifjak távoznak, félperiódusnyi terjedelemben zenekari utójáték zárja a tercettet.

A Természet templomában a herceg megtudja, hogy Sarastro nem gonosz varázsló, hanem Isis és Osiris főpapja. Monostatos megpróbálja elfogni Taminót, Papagenót és Paminát, de Sarastro közbelép és elmagyarázza, azért tartja magánál Paminát, hogy megóvja a lányt anyjától, az Éj királynő-jétől. Monostatos elnyeri büntetését, Paminát pedig felkészítik arra, hogy kiérdemeljék a kiválasztottak kiváltságait.

## II. felvonás

Taminóval és az alaposan beijedt Papagenóval közlik, hogy próbák sorát kell végigjárniuk. Amikor a madarász megtudja, hogy maga is azt remélheti, megtalálja élete párját, ő is boldogan vállalja a megpróbáltatásokat. Monostatos ismét elfogja Paminát és szerelmet vall neki. Az anyja menti meg, aki ugyanakkor tört ad neki, hogy végezzen Sarastroval. A főpap megjelenik és kinyilatkoztatja, hogy e templomban nincs helye a bosszúnak.

## Másodszor jelenik meg a Három Ifjú (No.16. Tercett)

Papageno igen nehezen állja meg, hogy hallgatnia kell, éhes és szomjas. Egy csúf öregasszony jön vízzel, amit elfogad és szóba áll az áruhás Papagenával.

Schikaneder instrukciója szerint egy rózsákkal díszített repülőszerkezettel érkezik meg a Három Ifjú, egy gazdagon terített asztallal, valamint a fuvalóval és a harangjátékkal. A fiúk az ételt, italt átadva másodszor üdvözlölik Taminoékat Sarastro birodalmában és azt ígérik, ha harmadízben találkoznak, az örömbéli, boldog alkalom lesz, ami Tamino bátorságát és

---

<sup>4</sup> Fischer Sándor - Harsányi Zsolt fordítása

Papageno hallgatását jutalmazza. Az A-dúr hangnemű tercettet négyütemnyi harminckettes hegedűfutam vezeti be.

„Üdvözlünk másodízben itt ma,  
Sarastrónál ki minket küld.  
Általunk küldi néktek vissza  
A fuvolát és a cseppetűt.  
És hogyha enni, inni vágytok.  
Ezt fogyasszátok szépen el.  
És hogyha harmadízben láttok,  
Boldogság töltsön akkor el.  
Tamino fel! Célod közel!  
S te Papageno, néma csend!”<sup>5</sup>

A No. 16-os tercettből hiányzik a korábbi szabadkőműves emelkedettség. A harminckettes futamok talán Schikaneder „repülőgépének” könnyedségét sugallják. A három szólam ismét együtt mozog kivéve az első és második szólamban előforduló diszitéseket. Az első fél-periódus dominánsan zár, majd domináns-tonika váltások után a négyütemes zenekari kóda alatt a fiúk „elrepülnek”. (Repülő szerkezet Szegeden nem volt, arra emlékszem, hogy a kb. három méter hosszú, kerekeken guruló asztalt nehéz volt közlekedtetni.)

Tamino arra kap parancsot, hogy ne szóljon Paminához, aki ezt félre érti, és azt hiszi, hogy Tamino nem szereti már, és úgy érzi, életének nincs többé értelme. A templomban összegyűlnek a papok, és Sarastro hiába ígéri meg, hogy találkoznak még, Pamina aggódik. A szerelmesek elválnak, Papageno pedig Papagenával találkozáva megtöri a némaságot és hűséget fogad neki.

### **Tetőpont, megoldás, befejezés. A Három Ifjú harmadik megjelenése (No.21. Tercett)**

Schikaneder instrukciója szerint a Három Ifjú lelép a színpadra. A tercett hangulata az első megszólalásra emlékeztet (I. felvonás Finálé). Az ünnepélyes atmoszférát a klarinétok, fagottok, kürtök teremtik meg a zenekari előjátékban. A Három Ifjú jelzi: közeleg a „Nap”, a „Bölcs férfi” győzelme.

„Már int a hajnal rózsa ujjja,  
És pirkad már a fény,  
A balhítt, mely szertefűjja,

---

<sup>5</sup> Fischer Sándor - Harsányi Zsolt fordítása

És győz az éj ködén.  
Ó, szállj le hozzánk égi béke,  
Költözz az emberek szívébe.  
Ha megszentelsz te égi láng,  
A menny a földön száll le ránk.”<sup>6</sup>

A tercett hangneme Esz-dúr, a periódus terjedelmű zenekari bevezető témáját ismétlik meg az ifjak. A „balhítet” kezdetű sornál egy kvinttel magasabb hangnemi kitérés történik B-dúr felé, ebben a hangnemben zár, majd az alt szólam kromatikus színezése után visszatér Esz-dúrba, és a „ránk” szótagra megjelenő V<sup>7</sup> akkord az ismétléskor már Esz-dúr I. fokon zár. A tercett végén hirtelen ritmus- és hangnemváltás történik, a zenekari kíséret szinkópás ritmusa érzékelteti azt a nyugtalanságot, amikor a Három Ifjú megpillantja a törrel a kezében fájdalomtól távolgató Paminát. Eddig a Három Ifjú minden megszólalására a homofonikus szerkesztési mód volt jellemző. Itt azonban elválik a szoprán szólam a másik két szólamtól, az Első Fiú önálló témát énekel, a két másik, olykor egy-másfél ütemnyi eltéréssel, szaggatott nyolcadokkal kíséri, zaklatott lelkiállapotukat kifejezve. A lány öngyilkosságra készül, a Három Ifjú előlép, hogy megállítsa. A hangnem Esz-dúrból balsejtelmű c-mollra vált:

„Ah mily sors jut néki részül?  
Önkezével halni készül!”

Próbálják vigasztalni, meggyőzni arról, hogy „önkezetől halni bűn”. A hangnem g-mollra változik, ez Pamina hangneme, a legszomorúbb, legbánatosabb hangnem. Végül az Ifjak kicsavarják a tört Pamina kezéből, és meggyőzik őt arról, hogy Tamino még mindig szereti őt, sőt, miatta vállalta a próbatételt is. Felajánlják, hogy Taminohoz viszik. Visszatér az Esz-dúr hangnem, és Paminával együtt így énekelnek:

„Ha két szív telve szenvedéllyel,  
Azt nem szakítja semmi széjjel.  
A cselszövés is kárba vész,  
Az ég reájuk áldva néz.”<sup>7</sup>

A szegedi előadáson ezt a tercettet a zenekari árok széléig előrefutva énekeltük, egyenesen a közönségnek, szinte őket is átölelve.

Tamino a próbatétel előtt áll, meghallja Pamina hangját, aki szintén méltóvá vált a beavatásra. Együtt, a fuvola hangja mellett vágnak át tűzön és vízen. (Ez a dráma és az opera tetőpontja). Győzedelmeskednek a veszélyek felett, és beléphetnek a templomba. (Megoldás).

---

<sup>6</sup> Fischer Sándor – Harsányi Zsolt fordítása

<sup>7</sup> Fischer Sándor – Harsányi Zsolt fordítása

A Három Ifjúra még egy fontos feladat vár, mert az elkeseredett Papagenot is meg kell menteni, és figyelmeztetni, hogy nála van a bűvös harangjáték, szóltassa meg, és Papagena visszatér hozzá.

Az Éj királynője és udvarhölgyei Monostatos segítségével végső rohamra készülnek, de elbuknak. A világosság erői győzedelmeskednek, Sarastro megáldja Tamino és Pamina szerelmét. (Befejezés).

A varázsfuvola 1985-ös szegedi előadásán a Három Ifjú a Zárókórus utolsó néhány ütemére ismét a színpadra jött, és intésükre kialudtak a fények, véget ért az előadás. Így foglalta keretbe Mozart daljátékát a rendező a Három Ifjú közreműködésével, és közvetítette a közönség felé: minden előadás egyszeri, megismételhetetlen, ott és akkor születik meg.

## Összefoglalás

„Mi az a belső összetartó erő, amely összetartja a különböző szintű cselekmény- mozzanatokot. Egyetlen szóval megválaszolható: a titok, mely át- meg átszövi az operát.

Csak a Három Ifjú szerepét tekintve: nincs joguk megválaszolni a kérdést, hogy megszabadíthatja-e Tamino Paminát (...) Hallgatói számára még sok egyéb titkot is rejt az opera, pl. mi a Három Hölgy és a Három Fiú helye a két világban? (...) Mozart azonban, miként erre Lukács György rámutatott, mellőzte a pragmatikus-oksági kapcsolatokat. Számára csak azok az indítékok voltak fontosak, amelyek a fény és a sötétség kontrasztját, össze- ütközését képesek kifejezni.”<sup>8</sup>

„Ritkán eredményes időöltés, ha egy adott közegben létrejött műalko- tást egy másik közegével összehasonlítunk, mert alig fejez ki többet pusztán személyes reakciónál. A varázsfuvola azonban minden opera közül a leg- személyesebb abban az értelemben, hogy mindannyiunknak egyénileg és személyesen kell megközelítenünk.”<sup>9</sup>

Ezt a gondolatot olvasva mertem vállalkozni arra, hogy saját élményből kiindulva – ha csak egy mellékszereplő szemszögéből is – de leírjam „sze- mélyes viszonyomat” A varázsfuvolához.

---

<sup>8</sup> Fitter Katalin: A varázsfuvola operalemez – bevezető Hungaroton Bp. 1981.

<sup>9</sup> Spike Hughes: Mozart opera kalauz Zeneműkiadó Bp. 1986. 234. old.



## Coca Gabriela

### ROBERT SCHUMANN FRAUENLIEBE UND LEBEN (ASSZONYSZERELEM, ASSZONYSORS), OP. 42 – FORMAI, TONÁLIS ÉS HARMÓNIAI LOGIKÁJA

Robert Schumann e dalciklusát 1840 – ben írta, 30 éves korában, a híres zongorista, Clara Wieck-el való házasságának évében. Szövegét barátja (Adelbert von Chamisso) 8 verse inspirálta.

A szerelem éneke ez a 8 vers, amelyben a szöveg és a zene nagyon szoros kapcsolatban áll egymással, híven tükrözvén ezáltal Schumann és Clara közötti szoros érzelmi viszonyt. Nyolc különböző életpillanatot zenésít meg a szerző:

1. *Sehn ich ihn gesehen (Mióta láttam őt ...)* a megigéző pillanatot örökíti meg, mert attól fogva, már senki mást nem lát.
2. *Er der Herlichste von Allen (Ő, mind közül a legnagyobb)* az ifjú hölgy szerelmes mámorát tükrözi versben és zenében.
3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben (Nem tudom felfogni, elhinni).* Amit a lány nem tud elhinni az, hogy szerelme minden lány közül őt választotta. Szeretne ezzel az álomszerű érzéssel meghalni, miközben szerelme keblén ringatja.
4. *Du Ring an meinem Finger (Te gyűrű az újjamon)* az eljegyzési gyűrűt éneklie meg, mint egy beteljesülő álmot. Csak őt akarja szolgálni egy életen át, teljesen átadni magát, megdicsőülve az ő ragyogásában.
5. *Helf mir, ihr Schwestern (Segítsetek, nővéreim)* a menyasszony öltöztetésének örömét éneklie, megosztva mindenkivel boldogságát. Bezárja gyermekéveinek kapuját, hogy átadja magát a szeretett férfival való házasságnak.
6. *Süsser Freund, du blickest (Édes barátom, csodálkozva nézel rám).* Nem tudja a férfi megérteni, hogyan tud a nő ilyen örömteli pillanatban sírni. A nő ágya mellé álmódja a bölcsőt, melyben egykor felébred az álm, és abból a szeretett férfi képe nevet majd rá.
7. *An meinem Herzen, an meinem Brust (Szívemen, keblemen),* ezek a szavak mellyel az anya magához szorítja gyermekét. Fokozódó öröm ez a dal, öröm amit csak egy anya érezhet miközben táplálja gyermekét. Sajnálja a férfit, mert anyai örömet nem tud érezni. Csak néz rá és mosolyog.

8. *Nun, hast du mir den Schmerz gethan* (Most okoztad nekem az első fájdalmat) a ciklus záró dalában, megannyi örömmámor megéneklése után egy *sforzando* akkord széthasítja az álmod egy fájdalom ördítésben. A szeretett férfi meghalt. Minden üres lett. Az elhagyott nő maga elé mered, fátyla lehull, és tulajdonképpen már ő sem él. Bensőjébe, lelki világába húzódik vissza csöndesen, emlékeihez menekül.

\*

Érdekes formai, tonális, és harmóniai megoldásokat létesít Schumann e dalciklusban. Összegezzük ezeket az alábbi táblázatban:

### 1. táblázat

Nr. 1	<i>Sehn ich ihn gesehen</i>	<b>Bev. A</b> toldás <b>A</b> toldás <b>Codetta</b>	Bistrófikus (Kéttagú)
Nr. 2	<i>Er der Herlichste von Allen</i>	<b>Bev. A</b> átv. <b>A</b> átv. <b>B</b> <b>Av1 C Cv1</b> átv. <b>Av2</b> <b>Coda</b>	Kibővített klasszikus rondó
Nr. 3	<i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben</i>	<b>A B Av1 A</b> átv. <b>Coda</b>	Tükör reprízes BAR-forma kódával vagy értelmezhető úgy is mint kibővített dalforma kódával
Nr. 4	<i>Du Ring an meinem Finger</i>	<b>A B A C Av Coda</b>	Klasszikus rondó
Nr. 5	<i>Helf mir, ihr Schwestern</i>	<b>Bev. A B A C</b> átv. <b>Av</b> <b>Coda</b>	Klasszikus rondó bevezetővel és kódával
Nr. 6	<i>Süsser Freund, du blickest</i>	<b>Bev. A A</b> toldás <b>B</b> (belső toldás) átv. <b>A1</b> toldás <b>Kodetta</b>	Reprízes BAR-forma bevezetővel és kódával
Nr. 7	<i>An meinem Herzen, an meinem Brust</i>	<b>Bev. A Av1 Av2 Av3</b> <b>Kóda</b>	Téma Variációkkal bevezetővel és kódával
Nr. 8	<i>Nun, hast du mir den Schmerz gethan</i>	<b>A B (= Av a ciklus 1. dalából)</b>	Bistrófikus (Kéttagú forma)

Ha már dalok, akkor azt hinné az ember, hogy a strófikus formák élveznek elsőbbséget, viszont adott esetben hajlik a zeneszerző a tematikus formák felé. Így, a 2. dal strófaisméltések által kibővített rondót, a 4., és 5. dal pedig klasszikus rondó formát ölt (bevezetővel – vagy anélkül, és kódával). Úgyszintén, megjelenik a téma variációkkal, bevezetővel és kódával a 7. dalban. Két dal BAR képletű és kettő pedig bistrófikus (kéttagú)

gú) forma. Formailag a legkomplexebb a 2. dal (*Er der Herlichste von Allen*) – a strófaismétlések által kibővített klasszikus rondó.

Tonálisan, az 1., 3., 4., 5., és 8. dalok a bé-s hangnemek felében tartózkodnak kizárólag. A 2. dal, rövid időre ugyan, de átível a kvintoszlop kereszties hangnemek felére egy érdekes megoldást hozván létre, egy lefele haladó, fokozatos moduláció képében. *A-dúr*ból ereszkedik itt lefele a szerző, *D-dúr*ba és *G-dúr*ba, aztán *C-dúr*ba, *F-dúr*ba, *B-dúr*ba és *Esz-dúr*ba. Szimmetrikusan, +3 és –3 dúr hangnem öleli körül a központi *C-dúr*t. Ezzel a lefele haladó moduláció sor megoldással, ahol 7 hangnemet érint tükörözi tonálisan illusztratív módon Schumann a következő szöveget: *Ha szívem meg is szakadna, Szakadj meg szív, mi van abban*<sup>1</sup>, vagy egy másik, irodalmi fordításban: „*Bár a szívem törjön össze. Ó, te szív, mit vársz te még?*”<sup>2</sup> A 6., és a 7. dal, a telített boldogság dalai azok amelyekben túlnyomó részt a zeneszerző a kvintoszlop kereszties felében bontakoztatja ki tonalitásait, és azok kevés kivétellel dúr hangnemek. Kevés hangnemet használ a szerző e két dalban, tehát egységes hangzásúak, viszont az a pár tonalitás amelyik itt előfordul nagyon gyakran váltakoztatja egymást.

Míg a telített boldogság érzését a szerző a 7. dalban *D-dúr*ban komponálja meg, hangnem amelyet André Grétry (1741-1813) 18. századi belga zeneszerző, a francia komikus opera egyik legkiemelkedőbb mestere is fényes hangnemenként jellemez. Schumann a záró, 8. dal első felét, ahol szerelme meghal, melankólikus *d-moll*ban illusztrálja tonálisan. Csak Mozart *Requiem*jének alaphangnemére kell gondolnunk ahhoz, hogy rájőjjünk, hogy Schumann is ismerte a hangnemek étoszát, tehát nem véletlenül komponálta *d-moll*ban és nem más hangnemben. A 8. dal **B** formarésze lekerekíti az egész ciklust, visszahozván az első dal **A** szakaszát variált formában. A hangnemek is megegyeznek, *B-dúr* (nemes és patetikus hangnem), valamint a szintén patetikus *c-moll* képében (lásd Beethoven op. 13-as *Pathétique* zongoraszonátáját). Szintén a nemes és patetikus *B-dúr* az alaphangneme az 5. dalnak is, amelyben a szerelmes lány a mennyasszonyi ruhát ölti magára nővérei segítségével. A dal 52 üteméből csak 4 ütem van *moll* hangnemben. A többi nemes, fényes dúr hangnem.

A 4. dal (*Te gyűrű az újjamon*) *Esz-dúr* alaphangneme is nemes és pát-hosszal teli hangnem. A folyamatos tonális körmozgás jelképezi zeneileg a gyűrű formáját.

---

<sup>1</sup> Gádor Ágnes nyersfordítása.

Forrás: (<http://zeneakademia.hu/documents/672647/1050399/Frauenliebe.pdf/e3c3e0d1-6a5f-4d01-9a11-1cfe7e84acd9>)

<sup>2</sup> Závodszy Zoltán fordítása.

Forrás: <http://www.tarjanz.eu/libretto/szovegek/oratoriumok/frauen.txt>

Tipikusan romantikus, nagyterc kapcsolatú, nagyon szép hatású elhangolást létesít Schumann az 5. dal 40-41. ütemeiben, ahol *B-dúr*ból *Gesz-dúr*ba modulál. Itt hagyja el a nővéreit a menyasszonyi öltöztetés után:

1. példa

Streu et ihm, Schwestern, streu et ihm Blu - men, brin - get ihm knospende Ro - sendar.

A - her euch, Schwestern, grüss' ich mit Weh - muth, freu - dig scheidend aus eu - rer Schaar, freu - dig scheidend aus

*ritard.* *a tempo* *ritard.* *a tempo*

Az alaphangnemek táblázata:

2. táblázat

Nr. 1	<i>Sehn ich ihn gesehen</i>	B-dúr
Nr. 2	<i>Er der Herlichste von Allen</i>	Esz-dúr
Nr. 3	<i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben</i>	c-moll
Nr. 4	<i>Du Ring an meinem Finger</i>	Esz-dúr
Nr. 5	<i>Helf mir, ihr Schwestern</i>	B-dúr
Nr. 6	<i>Süsser Freund, du blickest</i>	G-dúr
Nr. 7	<i>An meinem Herzen, an meinem Brust</i>	D-dúr
Nr. 8	<i>Nun, hast du mir den Schmerz gethan</i>	d-moll / B-dúr

Lám, moll alaphangneme csak 2 dalnak van a 8-ból. Ezek a 3. dal (*c-moll*), amelyekben a lány nem tudja felfogni, hogy épp őt választotta a szerelme, mindenki közül, és az utolsó dal első fele, ahol a halál elveszi tőle szerelmét.

Érdekes akkordikus megoldás a ciklus mindegyik dalában található. Ezek közül csak párat emelünk ki:

- a 3. dal 18. ütemében egy érdekes geometrikus akkord jön létre alapállásban. Ez egy 4-2-4-es kisszekund modell alapján felépített akkord, ami által a szerző *c-moll*-ból hoz létre modulációt *B-dúr*-ba:

2. példa

The image shows a musical score for a piece titled "Etwas langsamer." It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The lyrics are "Mir war's, er ha-be ge-spro-chen:". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a 4-2-4 chord structure in the right hand, which is a geometric chord structure. The tempo/mood is marked "Etwas langsamer."

- a 6. dalnak (*Süsser Freund, du blickest*) már a 2. ütemében Schumann, *G-dúr*-ban, két különböző funkció egymáshelyezésével teremt különös hangzást.

Ez egy tonikai I. fok a zongora basszus regiszterében, amelyre ráhelyez a szerző egy V. fokú domináns funkciójú szekundakkordot:

3. példa

The image shows a musical score for a piece titled "Langsam, mit innigem Ausdruck." It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F# major or D minor). The lyrics are "Sü - sser Freund,". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a V. fokú domináns funkciójú szekundakkord in the bass register. The tempo/mood is marked "Langsam, mit innigem Ausdruck."

A 8. dal kezdő *d-moll* hármashangzata, *sforzato*-val, az énekhangban a kvintet kihangsúlyozva, tórként hasít a hallgatónak, az előző dal *D-dúr* záró hármashangzata után.

#### 4. példa

7. dal vége

8. dal kezdete.

A 8. dal a szimmetria pontjáig *recitativo secco* formájában bontakozik ki, a dallam beszédszerűvé válik. Tele van kisszekundokkal, a kísérő harmóniakban fokozatosan a szeptím akkord és annak megfordításai uralják a hangzást. Itt is találunk bitonalitást, már a 7. ütemben:

#### 5. példa

A basszusban megszólaló *d-moll* I. fokú akkord alaphangjára és oktávjára egy *g-moll* VII. fokú terc-kvárt akkordot helyez Schumann.

A 22. ütemben (a dal szimmetria pontjában) jelentősegteljesen, a szekundokkal teli recitativot Schumann *d-moll* V. fokú domináns akkordján hagyja nyitva (!) koronával, és egy kettős ütemvonal, valamint előjegyzés és metrumváltás után (4/4-ből - 3/4-be) *B-dúr* domináns szeptim akkordjáról folytatja, visszahozva az 1. dal kezdő szegmentumát variált formában, mintegy jelkép az emlékekből való továbbélésként, zeneszerzési technikai szempontból lekerekítve ezzel a 8 dalból álló ciklust.

„Minden, ami a világban történik, hatással van rám ... Azután elragad a vágy, hogy zenébe öntsem érzéseimet” – mondja Robert Schumann<sup>3</sup>. E dalciklusban Schumann a saját életének egyik fontos momentumával kapcsolatos érzéseit önti hangokba, arra gondolva, hogy mi lesz akkor amikor őt elragadja a sors kedvesétől, akinek örök időkre hűségét magáénak szeretne tudni.

## Irodalom

<http://zeneakademia.hu/documents/672647/1050399/Frauenliebe.pdf/e3c3e0d1-6a5f-4d01-9a11-1cfe7e84acd9>

<http://www.tarjanzg.eu/libretto/szovegek/oratoriumok/frauen.txt>

\*\*\*, *A klasszikus zene*. Főszerkesztő: John Burrows. Lady Solti bevezetőjével, M-Érték kiadó, Budapest, 2006, 194-197. old.

\*\*\* *Schumann, Clara, és Schumann, Robert*, in: Brockhaus – Riemann, *Zenei Lexikon*, szerkesztette Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal, III. kötet (O-Z), Zeneműkiadó, Budapest, 1985, 333- 338. old.

\*\*\* *Schumann, Clara, és Schumann, Robert*, in: *Klasszikus zeneszerzők*, Britannica Hungarica Kisenciklopédia, Kossuth Kiadó, Budapest, 288-291. old.

\*\*\* *Schumann, Klara Josephine, és Schumann, Robert*, in: *Zenei Lexikon*, Szerkesztették Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, II. kötet, Győző Andor kiadása. Budapest, 1931, 479-484. old.

Abraham, Gerald – Sams, Eric, *Robert Schumann*, in: Temperley, Nicholas – Abraham, Gerald – Humphrey, Searle, *Korai romantikusok. Chopin, Schumann, Liszt élete és művei. Új Grove-Monográfia*, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Budapest, 2010, 79-173. old.

Bacsinszkaja, *Schumann*, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1954.

Brumaru, Ada, *Aștrii – Schumann (Csillagok – Schumann)*, in: Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1962, 172-193. old.

Gárdonyi, Zsolt – Nordhoff, Hubert, *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2012.

[Jemnitz, Sándor], *Schumann. A zeneszerző élete leveleiben*, Válogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Jemnitz Sándor, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1958.

---

<sup>3</sup> *A klasszikus zene*. Főszerkesztő John Burrows, Lady Solti bevezetőjével. M-Érték Kiadó, Budapest, 2006, 194. oldal

- Kroó, György, *Robert Schumann*, Bibliotheca, Budapest, 1958.
- Schonberg, Harold C., *Florestan și Eusebius. Robert Schumann (Florestan és Eusebius. Robert Schumann)*, in: Schonberg, Harold C., *Viețile marilor compozitori (A nagy zeneszerzők élete)*, Editura Lider, București, 1997, 161-174. old.
- Schumann, Robert, *Frauenliebe und Leben, Op. 42*, in: *Robert Schumann's Werke*. Herausgegeben von Clara Schumann. Serie XIII. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 129, Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
- Schumann, Robert, *Viață și dragoste de femeie (Asszonyszerelem – Asszonysors)*, 8 Lieduri pe versuri de Adelbert von Chamisso. Ediție îngrijită de Arta Florescu. Editura Muzicală Uniunii Compozitorilor din RSR, București, 1966.
- Speranția, Eugeniu, „*Papillons*” de Schumann. *Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului. Replica la Laokoon de Lessing (Schumann „Papillons”. Az élet, a dráma és a szép egyedi alapelvéről. Válasz Lessing Laokoon-jára)*, Editura Minerva, București, 1971.
- Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1965.
- Szelényi, István, *Gyakorlati modulációtan. Stílustörténeti alapon*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1960.



## ÚJÍTÓ ZENESZERZŐI TÖREKVÉSEK LISZT FERENC KÉT KEVÉSSÉ ISMERT DALÁBAN

„Soha addig, s azután sem volt – Bartókot kivéve – olyan világraszólóan jelentős, univerzális zeneművésze hazánknak, mint Liszt Ferenc. [...] Újításával a zenét képessé tette történelmi, irodalmi, képzőművészeti jelentéstartalmak zenei élményként való megfogalmazására. Hangszerelésének színhasználata, gazdag gesztusrendszere: szónoki felkiáltásai, erőteljes hangsúlyozásai, sugárzó, agitatív ereje mozgósító lendületűvé varázsolta művészetét.”<sup>2</sup> – írja Frideczky Frigyes *Magyar zeneszerzők* című kötetében.

Zongoraművész-csodagyerekként alig 10 évesen, 1821-1823 között az akkor még élő Ludwig van Beethoven (1770-1827) és Franz Schubert (1797-1828) városában, Bécsben tanult. Beethovent élete végéig mesterének tekintette, de Schubert lángelméjének és a munkássága által csúcspontra jutott zongorakíséretes német dal, a *Lied* műfajának is első terjesztői közé tartozott: kezdetben híres párizsi tenorok (Adolphe Nourrit és Giovanni Rubini) kísérőjeként, utazó virtuóz éveiben pedig a Schubert-dalokból készült saját átíratának előadójaként. Természetes, hogy zenei anyanyelvét a klasszikus zenéből ismert *funkciós, tonális vonzás elve* és *harmonizálási szabályai* határozzák meg ebben a periódusban.

1823-1838 között túlnyomórészt Párizsban élt, ahol megismerkedett a szellemi élet kiválóságaival és a forradalom tanaival, de közeli kapcsolatba került jelentős zenei áramlatokkal és művekkel is. 1831-ben hallotta Niccolò Paganinit (1782-1840) hegedülni és hegedű-technikájának virtuóz effektusait a zongorán kívánta megvalósítani; 1832-ben ismerte meg Fryderyk Chopint (1810-1849), akitől a zongorajáték árnyalatait sajátította el; Hector Berlioztól (1803-1869) a zenekari nyelvet és a programzene új vívmányait – de mindenekelőtt e találkozásoknak köszönhetően vált Liszt az *átdolgozások* úttörőjévé és mesterévé.

Első római tartózkodása idejéből (1839) származott életre szóló vonzalma a hiteles, egyszólamú gregorián dallamokhoz és az egyszerű reneszánsz, palestrinás letéthez. A negyvenes évek második felében komponált egyházi és világi műveinek egy részében pedig már fellelhető az *egyházi hangnemek*

---

<sup>1</sup> Dr. Boros-Konrád Erzsébet egyetemi docens, Partiumi Keresztény Egyetem – Nagyvárad (Ro), Zeneművészeti Tanszék, konradkati13@yahoo.com

<sup>2</sup> Frideczky Frigyes: *Magyar zeneszerzők*. Atheneum 2000 Kiadó, 2000, 32 o.

használatából táplálkozó *liszti modális harmonizálás*. Az egyházi moduszokból alakította ki aztán a – Bárdos Lajos által Liszt „népi” hangso-  
rainak nevezett – neomodális hangstruktúrákat<sup>3</sup>.

Liszt Ferenc a művészetek kölcsönhatásának, mi több, egyesülésének eszméjét vallotta. Dalköltészete csupán egyik vetülete a maga művészetét megújító, a költészettel való együttműködésnek. A német Lied műfajának és mesterműveinek ismeretében fiatal korától foglalkozott zongorakiséretes dalok komponálásával. Összesen több mint nyolcvan dalt írt 44 költőtől merítve: német (Heine, Goethe, Schiller, Rellstab, Redwitz, Röckert, Lenau, Herwegh, Freiligrath, Hagn, Uhland, Dingelstedt, Nordmann, Geibel, Bodenstedt, Saar, Pohl, Hebbel, Lichnowsky, Fallersleben, Coronini, Hoffmann von Fallersleben), francia (Hugo, Dumas, Béranger, Muset), olasz (Petrarca, Bocella), néhány angol és magyar (Petőfi, Ábrányi, Horváth), valamint egy orosz versre.

Bozó Pétert idézve: „Liszt korai életművének kutatói [...] figyelmeztetnek, hogy a zeneszerző 1835 körülre keltezhető zeneszerzői indulása félre-sikerült: első »eredeti« avangarde kompozíciói improvizatív és fantáziaszerű jellegüknel fogva értetlenségre és elutasításra leltek, [...] kizárólag mint pianistát értékelték. Az 1830-as évek közepétől kezdve ilyen körülmények között a muzsikusként hosszú és kitartó küzdelmet kellett folytatnia zeneszerzői elismertetéséért; kézenfekvőnek tűnik tehát a feltételezés, hogy korai dalait demonstratív céllal komponálhatta: annak bizonyosságául, hogy nem kizárólag *Clavierkomponist*, hanem hangszere korlátait meghaladva képes eredeti kompozíciók, s méghozzá vokális művek megalkotására is.”<sup>4</sup>

Bozó más helyen így ír: „Bár a zeneszerző daltermését bemutatni hivatott irodalom első pillantásra jelentékenynek látszik, Liszt dal-œuvre-je valójában meglepően feltáratlan. A rendelkezésre álló munkák rendszerint két ténytet emelnek ki e művekkel kapcsolatban: a daloknak a zeneszerző világpolgár voltával összhangban álló nyelvi és stílári heterogenitását, valamint a művek szakadatlan revízióit, ill. ezzel összefüggésben a különféle megfogalmazások, egy-egy dal eltérő műalakjainak problematikáját.”<sup>5</sup>

Ismét máshol: „Az idevágó irodalomban [...] megállapítást nyer (nem alaptalanul), hogy Liszt dalai nem tartoznak sem a német *Lied*, sem a fran-

---

<sup>3</sup> Bárdos Lajos: *Modális harmóniak Liszt műveiben*. In: Zenetudományi tanulmányok III. „Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére”, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1955, 55-89 o.

<sup>4</sup> Bozó Péter: *A Buch der Liedertól a Gesammelte Liedergig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzeté és előfutárai*. Doktori értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009, 93-34 o.

<sup>5</sup> Bozó, 2009, 6 o.

cia *mélodie* kanonizált remekművei közé. [...] Egyes Liszt dal-œuvre-jét bemutató írások szerzői abban is egyetérteni látszanak, hogy a komponista által megzenésített szövegek jelentős hányada sem része a dal műfajok irodalmi kánonjának.”<sup>6</sup> A felhasznált szövegek ugyanis a legkülönbözőbbek és felölelik az elismert irodalmi remekművektől a barát, ismerős, patronus, a rajongó honfitárs vagy éppen a pártfogó hozzátartozójának verséig.

Dalait a megzenésített költemények, ill. azok ismert költőinek alapján többnyire négy csoportra osztva tárgyalják. A Hamburger Klára 2010-es Liszt-kötetében és Bozó Péter 2009-es doktori disszertációjában szereplő részletes elemzések ismeretében az egyes költők nevével fémjelzett dalcsoportokat csupán felsorolom és egy-két fontosabb gondolattal jellemzem.

### **Petrarca-dalok**

Francesco Petrarca (1304-1374) költészetével az 1830-as évek végén találkozik Liszt, amikor d’Agoult grófnéval Itáliában jár. A három Petrarca ihlette (XXXIX, XC és CV számú) szonett legismertebb formája a *Zarándokévek* zongoradarabjai, legelső formájuk azonban tenor hangra és zongorára írt dal, Lisztnél a 47, 104 és 123 számmal. Mindhárom 1838-1839 táján készült, *Ász-dúr*-ban, de 1861-beli, bariton vagy mezzoszoprán hangra és zongorára írt változatuk már *Desz-, É- és F-dúr* hangnemben vannak.

Tartalmában ugyan mindhárom Petrarca-szonett szerelmes vers, a megzenésítések azonban – a kor olasz, Rossini, Bellini és Donizetti-féle zenéjének hatására – ékesítésekben gazdag, széles ívű opera-dallamosságot mutatnak. Mindhárom szervesen átkomponált forma, keret-dallammal, ahol a bevezető – rendszerint tört akkordok felett megszólaltatott *recitativo* vagy *parlando* előadásmódú – anyaga a darab végén visszatér. De egy kései liszti stílusjeggyel, az egyre gyakoribbá váló elmagányosodó szólammal már ezekben a dalokban is találkozunk.

### **Heine-dalok**

Az 1820-as évek német romantikus dalköltészetének nagy eseménye volt Henrich Heine (1797-1856) versköteteinek, a *Buch der Lieder* (Dalok könyve) és a *Die Heimkehr* (Hazatérés)-nek megjelenése. Heine kortársai között alig találni német nyelvre komponáló zeneszerzőt, aki a *Dalok könyvének* hatása alól kivonhatta volna magát.

---

<sup>6</sup> Bozó, 2009, 1-2 o.

Liszt Ferenc alkalmanként nyúlt Heine kötetéhez és dalai között nem nagy helyet foglalnak el a Heine-dalok (a fordítás melletti évszámok a mű kiadásának és a revideált változat[ok] megjelenésének évét jelölik):

- *Im Rhein, im heiligen Strome* (A Rajnánál, a szent folyóban, 1843, 1856)
- *Morgens steh' ich auf und Frage* (Reggelente fölkelek és kérdezem, 1844, 1859)
- *Die Loreley* (1843, 1856)
- *Vergiftet sind meine Lieder* (Dalaim meg vannak mérgezve, 1844, 1859)
- *Du bist wie eine Blume* (Mint virág, olyan vagy, 1844, 1860)
- *Ein Fichtenbaum steht einsam* (Egy fenyő áll magában, 1860)
- *Anfangs wollt' ich fast verzagen* (Kezdetben szinte elcsüggedtem, 1860)

A Heine-dalok közül az egyik legkiemelkedőbb és legismertebb a *Die Loreley*. Liszt zenéje követi a vers – valójában ballada – cselekményét és hangulatát. A szöveget eleinte beszédszerűen kezeli, a harmóniak tonális határozatlanságával érzékeltetve a nyomott hangulatot – az énekesnek ezért gyakran meg kell birkóznia a kromatikus-enharmonikus fordulatokkal. Amint azonban kitisztul a költői kép, a romantikus zene gyakori természeti jelenségeket festő hangnemében, *É-dúr*ban tárul elénk a Rajna, majd az *É-dúr*ral sarkítottan ellentétes *B-dúr*ban tűnik fel az ékszerektől csillogó, arany haját fésülő Loreley (1. kotta).

## 1.

The image shows the first system of the musical score for 'Die Loreley'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in E major and begins with a melodic phrase marked 'riten.' and 'a tempo'. The piano accompaniment includes a left hand with a 'dim.' and 'colla parte' marking, and a right hand with a 'smorz.' and 'ppp' marking. The score includes lyrics in German and Hungarian: 'áll, (már)már bi - bor láng - ban áll. schein, (im) - im A - bend - son - nen - schein.'

Liszt dalai végén a legfontosabb mondanivalót általában az énekszólamra bízza. Ilyenkor a – szöveget különben színesen értelmező – zongorakíséret visszavonul. Ez történik a *Die Loreley*-ban is, ahol a Rajna-dallammal mondja el, hogy „die Loreley getan.”

## Goethe-dalok

A francia szellemiségű, romantikus Liszt ugyan idegenkedett a német költő klasszicizmusától, ám kortársai példáját követve ő is komponált Johann Wolfgang von Goethe (1710-1748) verseire.

- *Mignon's Lied* (Mignon dala, 1842, 1856, 1860)
- *Der du von dem Himmel bist* (Vándor éji dala 1, 1843, 1856, 1860)
- *Es var ein König in Tule* (A tulei király balladája, 1843, 1856)
- *Freudvoll und leidvoll* (Vígán és búsan, 1844, 1847, 1860)
- *Über allen Gipfeln ist Ruh* (Vándor éji dala 2, 1848, 1860)
- *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* (Ki nem ette sírva kenyerét, 1848, 1856, 1860)

Dalköltészetében Liszt eleinte hajlamos volt a zongoraszólamot túlhangsúlyozni az énekhang rovására. A megzenésítendő vers tartalmának, formájának és hangulatának tiszteletét csak később sajátította el Robert Schumann-tól (1810-1856). Így például a *Freudvoll und leidvoll*, 1860-as átdolgozása *Asz-dúr* Goethe-dal már jól érzékelteti a vers hangulati ellentétpárjait. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy az egyes dalok átdolgozása(i) vagy akár eltérő megzenésítése(i) nem feltétlenül szerzői javítást jelentenek, csupán változó elképzelést.<sup>7</sup>

## Hugo-dalok

Az 1820-as évek Párizsában Liszt Ferencre életre szóló hatást gyakorolt ottani fiatal művészetszereplők újító mozgalma, a romantika. A mozgalom vezéralakjának, Victor Hugo-nak (1802-1885) esztétikája és művei egyaránt meghatározták Liszt zeneszerzői arculatát. Az *Amit a hegyen hallani* szimfónia és a *Mazeppa* szimfonikus költemény egy-egy nagyobb Hugo-költemény ihletésére keletkezett, de Lisztet a költő kisebb költeményeinek lírája is vonzotta. Az 1840-es évek elején hat dalt írt Hugo-versekre, amelyek 1844-ben jelentek meg, de közülük négyet átdolgozott az 1859-es kiadás számára.

- *La tombe et la rose* (A sírhant és a rózsza, 1844)
- *Gastibelza* (Gitár, 1844)
- *Comment, disaient-ils* (Hogyan, mondták ők, 1844, 1859)
- *S'il est un charmant gazon* (Ha van bájos pázsit, 1844, 1859)
- *Enfant, si j'étais roi* (Ha én dús király volnék, 1844, 1859)
- *Oh! quand je dors* (Ha álmom mély, 1844, 1859).

---

<sup>7</sup> Bozó, 2009, 147-151 o.

A hat dal közül az utolsó, az *Oh! quand je dors* a legtöbbit hallható Liszt-dal. Romantikus szerelmi dal, amely merőben különbözik a német Lied-től. Széles ívű, olasz operás fordulatok jellemzik (2. kotta) és kromatikával dúsitott, expresszív harmonizálás.

2.

Träu-men ein E.den lacht, - ein E.den lacht, ein E - .den, ein E - den lacht!  
 rê - ve rayon.ne.ra, rayon.ne.ra!

*ff* *riten.* *pp*

*tre corde*

F.L. VII 65.

A dalvégi fontos mondanivalót Liszt ezúttal is az énekszólamra bizza a visszavonult zongorakíséret fölött: „Oh viens! Comme à Pétrarque apparaisai Laura!”

Liszt halála előtt egy utolsó **Hugo**-megzenésítés a *Le crucifix* (A feszület, 1884) című dal. Szent szöveg gyanánt három önálló tételként zenésíti meg a verset, és „harmóniáiban hol szándékosan érdes (szófestő kvartstruktúrák, bővített hármások), hol gregorián dallamok pentaton fordulatát idézi.”<sup>8</sup>

Az egyetlen **Alfred de Musset** (1810-1857) megzenésített szonett a *J'ai perdu ma force et ma vie* (Elveszett erőm és életem, 1879). Zeneileg a kvartstruktúrájú akkordokkal és bővített hármásokkal harmonizált, érdekesebb hangzású, kromatizált stílust képviseli. A hatvanéves zeneszerző azonban lényegesen több tisztelettel nyúl a szöveghez, mint fiatal éveiben.

A Liszt-dalok hagyományos számbavétele után (a teljesség igénye nélkül) szeretném felhívni a hallgatóság figyelmét két kevésbé ismert, kiadói gyűjteményben nem szereplő dalára, melyeket a liszti stílusjegyek tükrében részletesebben be is mutatok. Választásom előadóként esett e két dalra, amelyek – megítélésem szerint – méltatlanul ritkán hallhatók. Ezek a *Die Macht der Music*<sup>9</sup> Héléne Orléans-i hercegnő, és a *Kling leise, mein Lied*<sup>10</sup>, Johannes Nordmann költeményére.

<sup>8</sup> Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Balassi Kiadó, Budapest, 2010, 509 o.

<sup>9</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London, 2001, N 45-ös jelzéssel.

<sup>10</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, N 42-es jelzéssel.

## Liszt Ferenc zeneszerzői felfogásának újító törekvései

Liszt kompozíciós technikájának egyik legjelentősebbike az ún. *metamorfózis-technika*. A variációtól abban különbözik, hogy Liszt formaalkotó szereppel ruházza fel. Rendszerint nem is kifejezett témáról vagy motívumról van szó, csak egy jellegzetes melodikus vagy ritmikus képletről, amely különböző alakokat ölt a mű során (eltérő előadásmód, ritmus, metrum, tempó, díszítés, átformált kíséret), aztán ahányszor megszólal, annyi színűvé és karakterűvé válik – az adott hangulat légkörének szerves részeként.

Kompozíciós technikájának másik sajátossága az *összefüggések feltárása*. Zenéjének programszerűségére vonatkozóan mindig hangsúlyozta, eszékben is megfogalmazta, „[...] hogy *nem utánzó, illusztratív* értelemben kíván bizonyos tartalmakat zenével jellemezni, hanem – az *érzelmeken, hangulatokon* túl – emberi *karaktereket, jelenségeket, szituációkat, eszményeket*.”<sup>11</sup> Bár néha ő is alkalmazott zenei megfelelőket, mint a bárka ringása/hullámok háborgása (*Die Loreley*), harangok csilingelése/szerenád megéjtő dallama (*Kling leise, mein Lied*), de csak egy zenei képletet ismerünk, amely valamilyen konkrétumot szimbolizál: ez a gregoriánumból eredő, „a megváltó erejű isteni szeretetet jelölő *szó-lá-do* kereszt-motívum.”<sup>12</sup> Liszt ezen zenei-világnézeti mottója mind vallásos, mind világi alkotásaiban fellelhető – pl. az *Über allen Gipfeln ist Ruh* című Goethe-dalban Liszt zenéje mondja el azt, amit a vers nem fogalmaz meg: „hogy a vándorút maga az élet, a megpihenés pedig örök”<sup>13</sup>; ezen túl mondhatni *életérzéseket* ábrázol.

Sajátos kompozíciós stílusjegyeinek egyike a *szekvenciázás* – egy dalami vagy harmonikus gondolatnak más hangnemben való ismétlése, rendszerint lépcsőzetes emelkedéssel. Liszt azonban a skálafokokként való szekvencia-láncot gyakran terc távolságban levő hangnemekkel helyettesíti, megbontva ezzel korának zenei gondolkodását, az addig szinte egyeduralkodó kvintrokonság elvét. Ezek a lazítások indítják el az európai zenei nyelvezet harmonikus rendszerének új alapokra helyezését. A liszti tonalitásérzést fellazító harmonizálás például a 104-es Petrarca-sonettben érhető tetten: a *Molto agitato e presto* előadásmódú zongorás előjátékban a kezdeti félhangos motívumsejt nagy- és kisterccel fennebb szekvenciázik (*fisz-bé-desz-e-g*, 3. kotta).

---

<sup>11</sup> Hamburger, 2010, 18 o.

<sup>12</sup> Hamburger, 2010, 20 o.

<sup>13</sup> Hamburger, 2010, 28 o.

3.

Molto agitato e presto

Andante

dolce

una corda

Másik jelentős kompozíciós stílusjegye a *kromatika kitágítása*, a harmóniavilágnak a hangnemeköziségig vitt feszítése. Ezzel Liszt előfutára lett a későromantika „lebegő tonalitás”-gyakorlatának. „Ilyen megfontolások alapján mondhatta Bartók, hogy Liszt lényegesen több indítékot adott, mint Wagner – a magyar mester válasz nélkül, megoldatlanul hagyott kérdéseket, ezáltal útja nemcsak folytatható, de követeli is a folytatást, a bayreuthi viszont befejezett, nem folytatható, csak utánozható életművet hagyott hátra.”<sup>14</sup>

### ***Die Macht der Musik (A zene hatalma)***

Előadóként foglalkoztam először a *Die Macht der Musik*, más helyen *Musik* címmel ismert, 1848-ban komponált hosszabb lélegzetű dallal. Alapjául Hélène Orléans-i hercegnő (1814-1858) azonos című verse szolgált. A dal Marie Pavlovna nagyhercegnőnek szóló ajánlással 1848-ban jelent meg a Leipzig: Kistner Kiadónál.

A mű Liszt leghosszabb, 305 ütemet számláló dala. Egyesíti magában mindazon kompozíciós és stílári jegyeket, amelyek keletkezésének periódusában, az 1840-es években Liszt zeneszerzői stílusát jellemezték. A mű részletes elemzése helyett – tekintettel terjedelmére – a fentebb említett stílusjegyeket fogom figyelemmel követni.

<sup>14</sup> Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Zeneműkiadó, Budapest, 1972, 247-248 o.



Formája szervesen átkomponált. Szerkezete a cezúrák és hangnemek, valamint a megzenésített versszakok függvényében:

- zongora bevezető (1-26 ü) – *é-moll*;
- A tag: *Quasi recitativo* az első versszakra (27-58 ü) – *é-moll* / *Ász-dúr*, a zongora pregnáns, ritmikus *a-témája* (43-44 ü) és az énekszólám hullámzó-ereszkedő *b-témája* (49-52 ü),
- B tag: Az ének- és zongoraszólamok fantáziaszerű szövése, egymásnak feszülése egy terjedelmes, verstől idegen szövegre (58-169 ü) – *Ász-dúr* / *quasi G-dúr* / *É-dúr*;
- C tag: A fantáziaszerű hangvétel *allegretto maestoso* előadásmódu folytatása a költemény második versszakára, *c-téma* (169-227 ü) – *É-dúr*;
- D tag: *Quasi recitativo* a harmadik szakasz előtagjára (228-242 ü) – *É-dúr*, és az *allegretto maestoso c-témának* transzformációja az utótagra (243-293 ü) – *É-dúr*;
- zongora utójáték, hangnemerősítés (293-305 ü) – *É-dúr*.

A darab hangnemi összefüggései jól kiolvashatók az egyes tagok bejárta hangnemekből. A *Die Macht der Musik* című dal egyes tagjai során felvonultatott harmóniak tonális határozatlansága a lebegő tonalitás érzetét keltik: *é, c, / é, C, g-ásiz-cisz-é* kisterc-torony, *Ász, / Ász, ász, Gesz, é-g-ásiz-cisz* szűkített akkord, *Fisz, G, B, d, f-gisz-h-d* szűkített akkord, kifeszített tritonuszokkal váltakozva (*eisz-h, d-gisz, gisz-d*) vezetnek a fényes *É-dúr*ba, amelyben a darab megnyugszik. A szűkített akkordok a bartóki alfa akkordok előfutárai.

A témák és transzformációik: *a-téma* (4. kotta, téma felütéssel a 43, 192, 208 ütemtől)

4.

The image displays three systems of a musical score for voice and piano. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is marked '43 Più mosso.' and contains the lyrics 'lor, wie bebt, wie bebt sein'. The second system is marked '192 Allegretto animato.' and contains the lyrics 'War um, warum auch'. The third system is marked '208' and contains the lyrics 'sa . . gen, was das Herz empfin . . . det, tönt doch in dir' and 'fort. War um auch sa . . gen,'. The piano accompaniment features various textures, including arpeggiated chords and rhythmic patterns. Dynamic markings such as *pp*, *rit.*, *more.*, *rit.*, *dim.*, and *fort.* are present throughout the score.

b-téma (5. kotta, téma felütéssel a 49, 60, 71, 81, 91, 224 ütemtől)

5.

The image shows a musical score for voice and piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 49-50) features a vocal line with the lyrics "Herr, trifft ei - ne lie - be" and a piano accompaniment. The second system (measures 51-52) continues the vocal line with "Wei - ße aus fer - ner Ju - gend - zeit, aus fer - ner, fer -". The third system (measures 53-54) includes the instruction "rit. Quasi Allegretto." and the vocal line "ner Ju - gend - zeit sein hörend Ohr!". The fourth system (measures 55-60) shows the piano accompaniment with the instruction "sempre dolce con grazia" and a fermata over measure 60. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

71

*p*

81

*languendo*  
*sfz*

*sempre p*

91

*sfz*

224

*p*

c-téma (6. kotta, téma a 171, 187, 247 ütemtől)

6.

Allegretto maestoso, 171

rück. Mu - sik, Mu - sik,

da mäch - ti - ge, vor

Spra - che see - len, vollstes Wort, Mu - sik, Mu -

sik, du mäch - ti - ge!

*foco rit.* 187

*foco rit.* *stringendo* *sempre ff* *rit.*

247 *p*  
Mu . sik, Mu . sik,  
Mu . sik al . lein hat

A szöveg és megzenésítése közötti összefüggésekre néhány példa:

- az *a-téma* játékosága (lásd a 4. kottát),
- a *b-téma* játékos jellege (*trifft eine liebe Weise aus ferner Jugendzeit*, lásd az 5. kottát),
- a *c-téma* fenséges, grandiózus tiszta hangközlépei és dúr hangzása, (lásd a 6. kottát),
- az öröm megnyilvánulása dallamfejlesztésben, díszítésben, dinamikában, (7. kotta),

7.

66 *rinforz.* *poco rit.* *smorz.*  
Will . kom . . men, will . kom . men, Tö . . . ne!  
*poco rit.* *smorz.*

- a bensőséges, meditatív hangulatot kis hangközlések, *dolcissimo* előadásmód érzékelteti (8. kotta),

8.

104 *nicht schleppend*  
*pp dolciss.*

Der Ze - phy, der in rei - chen Blü - ten - düf - ten des O - f -

- a szorongást, kétséget az énekszólam szűkített (terc, kvint) hangközben fejezi ki, míg a kíséret kontratimpjei a tétovázást sugallják, a basszus oktávlépései pedig a feszültség feloldását sürgetik (9. kotta, 209 ü),

9.

209

fort. War - um auch sa - . gen,

- a Zene hatalmát és lélekboldogító erejét az énekszólam egyre magasabbra törő dallama fejezi ki (*h''*-ig) és operaénekesi adottságokat igénylő kadenciái.

A dalban az énekes és kísérője egyenrangú partnerek, mindkettőnek magas technikai és előadói felkészültséggel kell bírnia. Az előadóknak szóló utasítások is színesek és szerteágazóak. Az énekszólamra előadásmódjára és tempójára vonatkozó, Liszt által kiírt követelmények a: *sotto voce*, *rinforz.*, *smorz.*, *nicht schleppend*, *dolcissimo*, *cresc.*, *più accelerando*, *kräftig und*

*leidenschaftlich, appassionato, cadenza ad lib., poco a poco stringendo, poco rit., con somma passione, quasi recit., con anima, dolce appassionato, sempre più appassionato* palettán mozognak.

A zongorakisérőre a következő utasítások vonatkoznak: rögtön az elején *quasi Arpa*, majd *smorz., rinforz., dimin., languendo, espressivo, sempre dolce con gratia, una corda, tre corde, accelerando il tempo, vibrato, stringendo, strepitoso, appassionato, dim. ritenuto, tremolando, dolcissimo, sempre pedale, più allegro, con anima, rinforzando assai, ancora, più anima*. A zongoraszólam érdekessége, hogy helyenként a „háromkezes technika”<sup>15</sup>-hoz közelít (pl. 49-54, 91-94, 129-153, 165-167 ü).

### ***Kling leise, mein Lied – Ständchen* (Csengj halkán – Szerenád)**

A dal első változatát 1848-ban (III.30.) komponálta Liszt, a második változat 1860-ban jelent meg a Leipzig: Kahnt Kiadónál, ajánlás nélkül. Alapjául a Johannes Nordmann álnév alatt író Johann Rumpelmeier (1820-1887) költeménye szolgált (a dalnak létezik magyar nyelvű szövege is Lányi Viktor fordításában). Az ellentmondásos szövegre írt szerenád (a költő nem szeretné dalával felébreszteni a kedves lényt) előadója Liszt egyik kedvenc weimari tenoristája, Franz Götze volt.

A dal az első megfogalmazásban 160 ütemnyi szervesen átkomponált forma, keret-dallammal. Alaphangneme *H-dúr*. Az első szakaszt 4/4-es ütemű hangulati és hangnemi zongora-bevezető indítja (1-10 ü), a *rit., smorz.* és *fermata*-s cezúra után *a tempo* indul az első szakasz, a mű A tagja (11-29 ü). Az énekszólam 1-2. sora lágy, kantilénás dallamú, de rögtön az indítás után egy 3:1:3:1 modellű dallam (21-23 ü) vezeti át *D-dúr*ba. A kíséretben a zongora két szólama hárfaszerűen, két-két és fél oktávig terjedő kibontott akkordokkal kíséri.

A B tag és vele együtt a második szakasz *D-dúr* hangnemben (egybeesséssel) indul (29-54 ü), ahol az énekszólam a strófa első féltagjában (29-41 ü) az erlagadtatás fel- és lefele haladó skálameneivel ábrázolja a kedves lényt. A zongora balkézben folytatja az arpeggiált, nyolcadmenetes hárfakiséretet, míg a jobbkez szinkopált menetekben hol előlegezi, hol késleltetve hozza az énekszólam dallamának hangjait. Az énekszólam a második szakasz utótag félstrofájában (43-54 ü) mintegy simogatja kedvesét, a hullámzó dallam *fiszisz'-disz'* hangterjedelemben mozog (43-50 ü), miközben visszazamodulál *H-dúr*ba és a verssor második felének ismétlésével és a skálamenettel átvezet (53-54 ü) a harmadik szakaszra.

---

<sup>15</sup> Searle, Humphrey: *Liszt Ferenc*. In: Korai romantikusok. Chopin, Schumann és Liszt élete és Művei, Új Grove monográfia, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2010, 190 o.



*General pauza* és késleltetett alapú *H-dúr*  $V^7$  *fermata*-s indítással veszi kezdetét a *H-dúr* C tag és a 3. szakasz (55-79 ü). Hangnemi vonulata: *H, h, G, c, f-ász-h-d* terctorony – Bartók későbbi alfa akkordját és származékait előlegezve (66-68 ü), *D, H V^7*. A *sempre pp*-tól (egybeeséssel) a zongora *H-dúr* utójátéka (79-89 ü) zárja a C tagot  $H^V$  fokon.

A (felütéssel) 3/4-es *Più lento* negyedik versszak képezi a D tagot (90-116 ü). Az énekszólam új témát hoz, mely a harmadik sorral szekventáltan és transzformáltan, kisterccel fennebb tér vissza. A kíséret kontratimpes triolás, majd szinkópált akkordjai a szöveg izgatott hangulatának megfelelően támasztják alá az énekszólamot. A bejárt hangnemek: *é G, c, Ász, C<sup>7</sup>, F, Cisz<sup>7</sup>, Fisz=H<sup>V</sup>*. A zongora hangnemerősítő utójátéka (116 -121 ü) vezet át a visszatérő keretdallamhoz.

A Tempo I. előadásmódú dallam és A tag visszatértével (122-159 ü) az ütemem is visszavált 4/4-re. Az első három sor változatlanul hangzik el, innen Liszt ismétli a *fisz-á-ász-cisz-d* dallamú 3. szövegsort. Az ismétlés-kor azonban a dallam kisszexttel magasabban, hangköz-szűküléses *d-esz-é-eisz* dallammá transzformáltan vezet a mű legfeszültebb végső kifejeletéhez, újra és újra visszatérve a *fisz*” hanghoz (bár ez egy egész hanggal mélyebb a dal korábban érintett legmagasabb *gisz*” hangjánál), mígnem lezárja. A visszatérésben a zongora a hárfaszerűen kibontott akkordokkal kíséri, csak az énekszólam fontos mondanivalójú („die Geliebte”) kitartott hangja alatt vonul vissza és enged teret a dalvégi összegzésnek. Az utolsó négy ütemben az oktávállású *h* orgonapont felett kibontott *H-dúr* akkord erősíti a dal hangnemét.

A *Szerenád* második, 1860-es változata látszólag visszatéréses háromtagú alkat, ahol az A és A’ tag ismétlődik, valójában szervesen átkomponált forma keret-dallammal, ezúttal 130 ütem terjedelemben. A szövegbe-li eltérés az első változathoz képest: Liszt lemondott ugyan a vers erotikusabb hangvételű, második és harmadik versszakáról (lásd a tanulmányvégi mellékletben a szöveg kétféle változatát), a dal visszatérő tagjában azonban megismétli az első versszakot és megtoldja még négy verssorral.

Zenei szerkezete: a zongora *Ziemlich schnell* jelzésű, hárfaszerű akkordfelbontásos bevezetője (1-4 ü) adja meg a dal *H-dúr* hangnemét, hangulatát és 4/4-es ütemnemét. A jobbkéz kibontott akkordjait a balkéz csupán egy-két hanggal támasztja alá *ppp, una corda* dinamikával.

Felütéssel, *pp* és *sotto voce* indul az első szakasz. Liszt megtartja az 1848-as változat lágy, kantilénás *a* frázisát, de az  $a_{kad}$  frázis már oldottabb, fokozatosan ereszkedő dallamvonalú. Az A tagban (5-22 ü) így az *a – a<sub>kad</sub>* frázisok, majd a 3:1:3:1 modellű *b* és *a*” frázisok pediodizálnak. Az utóbbi,

a'' frázis *szekventáltan*, kisterccel fentebb indítja a téma-dallamot. Az utolsó dallamsor alól a zongora visszavonul, mindössze két *staccato* akkorddal támasztva alá az énekszólamot.

A tag ismétlése helyett átkomponált A' tag (23-42 ü) következik, amely kíséretének balkéz szólama egy hullámzó, majd ereszkedő, *poco espressivo* utasítású dallammal vezeti be az énekszólam transzformált témáját. A téma és változatai (10. kotta, 5, 25, 29 ü):

## 10.

**Ziemlich schnell** sotto voce  
pp

Kling  
Csengj

*ppp*

*una corda* *mm*

5  
lei se, mein Lied,  
hal - kan az éj

23  
Kling lei - se, mein Lied,  
Csengj hal - kan, cis dai,

*un poco espressivo*

*mm*

Az A' tagot (és ezzel a dal első szegmentumát) a zongora utójátéka (41-42 ü) *fermata*-s, *Lang* kiírású tartott, kvinthiányos  $H^6$ -akkordja zárja.

A középrész (43-73 ü) *Anmutig fast gesprochen* előadásmódú, a vers második és harmadik versszakának hangulata alapján kéttagú rész, mintegy *dal a dalban*. Ütemneme 3/4, hangneme a *H-dúr* moll szubdominánsa, *é-moll* – ezek a paraméterek fűzik össze a két, B és C tagot.

A B tag (*Umschlinge ... bringt.* 43-52 ü) mozgalmas, triolás ritmusú. Hangnemi vonulata tercenként, *é-moll*tól *G, c, G, Esz, c-moll*on keresztül *Ász-dúr*ig sötétedik. Az énekszólám második félstrófája az elsőnek kisterccel fennebbi transzpozíciója, melynek során a dallamos *é-moll* bómásodos *c''-disz''* fordulata *c-moll* III-IV. fokaként *esz''-fisz''*-re vált (11. kotta, 44, 48 ü).

## 11.

A B és C tag (*Erwecke ... Gebet!* 53-73 ü) találkozásában a dal hangnemileg legsötétebb, *Ász-dúr* momentumát a zongora *poco rfz* és *tre corde* utatítása teszi még súlyosabbá. Az énekszólám *sotto voce* előadásmódú második sorától kezdődően a mozgalmas dallam és ritmus kisimul és az áhitat hangulatát immár egyenletes negyedmozgás sugallja. A zongora balkezének *dolciss. Ma un poco marc.* és újból *una corda* egyenletes akkordkíséretetét a jobbkez szinkopált ritmusa bontja meg. A *szekventálás* itt sem marad el: a 2. dallamsort a 4. félhanggal fennebb követi (12. kotta).

## 12.

57

hut - sam nur auf, wie des Pil - - gers Fuß,  
 temp - lom - ba lép á - hí - tat - tal a láb,

*ma un poco marc.*

63

Tem - - pel geht, still klin - ge dein Gruß,  
 szív sza - vát. Mint só - haj, úgy szállj

A C tag hangnemi vonulata: *Ász*,  $C^{-7}$ ,  $F$ ,  $g^{-7}$ ,  $F$ ,  $C^{-7}$ ,  $F$ ,  $f$ , *Cisz*, *Fisz*. A tagot záró zongora utójáték (69-73 ü) szerepe a *Fisz-dúr* megerősítése, amely akkordátértelmezéssel, *H-dúr* dominánsaként vezet a visszatérő A tag hangneméhez és témájához.

A visszatérő A tag (74-109 ü) három dallamsorát – a szövegi eltérések okán – egy opera-dallamosságot mutató, a művön belül a csúcspontot képviselő bővülés követi (86-109 ü). Az éneklhang hol *pp*, hol *p dolciss.* járja be a második oktávot *cisz*”-*gisz*” magasságig, majd *poco rit.* ereszkedik alá az első oktávszakaszba. A zongora végig hárfaszerűen kibontott, két-két és fél oktávig terjedő akkordjai kísérnek.

A 110. ütemtől változatlanul tér vissza az A’ tag. Első megjelenéséhez képest (23-42 ü) az egyetlen eltérést a darabot lezáró, koronás 130. ütem jelenti, amivel a visszatérő A’ rész bővül. Ha a 42. ütemben a *disz*”-*h*” szext zárta a részt – folytatást sugallva –, a dal végén jobbkézen megjelenő *h*’-*fisz*” teszi teljessé a *H-dúr* hangzást és hozza a darab lezárását.

Liszt írott utasításai mindkét előadó felé a lehető legérzékletesebbek (a kíséretét láttuk fennebb). Az énekszólámra vonatkozóak: *pp*, *sotto voce*, *sempre dolce mezza voce*, *perdendo* dinamikai, ill. *fast gesprochen*, *rit.*, *a tempo*, *accel.*, *rit. e smorz.*, *poco rit.*, és *rit.* jelzések teszik érzékletessé Liszt Ferenc elképzeléseit.

## Összefoglalás

Liszt Ferenc legkorábban komponált dalaiban már jelen van zeneszerzői elképzelésének minden sajátos jegye: a téma-transzformálás, a szöveg kínálta összefüggések zenei feltárása, a szekvenciázás éppúgy, mint a tonális érzék elbizonytalanodását eredményező, a 20. századig előremutató harmonizálás.

Választásom azért esett a bemutatott két dalra, mert elemzésükkel nem találkoztam a szakirodalomban. Mellőzésük egyik oka a megzenésített szövegeknek a „nem kanonizált” irodalmi művek közé tartozása, másik pedig feltehetően a dalok magas énekesi és zongoraművészi színvonalat igénylő nehézségi foka.

Liszt az interpretációt kreatív, alkotó művészetnek tekintette és a szimfonikus költeményekhez írt általános előszavában kizárólag az előadókhoz szólt: „Igyekeztem a lehető legrészletesebben, jelekkel és szavakkal megadni utasításaimat az árnyalatok, a tempó gyorsítását és lassítását illetően; mégis, illúzió volna azt hinni, hogy papíron rögzíthető mindaz, amitől megvalósul az előadás szépsége és jellege. Ezt a titkot csak a vezénylő és előadóművészek tehetségével, ihletével lehet megfejteni, sikerük záloga pedig az a rokonszenv, amellyel munkámat kitüntetik.”

**Die Macht der Musik** – Helene Luise Elisabeth zu Mecklembourg-Schwerin hercegnő  
(1814 - 1858), férje után Orléans-i hercegné verse

Wer einsam steht im bunten Lebenskreise  
Und was das Leben teuer macht verlor,  
Wie bebt sein Herz, trifft eine liebe Weise  
Aus ferner Jugendzeit sein horchend Ohr!

Musik, du Mächtige! vor dir verschwindet  
Der armen Sprache ausdrucksvolles Wort;  
Warum auch sagen, was das Herz empfindet,  
Tönt doch in dir die ganze Seele fort.

Der Freundschaft Worte haben oft gelogen,  
Es täuscht die Liebe durch Beredsamkeit;  
Musik allein hat nie ein Herz betrogen  
Und viele Herzen hoch erfreut.

**Kling leise, mein Lied** – Johannes Nordmann álnév alatt Johann Rumpelmeyer (1820 - 1887) osztrák költő, újságíró verse

<p><b><i>Kling leise, mein Lied, 1848. (III. 30.)</i></b></p> <p>Kling leise, mein Lied, durch die schweigende Nacht, Kling leise, daß nicht die Geliebte erwacht! Behutsam zu ihren Fenstern hinauf, Kling leise, mein Lied, und wecke sie nicht auf!</p> <p>Ihr Schlummer ist heilig und heilig ihr Traum, Du küsse nur leicht des Gewandes Saum, Das lüstern um ihre Glieder sich schmiegt, Verhüllend den Busen, <i>der stürmisch sich wiegt</i> (bis).</p> <p>Ihr Schlummer ist heilig, o wecke sie nicht! Und heilig ihr Traum, o schrecke sie nicht Mit einem Gebilde, das traurig und wild! Kling leise, mein Lied, sing leise und mild!</p> <p>Umschlinge sie sanft, wie die Ranke den Baum In Liebe umschlingt mit dem Blütentraum, Und singe verzückt, wie die Nachtigall singt, Die der Rose ein klingendes Ständchen bringt.</p> <p>Erwecke sie nicht mit zu stürmischem Gruß, Tritt behutsam nur auf, wie des Pilgers Fuß, Hin durch den heiligen Tempel geht, Still klinge dein Gruß, wie ein leises Gebet!</p>	<p><b><i>Kling leise, mein Lied, Ständchen, zweite Fassung 1860</i></b></p> <p>Kling leise, mein Lied, durch die schweigende Nacht, Kling leise, daß nicht die [Geliebte] erwacht! Behutsam zu ihren Fenstern hinauf, Kling leise, mein Lied, und wecke sie nicht auf! Kling leise mein Lied, kling leise und [mild] (sacht) <i>Dass die Geliebte nicht erwacht.</i> (bis)</p> <p>Umschlinge sie sanft, wie die Ranke den Baum In Liebe umschlingt mit dem Blütentraum, Und singe verzückt, wie die Nachtigall singt, Die der Rose ein klingendes Ständchen bringt.</p> <p>Erwecke sie nicht mit zu stürmischem Gruß, Tritt behutsam nur auf, wie des Pilgers Fuß [Der] Hindurch den heiligen Tempel geht, Still klinge dein Gruß, wie ein leises Gebet!</p> <p>Kling leise, mein Lied, durch die schweigende Nacht, Kling leise, daß nicht die Geliebte erwacht! Behutsam zu ihren Fenstern hinauf, Kling leise, mein Lied, Behutsam zu ihren Fenstern hinauf, Leise und mild, Dass die Geliebte nicht erwacht! Dass die Geliebte nicht erwacht! O, wecke sie nicht!</p> <p>Kling leise mein Lied, Ja, leise und mild <i>Dass die Geliebte nicht erwacht.</i> (bis)</p>
--	--

## Felhasznált irodalom

- Bartók Béla: *Liszt-problémák. Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián, 1936.* In:
- Zenatudományi tanulmányok III. „Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére”, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1955.
- Bárdos Lajos: *Modális harmóniak Liszt műveiben.* In: Zenatudományi tanulmányok III. „Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére”, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1955.
- Bárdos Lajos: *Liszt Ferenc „népi” hangsorai.* In: Harminc írás, Zeneműkiadó, Budapest, 1969.
- Bozó Péter: *A Buch der Liedertöhl a Gesammelte Liederig: Liszt összegyűjtött dalainak első négy füzete és előfutárai.* Doktorai értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009.
- Brockhaus-Riemann: *Zenei Lexikon I-III.* Zeneműkiadó, Budapest, 1983-1985.
- Dobszay László: *Magyar zenei történet.* Gondolat, Budapest, 1984
- Falvy Zoltán: *A Magyar zene története.* Tankönyvkiadó, Budapest, 1980.
- Frideczky Frigyes: *Magyar zeneszerzők.* Atheneum 2000 Kiadó, 2000.
- Hamburger Klára: *Liszt Ferenc: Petrarca-sonettek.* In: A hét zeneműve, szerk. Kroó György, 1978/3, 69-85 o.
- Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje.* Balassi Kiadó, Budapest, 2010.
- Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- Sams, Eric – Johnson, Graham: „Lied / IV.5: Wagner, Liszt and Cornelius”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London, 2001, vol. 14, 676.
- Searle, Humphrey: *Liszt Ferenc.* In: Korai romantikusok. Chopin, Schumann és Liszt élete és Művei, Új Grove monográfia, Rózsvölgyi és Társa, Budapest, 2010.
- Ujfalussy József: *Liszt Ferenc: Heine-dalok.* In: A hét zeneműve 1986-1987, Szerkesztő Kroó György, Zeneműkiadó, Budapest, 388-391 o.
- Várnai Péter: *Oratóriumok könyve.* Zeneműkiadó, Budapest, 1972.
- \*\*\* <http://www.poemswithoutfrontiers.org>
- \*\*\* <http://www.hyperion-records.co.uk>



## Mehmet Erman Mete

### FRANZ LISZT IN ISTANBUL

Franz Liszt arrived in Istanbul, Turkey, in 1847 right after accepting a written invitation from Sultan Abdulmejid. During the trip Liszt gave several piano recitals. These recitals had a broad repercussion in Europe's music press: media was writing about him and his performances numerous articles and news.

Before Liszt's date of arrival to Istanbul, a grand piano by *Érard* brand was prepared for him in Paris and shipped to Istanbul. On 5<sup>th</sup> of August 1847 he wrote a thank-you note to Pierre *Érard* from Odessa as the following:

I owe you the most sincere thanks, my dear *Érard*, for the kind attention which you showed towards me in sending one of your magnificent instruments to me in Constantinople. Even before I embarked at Galatz, the Journal of Constantinople had advised me of this kind gesture which so reflects your thoughtfulness; but I was no less pleasantly surprised when running my fingers over the keys at the Tcheragan Palace at an instrument "of such power and such perfection," as you happily put it in your letter to M. Donizetti, which the Journal de Constantinople published in full.<sup>1</sup>

More precisely, Franz Liszt arrived in Istanbul on 15<sup>th</sup> of June 1847 by ship from Galatz. Immediately after landing in Istanbul he was brought in the *Çırağan* Palace by Sultan Abdulmejid's order. That is to say the first person to welcome Liszt was Sultan's interpreter in the Palace, where Liszt was later welcomed with enormous honour and a music symphony.

After the welcome ceremony Sultan Abdulmejid asked Liszt to play some of his pieces to show his ability and demonstrate his famous finger power. Liszt did not hesitate and played e.g. *Lucia di Lammermoor – Andante*, *William Tell* and *Norma*.

After Liszt's performance, Sultan invited him to visit him again in the Palace. During this visit Sultan gave him as a gift an exceptionally beautiful snuffbox decorated with diamonds. It has been said that this gesture was a big compliment from Sultan to Liszt. Liszt gave a concert in the *Çırağan*

---

<sup>1</sup> Michael Short: *Liszt Letters in the Library of Congress*. (New York: Pendragon Press, 1994), Letter No. 49, p 47.

Palace at the same. He chose the repertoire from his most famous operatic works.

Afterwards Liszt wrote about the concert and about the Sultan to Marie d'Agoult, on 17<sup>th</sup> of July in 1847 from Galatz, the following:

His Majesty the Sultan was extremely gracious to me, and that after having compensated me both in money... and with a gift (a charming enamel box with brilliants), he conferred on me the Order of Nişan-İftihar in diamonds. I admit that I was greatly surprised to find His Highness so well informed about my bit of celebrity that long before my arrival he had told both the Austrian Ambassador and Donizetti, that as soon as I had disembarked they were to take me to his Palace of Tcheragan.<sup>2</sup>

While staying in Istanbul Liszt gave some other concerts additionally. One of them was held at Franchini Mansion on 18<sup>th</sup> of June. The concert programme was French and the concert received a lot of attention from Turkish reporters. The program itself included six pieces which were the virtuosity of Liszt's transcription. While performing, he modified and added some notes to the pieces: 1) *Andante de Lucia de Lammermoor*, 2) *Fantaisie sur des motifs de la Norma*, 3) *Mazurka de Chopin*, 4) *Le roi des Aulnes, melodie de Shubert*, 5) *Hexameron, variations sur un theema the Puritains*, 6) *Melodies Hongroises*.

Liszt gave some other private and public concerts in Istanbul. To mention a few, concerts such as the one held at Fethi Pasha Mansion and in the Russian Embassy at Pera are worth mentioning. On 28<sup>th</sup> of June the Russian Embassy organized the concert for the benefit of Association Commerciale- Artisane de Piere.

During his visit in Istanbul Liszt stayed in the famous piano fabricator M. Alexander Kommendinger's house. Liszt was considered as a guest of Kommendinger family. After five weeks stay in Istanbul, Franz Liszt left on 13<sup>rd</sup> July 1847.

## References

- Short, Michael: *Liszt Letters in the Library of Congress*. New York: Pendragon Press, 1994
- Williams, Adrian: *Franz Liszt: Selected Letters*. Gloucestershire: Clarendon Press, 1998

---

<sup>2</sup> Adrian Williams: *Franz Liszt: Selected Letters*. (Gloucestershire: Clarendon Press, 1998), p 255.

## SZÉCHENYI ISTVÁN ESZMÉINEK REFLEXIÓI NAGYVÁRADON



Gróf Széchenyi István –  
Barabás Miklós festménye

Gróf Széchenyi István (1791-1860) politikus, reformer, polihisztor és író, kinek a modern Magyarország megteremtésében játszott szerepe és máig előremutató tettei közismertek a magyarság körében és Európaszerte egyaránt.

Főnemesként a legkiválóbb nevelésben részesült: vallásos nevelése mellett a magyar, német, francia nyelv, valamint az építészet oktatását szaktanárok végezték.

A hadseregben töltött közel két évtizedes szolgálata mellett folyamatosan képezte magát és utazott. Európai és kisázsiai utazásait követően, 1821 derekán járt első ízben Nagyváradon (még erdélyi útja előtt). Az 1825-ös év fordulópontot jelentett életében, amikor lemondott

tiszti rangjáról és közéleti szerepléseivel hazája megújítását tűzte maga elé célul: még ez évben létrehozta az *Első Lótenyésztő Egyesületet*, majd november 3-án a pozsonyi országgyűlés alsóházi ülésén tett felajánlásával megvetette a *Magyar Tudományos Akadémia* alapjait. Az 1827-ben létrehozott *Nemzeti Kaszinó*val a leendő magyar arisztokrácia számára kívánt színteret biztosítani azzal a céllal, hogy a magyar közélet felé fordítsa főnemes társainak figyelmét. „A harmincas évek közepén két mozzanat fűzte szorosabbra viszonyát Biharhoz és Nagyváradhoz. Bihar vármegye <tekintetes karai és rendei> valamikor 1835 végén vagy 1836 legelején azzal a kéréssel keresték meg, hogy járuljon hozzá a róla való arckép elkészíttetéséhez Bihar

---

<sup>1</sup> Dr. Boros-Konrád Erzsébet egyetemi docens, Partiumi Keresztény Egyetem – Nagyvárad (Ro), Bölcsészettudományi és Művészeti Kar, Művészeti Tanszék, konradkati13@yahoo.com

vármegye elöljárósága számára.”<sup>2</sup> Széchenyi 1836. februárjában kelt válaszában megpróbálta szerényen elhárítani a hozzá intézett kérést és a bihariak figyelmébe ajánlotta, válasszanak erre érdemesebb hazafit. De ha mégis ragaszkodnának kérésükhöz, a nagyváradi vármegyeháza számára készíten-dő festmény elkészítésére az erdélyi származású Barabás Miklóst ajánlotta. Ajánlatát a festőről kialakított véleményével kísérte, mi szerint a leendő kép, ha nem is ábrázol majd szép arcú és testű férfit, a vármegyeház palotáját elrútítani nem fogja. Barabás Miklós (1810-1898) életnagyságú Széche-nyi-portréja, ún. derékképe 1836-ban készült el és 1941-ben még a nagyvá- radi megyeházán volt. Ifj. Vayer Lajos (1913-2001) művészettörténész, aki látta ott az eredeti festményt, így vélekedett: „A modorosan megnyerő mo- soly felé hajló kifejezés és a daliásan megmerevített derék eleget tesznek a kellem és a méltóság közvélemény követelte kellékeinek.”<sup>3</sup> A mai Széche-nyi-ikonográfia az olajfestmény helyét ismeretlennek nyilvánítja.

Nem volt egyedülálló a Bihar vármegyei károk rendelése, a kezdemé- nyezés országos visszhangra talált. Gróf Széchenyi István életnagyságú képei később az ország vármegyeházaitól az egyes városi intézmények és kaszinók termeiig mindenütt láthatók voltak.

Széchenyi népszerűségét erősítette a Pesten létrehozott *Nemzeti Kaszinó*, melynek mintájára számos helyi kaszinó alakult. Bölöni Farkas Sándor a nagyenyedi kaszinó nevében 1833. augusztus 25-én levélben fordult hozzá. Válaszában Széchenyi Erdélynek az egész magyarság életében betöltött kivételes szerepéről ír. Szerinte Erdély fogja megmutatni az emberiségnek, a világnak, hogy az anyaföld imádása, a törvényekhez való lelkiismeretes ragaszkodás alkotják az igazi polgárt, és hogy mit művelhet, mennyi sze- rencsét áraszthat az emberek közt a tiszta szándék, mértékletesség és állha- tatosság. Örömet fejezte ki afelett, hogy az országban több kaszinó létesült. De tevékenységük Erdélyben szerinte csak úgy lesz hasznos, ha nemzetisé- günk erőltetés nélküli terjesztését, műveltebb szokások és szebb indulatok ápolását fogják szolgálni.

Az országszerte létrehozott helyi kaszinók között a *Bihari Casino Egye- sület* is azzal fejezte ki elismerését a kezdeményező gróf Széchenyi István iránt, hogy tiszteletbeli tagjává választotta, amint azt 1835. december 14-én kelt levelében tudomására hozott. Széchenyi szerint csak a kaszinó tagjai- nak kegyessége tulajdonította neki a kezdeményező érdemet, mert legyen bármily becsületes szándékú, erős akaratú a jégtörő férfi, előbb-utóbb ros- kadnia kellene az előítélet, irigység és hiúság nyomasztó súlya alatt, ha

---

<sup>2</sup> Demény Lajos (2003): *Gróf Széchenyi István, Nagyvárad és Bukarest*. In: Várad, 2.évf./1.

<sup>3</sup> Vayer Lajos: *Széchenyi képe*. In: *Magyarságtudomány*, 1942./1, 107.o.

rögös ösvényén rokonérzésű segédekre, nagylelkű bajtársakra nem találta, mint amilyeneket a *Bihari Casino* nemes tagjaiban tisztelt.

„Gróf Széchenyi István tudományos- és művelődésiintézmény-teremtő törekvése hatással volt a Kárpátokon kívüli szórványban élő magyarságra is. Az oda sodródott magyar értelmiségiek, főleg orvosok, gyógyszerészek, festők, tanítók, mérnökök és a bukaresti református lelképásztor Sükei Imre karolták fel a magyar anyanyelvű felekezeti és oktatási intézmények felállítását. Törekvéseiknek célja a magyar önazonosság megőrzése, felkarolása volt.”<sup>4</sup>

A *Magyar Tudós Társaság*<sup>5</sup> (1830), 1840-től *Magyar Tudományos Akadémia* működésének megkezdése után alig pár évvel Gróf Széchenyi István *A magyar Academia körül* című elnöki beszédében<sup>6</sup>, 1842-ben így vélekedik: „Veszély, nagy veszély fenyegeti [...] fajtánk nyelvét ’s ez által nemzetiségünket, minél drágább kincünk nincs, minthogy csak ennek kiemelése, ennek művelése által léphet nemzet sajátóság fényében a’ dísznek fokára. [...] Itt az ideje, úgy hiszem, hogy mindazon ábránd, rosszul fékezett keserűség ’s álfelfogású vitézség ellenére, mellyel nem egy hazánkfia buzgólkodik nemzeti ügyünk körül, [...] végre tisztába jöjjön: olly drága de olly annyira kényes kincset, mint nemzetiség, nemzeti sajátóság, némi biztonsággal, és a siker némi hihetőségével mikép lehessen őrizni, mikép lehessen ápolni s növeszteni leginkább.”<sup>7</sup>

Máshol felveti, hogy: „Magyarország a’ mesterség, művészet, tudomány bármilly ágaira vessük szemeinket, valóban hátra, felette hátra van, mi ugyancsak kevéssel ezelőtt alig volt köz figyelem tárgya, most azonban olly általánosan el lőn ismerve, mikép többek közt nem egy kérdezi [...]: vajjon nem lett volna-e jobb ’s célszerűbb, inkább akármily ollyas másra, mi a’ gyakorlati életbe vág [...] költeni.”<sup>8</sup>

Másfél évszázaddal később gróf Széchenyi István kritikájára és aggályára mintegy válaszként és intézményalapító eszméinek szellemében, 1990-ben a Királyhágómelléki Református Egyházkerület létrehozta Nagyváradon a *Sulyok István Református Főiskolát*. Ennek hagyományait folytatja jogutódja, a 2008-ban akkreditált *Partiumi Keresztény Egyetem*. Célkitűzése az esélyegyenlőség biztosítása az oktatás területén az Erdélyben és Partiumban élő magyar nemzeti közösség számára. Az értelmiségiek képzé-

---

<sup>4</sup> Demény, 2003

<sup>5</sup> Igazgatótanácsi ülésen választott vezetői: Teleki József első elnök, Széchenyi István másod-elnök, Döbrentei Gábor titkár.

<sup>6</sup> Gróf Teleki József távollétében gróf Széchenyi Istvánt kérték fel a nagygyűlés elnöklésére.

<sup>7</sup> Széchenyi István (1842): *A magyar Academia körül*. Trattner-Károlyi, Pest, 2. o.

<sup>8</sup> Széchenyi, 1842, 4. o.

sével egyben kultúrmissziós feladatot teljesít, biztosítva a szakemberutánpótlást az anyanyelvi kultúra átadására és továbbfejlesztésére. Céljának megvalósítása a keresztényi és egyetemes emberi értékek érvényesítése, a nemzeti közösségünk identitásának megőrzése és fejlesztése, a versenyképes, minőségi oktatás és kutatás biztosítása, valamint a szakmaiság és akadémiai szellem értékeinek érvényesítése elvén alapul. Mindezt egy olyan egyetemi közösségben, melyben a keresztényi szeretet, igazságosság, szolidaritás, erkölcsös magatartás értékrendszere érvényesül – amint ez az egyetem Küldetésnyilatkozatában áll.

A korábban *Egyházzene* megnevezésű és profilú, később *Zeneművészeti*, jelenleg *Művészeti Tanszék*, melynek oktatója vagyok, a kezdetektől részét képezte a főiskolának, majd az egyetemnek. A magas színvonalú oktatás és tudományosság követelményeinek értelmében tanszékünk oktatói évente részt vesznek kutatói projektekből, anyanyelvünk, esetünkben zenei anyanyelvünk ápolása, hagyományaink megőrzése érdekében.

Mondhatni a „míg a nyelv él, a nemzet is fennmarad” jegyében zajlott 2009-2011 között a Sapientia Kutatási Programok Intézete finanszírozásában a tanszék öt oktatójának<sup>9</sup> részvételével a *Birtalan József pedagógiai és zeneszerzői munkássága* című projekt.

A kutatói csoport figyelme azért irányult Birtalan Józsefre (sz. 1927. november 10, Bagos, Szilágy megye, Románia), mert egyfelől 20. századi zeneszerzőként egyedi módon ötvözi a népdal és a modern zenei nyelvezet kifejezőeszközeit, másfelől pedagógiai és zeneszerzői munkásságának összefonódása tevékenységének kezdetétől mind a mai napig példamutató értékű. Birtalan a bartóki, kodályi népdalgyűjtő körutak hagyományának folytatója, elemzője, terjesztője, akinek sajátos szemléletmódjával sikerült a népdal ethosát zenei nevelőmunkájának középpontjába helyezni. Saját vallomásából idézve: „Minden idegszállammal, egész munkásságommal a népdalhoz kötődöm. Számomra a népdal az alkotói tökéletesség, az «énekek éneke». Soha nem befolyásolt semmilyen zenei divat.”<sup>10</sup>

A kutatócsoport tagjai szakterületük és érdeklődési körük függvényében foglalkoztak a Birtalan életművének zene- vagy kórustörténeti, a népekek és népdalok feldolgozásmódbeli, ill. elméleti és tudományos tevékenységének szegmensével. Feltárták a szerző életútját, zeneszerzői oeuvre-jét, pedagógiai munkásságát, a birtalani életmű hermeneutikai és esztétikai vonatkozásait, felkutatták a marosvásárhelyi *Maros Művészegyüttes* gyermek-

---

<sup>9</sup> A csoport tagjai Hausmann Alice, Csákány Csilla, Fodor Attila, Leopold László, a projekt vezetője Boros-Konrád Erzsébet volt.

<sup>10</sup> Tótfalvi Zoltán: *Birtalan József teremtő harmóniája*. In: A Hét, 1998. július 7.

együttese számára írt, kórusművek és tematikus táncjátékokban megnyilvánuló repertoárját és a Marosvásárhelyen 1990-2000 között működött *Cantemus* leánykar repertóriumát. A projekt gyakorlati vetülete a népdalfeldolgozások betanítása volt a Partiumi Keresztény Egyetem hallgatóinak. Ezen kívül 2011-ben a Partiumi Keresztény Egyetem Zenepedagógia Tanszékének vegyeskara és énekmodul képzésben résztvevő hallgatói Kolozsváron, Marosvásárhelyen, Tiszaújvárosban és Nagyváradon megrendezett koncerteken mutatták be a repertoárjukban szereplő kórus- és énekeshangszerkíséretes Birtalan-műveket. Ebből a műsorból hallgassunk meg egy részletet a *Repülj madár, repülj...* című, szólóénekekre és népzenekarra írt népdalszövegéből. Az énekes előadó az akkor másodéves Szász Edina énekmodulos hallgató volt és a szakunkon korábban végzett és akkori hallgatóiból (általam) alakított népzenekar.

Másik audiciónk a *Kerek a káposzta* című népdalfeldolgozás a tanszék kórusának előadásában, vezényel egykori diákunk, Márkus Zoltán.

A *Birtalan József pedagógiai és zeneszerzői munkássága*<sup>11</sup> című, háromrészes kiadvány a befejezett kutatói munka eredményeinek összefoglalása: a tanulmánykötetben az értekezéseket követően a zeneszerző műveinek terjedelmes jegyzéke, a róla szóló illetve saját írásainak felsorolása, oklevelek és elismerések összesítése is megtalálható; a DVD-mellékletben „*Érdemes volt...*” *Színes mozaikok Birtalan József életművéből* címmel a tiszaujvárosi koncert felvételei tekinthetők meg; a harmadik rész kottás melléklet, amelyben a tanulmányokban elemzett művek ezidáig kéziratban létező partitúrái ezúttal számítógépen készült nyomtatásban jelentek meg. Nyomtatott formában történő megjelentetésükkel Birtalan József ezen alkotásainak könnyebb hozzáférhetősége volt a szándékunk.

Számomra a projekt befejeztével azonban nem ért véget a kutatómunka, mert az (elemzetteken kívül) előkerült kéziratokban feldolgozott népdalok, valamint a belőlük készült alkotások – úgy éreztem – közkinccsé kell, hogy váljanak. Birtalan József 2000-től a magyarországi Tiszaújvárosban él, de munkásságának legnagyobb része (1956-2000) Marosvásárhelyhez kötődik – pályafutásának ebben a szakaszában keletkezett kórus- és vokál-instrumentális művek elemzésével foglalkoztam a továbbiakban, amely több éves munkámnak az eredménye két újabb kiadvány lett.

A *Válogatás Birtalan József népdalfeldolgozásaiból I. kötet – Tanulmányok*<sup>12</sup> célkitűzése az általam tanulmányozott kórusművekben és énekes-

---

<sup>11</sup> A három kiadvány a Kriterion Kiadó gondozásában jelent meg Kolozsváron, 2011-ben.

<sup>12</sup> A két kötet a Presa Universitară Clujeană és az Editura Universităţii din Oradea Kiadók gondozásában jelent meg Kolozsváron és Nagyváradon 2015-ben.

hangszeres szvitjeiben feldolgozott dallamok népzene tudományi azonosítása, valamint a feldolgozásmód részletes bemutatása volt. Az *azonosítás* során felkutattam a dallam, vagy legalább egy közeli változatának jelenlétét a tudományos igényű forrásmunkákban, amely hitelesíti a népi forrást, a népdal *elemzése* során pedig a dallam legfontosabb jellemvonásait tártam fel, aminek alapján besorolható a népzenei stílusok rétegeibe és ezáltal mutattam rá a dallam dokumentáris értékére. A kötetben az elemzett művek sorrendje: vokális ciklusok, sorozatok és szólóének vagy kórus hangszeregyüttes kíséretével. Az ismertetett művek megtalálhatók a *Válogatás Birtalan József népdalfeldolgozásaiból II. kötet – Partitúrák* című kottás mellékletben, melyeknek kéziratosságot a tanulmányok szerzője írta át számítógéppel.

Birtalan József napjainkban is folytatja kórusvezetői és zeneszerzői munkáját, ez utóbbi során számos egyházi és hazafias indíttatású kompozícióval gazdagítva alkotói palettáját, mint például a tavaly Tiszaújvárosban nagy sikerrel bemutatott *Csángó himnusz*. Összefoglalás helyett elmondhatjuk, hogy életműve hidat képez Erdély és az Anyaország között, ötvözve egyfelől népi – egyházi – hazafias zenekultúránk kincseit, másfelől a zeneszerző – pedagógus – karnagy munkáját.

Végezetül felhívnom a figyelmüket néhány közelmúltbeli eseményre, amelyek által Nagyvárad tisztelgésének megnyilvánulásai érhetők tetten a reformer Széchenyi István előtt.

A *Magyar Emlékekért a Világban Egyesület* és a *Partiumi Magyar Művelődési Céh* közös szervezésében 2013. április 22-én került megrendezésre a „*Merjetek nagyok lenni, ti, kik jobbra vagytok hívva, születve*” Széchenyi-emlékek nyomában Európában című kiállítás a Partiumi Keresztény Egyetem emeleti kiállítóterében. A megnyitó után dr. Messik Miklós *MEVE* egyesületi elnök vetített előadás keretében mutatta be a legérdekesebb magyarországi és európai Széchenyi-emlékhelyeket.

Az intézményalapító Széchenyi István szelleme került ismét előtérbe, amikor dr. Pálfi József lelkipásztor és dr. Körösi Mária egyetemi tanár szerző munkájának eredményeként, valamint a *Széchenyi Társaság* közreműködésével 2014. március 21-én (ismét) megalakult Nagyváradon a *Széchenyi Szalón/Kaszinó*<sup>13</sup>. Az elnevezés még nem végleges, mondta a *Széchenyi Társaság Díjával* kitüntetett dr. Pálfi József Nagyvárad-réti református lelkész, a Partiumi Keresztény Egyetem jelenlegi rektora. Az ünnepi alkalmából dr. Tóth József a *Széchenyi Társaság* elnöke elmondta, hogy rendki-

---

<sup>13</sup> [http://www.szechenyiforum.hu/szechenyiforum/hirek/6555/494/Nagyvaradon\\_Szechenyi\\_Kaszino\\_alakult](http://www.szechenyiforum.hu/szechenyiforum/hirek/6555/494/Nagyvaradon_Szechenyi_Kaszino_alakult)



vüli jelentőséget tulajdonít az Erdélyben és más, határon túli magyarok lakta területeken alakuló Széchenyi-kluboknak, kaszinóknak, mert lehetőséget biztosítanak a Kárpát-medencei magyar lakosságnak arra, hogy jobban megismerje a legnagyobb magyar Széchenyi István gróf tevékenységét, életművét. A *Széchenyi Társaság* nevében pedig hangsúlyozta, hogy a hagyományörzés mellett fontos Széchenyi törekvéseinek, véleményének kivetítése a mai nemzeti sorskérdésekre. A nagyváradi *Széchenyi Kaszinó* Erdély és a Partium területén ilyen jellegű intézmény, amely az itteni magyarságnak lehetőséget kínál az összetartozás ápolására, kulturális és társadalmi rendezvények tartására, a magyar közösségek összekovácsolására, a történelmi hagyományok ápolása, a magyar középiskolások és egyetemi hallgatók magyarság-tudatának kialakítására.

2016. szeptember 2-án a Partiumi Keresztény Egyetem Széchenyi István születésének 225. évfordulójára *Széchenyi esszépályázat*ot hirdetett romániai középiskolások és egyetemisták, valamint tanárok számára *Széchenyi István öröksége* (politikai, gazdasági, társadalmi, történelmi, művészeti, irodalmi, nyelvészeti stb. vonatkozások) és *A legnagyobb magyarok... Példaképek* témakörökben.

2016. október 18-án került megrendezésre a *Széchenyi 225 Emlékkonferencia* a Partiumi Keresztény Egyetemen, melynek fővédnöke Magyarország Kolozsvári Főkonzulátusa volt. Pálfi József igei és Tökés László elnöki köszöntője után Laky-Takács Péter Attila Magyarország kolozsvári konzulja elmondta, hogy hasonlóságot érez a két évszázaddal korábbi és a mai helyzet között, amikor „divatba kell hozni a magyar nyelvet. [...] A legjobb, ami gyermekeinkkel történhet az, ha a saját anyanyelvükön tanulnak, ugyanis minden ember az anyanyelvén tud kiteljesedni a legjobban. Nagyon fontos tehát a magyar nyelvű alap-, közép- és felsőfokú oktatás.”

Az emlékkonferencia előadásai után került sor a szeptember 2-án kiírt *Széchenyi esszépályázat* eredményhirdetésére.

Az elmondottak mintegy összefoglalásul hallgassák meg Birtalan József – Reményik Sándor *Templom és iskola* című művét tanszékünk körúsanak előadásában egykori diákunk, jelenleg kollégánk, Brugós Anikó vezényletével.

## Irodalomjegyzék

- Demény Lajos (2003): *Gróf Széchenyi István, Nagyvárad és Bukarest*. In: Várad, 2. évfolyam 1. sz.
- Pap István (2016): „*Divatba kell hozni a magyar nyelvet*” *Gróf Széchenyi István születésének*

225. évfordulója alkalmából tartottak tegnap emlékkonferenciát a nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetemen (PKE). A megnyitó és az előadások után ismertették a PKE által meghirdetett esszé pályázat eredményeit. In: Bihar Napló, 2016. október 19.

Széchenyi István (1842): *A' magyar Academia körül*. Trattner-Károlyi, Pest.

Széchenyi István (1944-1945): *Önismeret*. In: Irodalomtörténeti közlemények, szerkeszti

Kéký Lajos, Ötvennegyedik és ötvenötödik évfolyam, Második (befejező) füzet, Budapest.

Szvoboda D. Gabriella: *Barabás Miklós 1810-1898*. Bp., 1983.

Tófalvi Zoltán (1998): *Birtalan József teremtő harmóniája*. In: A Hét, 1998. július 7.

Vayer Lajos (1942): *Széchenyi képe*. In: Magyarságtudomány, 1942./1

\*\*\* *Révai Nagy Lexikona. Az ismeretek enciklopédiája. XVII (1922)*. Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, Budapest, hasonmás kiadás – Babits Kiadó, 1994.

<http://hbml.archivportal.hu/data/files/145061861.pdf>

[http://www.szechenyiforum.hu/szechenyiforum/hirek/6555/494/Nagyvaradon\\_Szechenyi\\_Kaszino\\_alakult](http://www.szechenyiforum.hu/szechenyiforum/hirek/6555/494/Nagyvaradon_Szechenyi_Kaszino_alakult)

<http://www.partium.ro/hu/hirek/szechenyi-istvan-esszepalyazat>

<http://www.biharinaplo.ro/helyi/2016/10/11/szechenyi-225-emlekkonferencia.biharinaplo#registered>

<http://www.editura.ubbcluj.ro/bd/ebooks/pdf/1741.pdf>

<http://www.editura.ubbcluj.ro/bd/ebooks/pdf/1742.pdf>

Sándor János

## BARTÓK BÉLA A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI-JA ÉS SZEGED

Száztíz évvel ezelőtt, az 1906-os év forró augusztusának végén, *Bartók Béla Szegeden* címmel rövid tudósítás jelent meg a Szegedi Híradóban:

„Érdekes vendége van tegnap óta Szegednek Bartók Béla, a jeles ifjú magyar zeneszerző és zongoraművész személyében. [...] Népdalgyűjtő körúton van, és egész Magyarországot bejárva, kutat olyan magyar nóták után, amelyek nyomtatásban eddig nem jelentek meg és tősgyökeres magyar jellegűek. Bartók Béla Palicsról jött Szegedre, és kutatásait Bauer<sup>1</sup> tanárjelölt társaságában Alsóvárosban kezdte meg. [...] Kutatói munkásságában Szegeden a helybeli zeneiskola kiváló igazgatója, König Péter<sup>2</sup> is segítkezik.”<sup>3</sup>

A látogatásra - Péter Lászlónak<sup>4</sup> a kitűnő *Bartók Szegeden* című mű szerzőjének, egy 1960-ban írt levélben - Bauer Hilda<sup>5</sup> így emlékezett: „...fivérem, Balázs Béla, levelet írt édesanyámnak, hogy hangoltassa fel a zongorát, mert Bartók Bélával jön. Bartók nálunk szállt meg a Dugonics tér 2 sz. alatti lakásban, és kb. tíz napig volt nálunk, onnan járták Balázs Bélával a Szeged környéki falvakat.”<sup>6</sup>

Juhász Gyula<sup>7</sup> a neves szegedi tenoristáról, Ocskay Kornélról<sup>8</sup> 1919-ben írt cikkében említést tett arról, hogy e szegedi gyűjtőút alkalmával „Ocskay Kornél énekelt, Bartók és Balázs Béla pedig gyűjtögette a szegedi tanyákon, az alvégen és felvégen, az örökké szép és örökké fiatal, igazi magyar népdalokat, balladákat, románcokat.”<sup>9</sup> Egy későbbi, 1928. december 8-i írásában pedig azt is felidézte, „micsoda nagyszerű öröm volt, amikor Bartókék a *Kőműves Kelemenné* szegedi változatára bukkantak az Alsótanyán, egy változatra, amely úgy különbözött a székely balladától, mint ahogy az Őthalom különbözik a Hargitától.”<sup>10</sup>

---

<sup>1</sup> Bauer Herbert, 1913 után Balázs Béla (1884-1949) író, költő, filmesztéta

<sup>2</sup> Király (König) Péter (1870-1940) zeneszerző, a szegedi Városi Zenede igazgatója, Juhász Gyula sógora

<sup>3</sup> Szegedi Híradó, 1906. augusztus 28. Idézi: Péter László: *Bartók Szegeden* 13.p.

<sup>4</sup> Péter László dr. (1926- ) irodalomtörténész, várostörténész, egyetemi tanár.

<sup>5</sup> Bauer Hilda (1887-1965) Schilling Oszkárné, tanítónő, emlékiró, Balázs Béla húga

<sup>6</sup> Idézi: Péter László: *Bartók Szegeden*, 13.p.

<sup>7</sup> Juhász Gyula (1883-1937) költő

<sup>8</sup> Ocskay Kornél (1885-1963) operaénekes

<sup>9</sup> Színházi Újság, 1919. márc. 29.

<sup>10</sup> Közli: Péter László: *Bartók Szegeden*, 15.p.

Szegeden nem keltett különösebb érdeklődést Bartók gyűjtőútja. A város kultúráért aggódo ifjúsága akkor nyáron fontosabb ügyön fáradozott, a német-jiddis nyelvű kabaré megmagyarításán. Éppen ezért szorgalmasan látogatta a Fekete ház kerthelyiségét, ahol a magyar nyelvű Tarka Színpad vívta viadalát az idegen ajkú kabarétársulatokkal. A város satirikus lapja, a Hüvelyk Matyi is e fontos kultúr csatára, a műintézet látogatására ösztökélte a férfinépet. „Tiétök a világ most pajtás, szalmaözvegyek vattok, aztán az orfeumban többen is vannak szép angyalok, jószívűek, hát mulassatok zavartalanul.” Ennek ellenére nem a Fekete ház minden este zsúfolt kerthelyiségében történt világgraszoló dolog, hanem a Dugonics téri Bauer-házban, ahol „Bartók, ha nem járta a vidéket [...] tartózkodott, dolgozott” és „sokat zongorázott.”<sup>11</sup> Mert Bartóknak e Szegeden töltött tíz napja mélyítette el a Balázs Bélával való ismeretséget, s vezetett el *A kékszakállú herceg vára* című opera, majd a táncjáték: *A fából faragott királyfi* bemutatásához.

Bizonyosan tudjuk, hogy Bartók Bélát és Balázs Bélát Kodály Zoltán ismertette meg egymással. Nem kellett sok idő ahhoz, hogy kiderüljön számukra, mindketten ugyanarra vágynak: a nép lelkével való találkozásra. Ezért természetes, hogy Balázs Béla teljes mélységében átélte a bartóki, akkor még a többség által elutasított zenét, amikor így írt:

„Vernek, mert versz. Mit vártál egyebet?  
Kellemes nem vagy, sem mulattató.  
Veled mi történt?

Én tudom, mert én láttalak keresni.  
Csongrádi koldus, zord néma tanyák  
Között keresni dalt, népdalt, magyart,  
Mint jég alatt eleven gyökeret.  
És nem találtál.

S melyet találtál, megtalált az téged,  
A paraszt bánat elnémított kínja.  
És Tiszaháton, oláh havason  
El nem eresztett többé, és szívedben  
A mosoly megfagyott.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Idézet Bauer Hilda leveléből

<sup>12</sup> Balázs Béla: Bartók Béla

Balázs Béla 1910-es években írt drámai játékaik igen közel álltak Maeterlinck és Hofmannsthal szimbolista színjátékaihoz.<sup>13</sup> Műveiben a fény és a sötétség, a nappal és az éjszaka, az élet és a halál vívta örök harcát. Az 1910-ben írt balladai ihletésű, mitikus népi misztériuma, *A kékszakállú herceg vára*, mélyen megérintette Bartókot, aki operát komponált belőle, és a kész alkotást 1911-ben be is nyújtotta a Lipótvárosi Kaszinó Operapályázata. A bírálóbizottság azonban a dalművet játszhatatlannak ítélte, éppúgy, mint a Magyar Királyi Operaház. Az érzelmi életében amúgyis rendkívül labilis Bartókot a későbbi színpadi műveiben is uralkodó, legfontosabb költői témájának, a férfi és nő konfliktusának merev elutasítása élete egyik legmélyebb válságperiódusába taszította. Zeneszerzői sérelme és magánéleti problémái kompozíciós kedvét évekre megbénították.

A Nyugatban, 1912-ben megjelent Balázs Béla *A fából faragott királyfi* című műve. A szöveg felkeltette a teljes visszavonultságban élő Bartók figyelmét, aki – Balázs Béla emlékezése szerint – felkérte őt egy módosított, táncjátéknak alkalmas új szöveggel elkészítésére. A librettóból Bartók 1914 és 1916 között írta meg táncjátékát. Keletkezésére meghökkenítő magyarázattal szolgált: „Talán furcsán hangzik, de megvallom, hogy a balett megírására *A kékszakállú herceg vára* c. egyfelvonásos operám mellőzése adott impulzust. Ez a munkám tudvalevőleg egy operapályázaton megbukott. Színrehozatalának legnagyobb akadálya az volt, hogy a cselekmény két személy lelki konfliktusát adja, és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott. A színpadon semmi más nem történik. Első operámat annyira szeretem, hogy amikor Balázs Bélától a táncjáték szövegét megkaptam, rögtön arra gondoltam, hogy a balett látványosságával, színes, gazdag, változatos történetével lehetővé fogja tenni, hogy két művem egy estén kerüljön színre.”<sup>14</sup>

Bartók táncjátéka a lehető legjobb pillanatban készült el. Az Orosz Cári Balett 1899-es operaházi vendégjátékát követően a színház megújította tánctagozatát, élére Nicola Guerra olasz balettmestert állítva.<sup>15</sup> A világhírű táncos mostoha viszonyok között kezdte meg munkáját. A táncosok roppant képzetlenek voltak, ezért az együttest új tagokkal erősítette, technikai színvonalukat tökéletesítette, s az olasz iskola klasszikus erényeit meghonosítva köztük, 1915-re kitűnő együttesé formálta őket. A háború kitörésekor

---

<sup>13</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949) belga, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) osztrák költő, drámaíró

<sup>14</sup> Bartók „*A fából faragott királyfi (op. 13.)*”, szerzői nyilatkozat (1917) ld. Bartók Béla írásai I. kötet

<sup>15</sup> Guerra, Nicola (1865-1942) olasz balettmester. 1902-től 1915-ig az Operaház balettjét vezette.

azonban, – olasz lévén, – távozni kényszerült, utódjára a svéd Zöbisch Ottóra hagyva az akkor már európai rangú táncosait.<sup>16</sup> *A fából faragott királyfi* szempontjából szerencsés fordulat, hogy 1912-ben az Operaház élére gróf Bánffy Miklós<sup>17</sup> került. Bánffy, aki maga is kitűnő művész volt, főrendezőjének szerződtette a kor legnagyobb hatású színházi rendezőjét: Hevesi Sándort.<sup>18</sup> A dalszínház két vezetője minden új stílust szívesen fogadott, ezért kaput nyitott a modern törekvések előtt. Bánffynak szívügye volt Bartók művészete, nyilván az ő tekintélye kényszeríthette az opera művészeire a meghökkentően új hangzású darabot.

Így, – bár akkorra Hevesi távozott már az Operából – a partitúra bekerült a patinás épületbe, ám a színpadig vezető útja buktatókkal volt tele. Az operában máig is élő legenda (?) szerint, a zenés színház hét akkori karmestere elvezényelhetetlenek tartotta a művet. „Az Operaház zenekara – úgy halljuk – idegenkedve fogadta a partitúrát” – írta a korabeli kritika. „A muzsikuskok, akik már belekóstoltak Strauss Richárdba kivihetetlenek tartották a rájuk rótt feladatot, és nem bíztak benne, hogy az egyes hangszerek szólamaiból a zenekar együttesen élvezhetővé válik.” Az Operaház Kottaarchívumában megtalálhatók Bartók színpadi műveinek eredeti szólamanyagai, rajtuk a zenészek megdöbbenő ceruzás megjegyzéseivel. Íme ízelítő gyanánt néhány „észrevétel”: „fing”, „nokedli”, egy rajz: álló hímtag, „Fúj! Gázság! ...sza meg de szájba!” ismét rajz: egy akasztott ember, másutt pedig: „Vége a zagyvaléknak.”<sup>19</sup>

Nem csoda, ha a muzsikuskok ilyen bejegyzésekre ragadtatták magukat, hiszen még Papp Viktor<sup>20</sup>, a neves zenekritikus is úgy írt *A fából faragott királyfi* zenéjéről, hogy az „ultramodern, de nagyon kiválóan megcsinált **zenei zavargás**.”

Bánffy azonban határozottan kiállt Bartók műve mellett s ügyéhez nagy-szerű támogatóra talált Tango Egisto<sup>21</sup> olasz karmester személyében, aki szintén lelkes híve volt Bartók zenéjének. A szecessziós hangulatú díszlet

---

<sup>16</sup> Zöbisch Ottó (?-1935) svéd koreográfus és balettmester. 1915 és 1924 között volt az operaház balettmestere.

<sup>17</sup> Gróf losonci Bánffy Miklós (1873-1950), író, díszlet- és jelmeztervező, rendező, politikus. 1912 és 1918 között az Operaház intendánsa ill. főigazgatója.

<sup>18</sup> Hevesi (Hoffmann) Sándor (1873-1939) író, kritikus, színiigazgató. 1912 és 1915 között az Operaház főrendezője, 1923-tól 1932-ig a Nemzeti Színház igazgatója.

<sup>19</sup> [http://caruso.blog.hu/2011/03/25/bartok\\_aki\\_kiverte\\_a\\_biztositeket](http://caruso.blog.hu/2011/03/25/bartok_aki_kiverte_a_biztositeket)

<sup>20</sup> Papp Viktor (1881-1954), erdélyi zeneíró, zenekritikus.

<sup>21</sup> Tango, Egisto (1873-1951) olasz karmester, 1913 és 1919 között az Operaház főzeneigazgatója. Ő mutatta be

*A fából faragott királyfi*t és *A kékszakállú herceg várát*.

tervezését Bánffy magára vállalta, a kitűnő karmester pedig pontos elemzéssel segítette a bartóki muzsika megértését. A koreográfia és a betanítás, valamint a táncjáték rendezése az Operaház balettmesterére, Zöbisch Ottóra – Balázs Béla csak „svéd tornatanár”-nak nevezte – hárult. Csakhogy ő semmit sem tudott kezdeni egy olyan balettel, amelynek zenéjében nem volt keringő, polka, csárdás, menüett, palotás, vagy egyéb megszokott táncmotívum. Ezért végül a koreográfiát Balázs Béla és maguk a táncosok készítették el. A királykisasszony Nirschy Emília volt, a fabáb Brada Ede, a tündér Keresztes Mariska, a királyfi pedig a szegedi születésű Pallay Anna.<sup>22</sup> S bár a bemutató színlapján koreográfusként Zöbisch neve állt, valójában a táncosok maguk alkották meg szerepeiket.

Két hónapi kemény munka után, 1917. május 12-én került sor a táncjáték premierjére, ami egyúttal Bartók első operaházi bemutatója is volt. A nevezetes estére Balázs Béla így emlékezett: „Az utolsó taktus után másodpercekig halotti csend volt a nézőtéren. Egyetlen taps se. De egy pissenés, egy fütty se hallatszott. Láthatatlan roppant mérleg ingott még erre és arra. Mint valami belső vívódás, néma harc folyt a nézőtéren halotti csendben. Aztán a karzaton robbant ki az extatikus taps és ujjongás és magával ragadta a sajtó söpredékét is.”<sup>23</sup>

Balázs Béla emlékeiben egy kicsit megszépült a valóság. *A fából faragott királyfi* sikere a kritika részéről egyáltalán nem volt egyértelmű. A Schönberghez<sup>24</sup> közelálló Jemnitz Sándor<sup>25</sup> zeneszerző például megsemmisítő kritikát írt a bemutatóról a „Signale für die musikalische Welt” című szaklapban, míg Bálint Aladár<sup>26</sup> a Nyugatban nagyra értékelte Bartók zenéjét. „E muzsika [...] jajgat, morajlik, beszél az ember helyett, eleven szó, emberi sóhajtás száll ki a hangszerek közül” – írta.<sup>27</sup> E két véglet között „mozgott” a többi kritikusi vélemény. Míg a zenéről megoszlottak az álláspontok, a szólótáncosok produkcióját szinte minden bíráló dicsérte. Még

---

<sup>22</sup> Nirschy Emília (1889-1976); Brada Ede (1879-1955); Keresztes Mariska (1897-1980); Pallay Anna (1890-1970)

<sup>23</sup> Fórum, 1948. dec. 12. , Az osztatlan ember. Bartók Béla idézése.

<sup>24</sup> Arnold Schönberg (1874-1951) osztrák zeneszerző, a dodekafónia és a szerializmus technikájának megalkotója.

<sup>25</sup> Jemnitz Sándor (1890-1963) zeneszerző, karmester, zenekritikus. *Divertimento* című baletjtét 1947-ben bemutatta az Állami Operaház.

<sup>26</sup> Bálint (Blum) Aladár (1881-1924) kritikus. Bálint Endre festőművész apja, Szerb Antal író apósa.

<sup>27</sup> Nyugat, 1917. 11. sz. *A fából faragott királyfi*

olyan véleményt is olvashattunk, hogy „művészet dolgában nem állnak az orosz balett első táncosai mögött.”<sup>28</sup>

Az ősbemutató létrejöttében tánctalentumával és koreográfusi készségével jelentős szerepet töltött be a balett címszereplője, a Királyfit bravúrosan eltáncoló Pallay Anna. Ki volt ő, akinek ma már a nevét is elfelejtette szülővárosa, Szeged? A gyarló emlékezet nagyon mostohán bánt Pallay Anna balettművész személyével. Pedig megérdemelné, hogy emlékezzünk reá.

A kitűnő balerina 1890. május 24-én született Szegeden, a Jósika utca 8-as számú házban. Édesapja, Politzer Ádám, szobafestő volt. Anna 1912-ben, a BM 34985/912 sz. engedélyével változtatta nevét Pallay-ra. Mivel korán elkerült Szegedről, nem valószínű, hogy találkozhatott Balázs Bélával. A kiemelkedő tánc tehetséggel megáldott leány tizenkét éves korától a Magyar Királyi Operaházhoz szerződött balettmester, Nicola Guerra tanítványa lett. 1903-tól – mint balettnövendék – már az Operaház tagja, 1907-től 1919-ig pedig magántáncosa. Szólistaként először 1907. december 16-án lépett az Operaház deszkáira a Liszt Ferenc műveire készített *Magyar táncgyűjtemény*-ben. A virtuóz, muzikális, kitűnő technikájú táncosnő szóló feladatot kapott a dalszínház szinte minden repertoáron lévő balettjében. Többek között táncolt *A babatündér*-ben, *A törpe gránátos*-ban, a *Sylvia*-ban, a *Coppélia*-ban, a *Prométheusz*-ban és a *Téli álomban* is.<sup>29</sup> Operaházi működésének csúcspontja azonban a Bartók ősbemutató jelentette. Ebben mutatkozott meg koreográfusi talentuma is, melyet később oly sikerrel kamatoztatott.

A százéves Operaház válogatott iratai között található Pallay Annának egy Bánffy Miklós intendánshoz 1918-ban, egy évvel *A fából faragott királyfi* bemutatója után írt kérvénye. Ebben a művésznő további szerződést és fizetésemelést kér. Az írás drámaian mutatja, milyen nehéz körülmények között éltek a háború utolsó évében a balett művészei.

„Immár 10-ik éve vagyok az Operaház prima balerinája – ezen idő alatt teljes ambícióval, kitartó szorgalommal és mindég eredménnyel szolgáltam az intézetet, nem csak a magam szerepeiben, hanem egyik napról a másikra [...] több ízben ugrottam be más helyett. [...] Hiszem, méltányolni fogja kegyelmességéd kérésemet, amely a jelenlegi súlyos viszonyok között a legszerényebb megélhetést is alig biztosítja számomra, már pedig, hogy

---

<sup>28</sup> Idézi: A budapesti Operaház 100 éve, 163.p.

<sup>29</sup> J. Bayer: *A babatündér*, Sziklai Adolf: *A törpe gránátos*, L. Delibes: *Sylvia* és *Coppélia*, L. van Beethoven:

*Prométheusz*, R. Schumann: *Téli álom*. Ez utóbbi szüzséjét Hevesi Sándor írta.



továbbra is erő és kitartással szolgálhassam az intézetet, erre feltétlenül szükségem van.”<sup>30</sup>

Kérése teljesítéséről nincs tudomásunk. Azt azonban tudjuk, hogy Bánffy 1918 novemberében távozott főigazgatói székéből, Pallay pedig ősszel táncakadémiát indított a Koronaherceg – ma Petőfi Sándor – utca 3. szám alatt, majd 1919-ben ő is megvált az anyaintézetétől. Ezt követően európai és amerikai városokban turnézott, ahol saját koreográfiáit adta elő, – köztük stilizált magyar táncokat Brahms és Liszt zenéjére – rendszerint vele utazó kis társulatok élén. 1924-ben hazalátogatott Magyarországra, s ősszel egy Színházi Élet est keretében fellépett szülővárosában is. Egy ekkor készült riportban egyebek mellett így nyilatkozott: „Én itt születtem Szegeden, szeretem ezt a várost, nagyon szeretem, örülök, hogy itt lehetek, hogy lejöhettek – látogatóba. Mintha csak az édesanyámhoz jöttem volna. Holnap az lesz az első dolgom, hogy megnézem az öreg Tiszát, meg van-e még, és ha megvan, szöke-e még. Ugye a Tisza nem öszül meg soha? [...] A múltamat ismerik, tudják mit csináltam. A szívemet, a lelkemet vittem a táncművészetbe. Azt teszem most is, és azt teszem, amíg csak élek. [...] Most Pesthez kötnek a szerződések, azután ismét külföldre megyek, Bázélbe, Zürichbe, Londonba, Párizsba. Az év végén, ha úgy lesz, ahogy szeretném, valószínűleg kimegyek Amerikába – a dollárok hazájába.”<sup>31</sup>

A kitűnő táncművésznő 1926-ban tért vissza végleg Budapestre férjével, Nádor Jenő<sup>32</sup> hírlapíróval, hogy tehetségét táncpedagógiai munkásságának szentelje. Iskolája ekkor a Haris köz 3. alatt működött. Pedagógiai tevékenységéről Pallay nekrológiájában így írt Vályi Rózsi<sup>33</sup>: „a tanítást meglepően jól és módszeresen felépített tantervvel” kezdte el „külön hivatásos és műkedvelő táncosok számára. A klasszikus olasz iskolát az oroszok által kultivált módszerrel kibővítvé tanította. Plasztika, ritmika, színpadi játék egészítették ki a klasszikus balettképzést.”<sup>34</sup> A klasszikus tánc tanítása mellett Pallay alkalmi táncesték koreografálását, valamint betanítását is vállalta, és a kor társastáncait is elsajátíthatta az, aki beiratkozott tánciskolájába. Jól reklámozott intézetében, – amint a fentiek is igazolják – a mesternő nyitott volt a modern irányzatok felé. Kivételes koreográfusi érzékét bizonyította,

---

<sup>30</sup> Iktatási szám: 1359/1918 sz. Közli: A százéves Operaház válogatott iratai 223.p. 182. irat

<sup>31</sup> Szeged, 1924. szeptember 13. Művészek Szegeden

<sup>32</sup> Nádor (Naschitz) Jenő (1892-1970) hírlapíró. Társadalmi vonatkozású riportjaival keltett figyelmet. A má-

sodik világháború idején a Zsidó Hitközség ügyeivel foglalkozott.

<sup>33</sup> Vályi Rózsi (1907-?) táncörténész, az Állami Balett Intézet egyik alapítója, számos cikk és könyv szerzője.

<sup>34</sup> Idézi: Gara Márk: Adatok Pallay Anna balettkiskolájának történetéhez c. tanulmányában

hogy mindig növendékei karakterére és képességére készítette el tánckompozícióit. Jemnitz Sándor – *A fából faragott királyfi* fentebb már említett zeneszerző-kritikusa – ezt egy Pallayról írt kritikájában ki is emelte: „szóvá kell tennünk ügyességét, szemességét, amellyel közreműködőinek legelőnyösebb oldalát meglátja, megérzi. Magától értetődik, hogy bemutatkozásukat erről az oldalról eszközi.”<sup>35</sup> Tanítványai a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket képviselték. Növendéke volt Payer Károly szociáldemokrata politikus leánya Payer Juci, és nála tanult a később neves filmszínésznő, Goll Bea.<sup>36</sup> Nemzetközi ismertségét jelzi, hogy tanítványai között néhány külföldit is találunk. Saját iskolája mellett színpadi mozgást, plasztikát és ritmikát oktatott a Zeneakadémián. Gyakorlati munkája mellett írásokat is közölt a Láng Miklós szerkesztésében megjelent *Mozdulat – Kultúra* című lapban.

A második zsidótörvény őt is minden nyilvános és állami feladatvállalástól eltiltotta. A következő kritikusi években az OMIKE-ben – az Országos Magyar Izraelita Kulturális Egyesületben – működött, és ott koreográfiát készített – egyebek mellett – Goldmark *Sába királynője* című operájához.

A háború után végleg visszavonult, és 1970. április 4-én Budapesten befejezte földi pályafutását. S a Szegedről messze szakadt művészt lassan elfelejtették, még szülővárosában is. Pedig Bartók táncjátéka, *A fából faragott királyfi* a két szegedi: Balázs Béla és Pallay Anna alkotói közreműködése nélkül minden bizonnyal nem született volna meg. Pallay önmagának készített és tehetségesen előadott tánca nélkül talán a zseniális zeneköltő első balettje – a Balázs Béla szerint tudatosan gerjesztett ellenszélben – bukásra ítéltetett volna.

Balázs Bélának szobra áll a Dóm téren, Pallay Anna emléke lassan eltűnik a feledés ködében. Szeged, e múltját, értékeit büszkén őrző város, mely nem fukarkodik az emléktáblák állításával, talán e nemzetközi híri balettművésznek, Bartók egykori alkotótársának is avathatna egyet hajdani szülőháza helyén.

---

<sup>35</sup> u. o.

<sup>36</sup> Goll Bea (1927-2014) színésznő. Az 1940-es évek filmsztárja volt. Elfeledve halt meg Zürichben.

**Dr. Péter Éva**

## **GÁRDONYI ZOLTÁN (1906–1986) ÉLETÚTJA ÉS EGYHÁZZENEI HAGYATÉKA**

Gárdonyi Zoltán zenetudós, egyházzenesész, zeneszerző, tanár a XX. századi európai zenetörténet kimagasló egyénisége. 1906. április 25-én született Budapesten.<sup>1</sup> Édesapja, Gárdonyi Albert (1874-1946) történész, édesanyja, Weigl Mária (1880-1969) zongoraművész volt. Otthonukban mindennapos volt a házimuzsikálás, kamarazenélés, hisz édesapja is muzsikált, amatőr szinten hegedült. Ez a családi légkör inspirálta első kompozícióit. Édesanyja elsősorban a zongoratanulását ösztönözte, ám őt kezdetektől az orgona hangzásvilága vonzotta. Nagy hatással volt rá a budapesti Kálvin téri templom orgonistájának, Krausz Gusztávnak (1858-1921) a játéka.

Rendkívüli képességei a közismereti tárgyak tanulásában is megmutatkoztak. Korengedménnyel 17 évesen érettségizett, majd azonnal felvették Budapesten a Zeneakadémiára. 1923-tól, négy esztendőn keresztül Kodály Zoltán zeneszerzésosztályának hallgatója. Ezt követték berlini tanulmányai, 1928 és 1930 között, a *Hochschule für Musik*-ban, Paul Hindemith (1895-1963) zeneszerzés tanszakán, valamint a berlini egyetemen, ahol zenetudományi doktorátust szerzett, 1931-ben, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in der musikalischen Werken Franz Liszts* című tézisével.

Tanári tevékenységét 1931 őszén kezdte el a soproni *Evangélikus Tanítóképző Intézetben*. 1936 őszétől a Sopronban működő *Evangélikus Theologia Fakultás* egyházzene óráit is ő tartotta. Felkérték a *Soproni Liszt Ferenc Zeneegyesület* vezetésére; különböző kamaraegyüttesek zongoristájaként alkalma nyílt a XVIII-XIX század kamarazenei repertoárjának megismerésére és saját műveinek bemutatására is.

A Sopronban töltött évtized után Budapestre tevődött át tevékenysége. Itt ismerte meg, majd 1942-ben feleségül vette Wallrabenstein (Bujdosó) Ilonát (1914-1999), aki ének és zenetanár, Kodály-tanítvány volt. Gárdonyi Zoltán öt éven át óraadó tanár a Zeneakadémián és mellette a *Tanítóképző Líceumban* is oktat. Végül 1946-ban teljes professzori állást kap a *Zeneakadémián*. Sok tantárgyat tanít. Ezek közül legfontosabbak: zeneelmélet, szolfézs, ellenponttan, formatan, összhangzattan, zenetörténet, egyházzene-történet. Ezekben az években jelennek meg Liszt- és Bach-tanulmányai, ellenponttánköny-

---

<sup>1</sup> Gárdonyi Zoltán életrajzi adatait a tanulmány végén megjelölt szakirodalomból közlöm.

vei<sup>2</sup>. 1946-ban, Zalánfy Aladár (1887-1959) utódként, rábízzák a zeneakadémiai protestáns egyházzenei tanszak vezetését. Ám 1948-ban, politikai változások miatt, a tanszakot feloszlatták, ő maga pedig megbélyegezetté vált és ez után csak melléktárgyak oktatását bízták rá. 1949-től 1953-ig a budapesti *Református Theológiai Akadémián* egyházi ének és zene tantárgyat oktat. Az 1948-as, Csomasz Tóth Kálmán (1902-1988) által szerkesztett próbaénekeskönyvhöz korálkönyvet szerkeszt, 1959-ben. A kántorképző tananyagát egy bizottság közreműködésével összeválogatja és *Egyházzenei Vezérfonal* címmel 1969-ben kiadja. Tudományos bizottságok tagja, zenei lexikonok munkatársa, zenetudományi kongresszusok előadója. Hatvanegy évesen nyugdíjba vonul, majd 1972-ben családjával együtt áttelepül Németországba. Herfordban hal meg 1986. június 27-én.

Komponisztikája szerteágazó. Zenekari művek, zongoraművek, orgonaművek, vonós és fúvós kamaraművek, hangszerkíséretes és a cappella, világi és egyházi szövegű kórusművek, kamaraénekes művek, dalok énekhangra és zongorára egyaránt megtalálhatók életművében.

Sokat fáradozott a magyar protestáns zene fellendítéséért. Saját bevállalása szerint<sup>3</sup> a vokális egyházi zene felé az indíttatást Kodály ellenpont és Harmat Artúr (1885-1962) gregorián óráin kapta. Első önálló egyházzenei kompozícióját Hindemith tanítványaként, berlini tanulmányai idején írta. A kantáta címe *Neujahrgesang*. A XVII századi énekköltő, Paul Gerhardt (1607-1676) szövegére készült. Diplomamunkáját, mely a 114. genfi zoltár német szövegére készült kantáta, 1930-ban mutatták be.

1931 után már sorban jelennek meg magyar szövegű kórusművei. Ezek egy része a református énekeskönyv dallamanyagát dolgozza fel, de megjelennek teljesen saját zeneköltői invencióból származó egyházi zeneművek is, melyeknek szövegét a *Szentírásból* meríti.

A genfi zoltárok ritmusával és Szenci Molnár Albert magyar szövegfordításával kapcsolatos problémákra már zeneakadémiai növendékként felfigyelt. Kodály Zoltán útmutatásai e téren meghatározók voltak. Az elfeledett régi magyar dicséret-dallamok szépségére, értékére Árokháty Béla (1890-1942), a jugoszláviai református énekeskönyv szerkesztője hívta fel figyelmét. Az *Önvallomás* című írásban kiemeli a régi magyar dicséretanyag lelkesítő hatását saját zeneszerzői invenciójára. Mint egyházi zeneszerző, ezek feldolgozásával hozzájárult az értékes dallamok emlékezetben tartásához.

---

<sup>2</sup> *J.S.Bach ellenpont-művészetének alapjai* (1967); *J.S.Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészeté* (1972).

<sup>3</sup> Gárdonyi Zoltán, *Önvallomás*, In: *Reformátusok lapja*, Budapest, 1981

E gazdag életműből jelen előadásban azokról a kórusművekről írok, melyek alapjául a Magyarországi Református Egyház hivatalosan elfogadott énekeskönyve<sup>4</sup> zsoltár és dicséretdallamai szolgálnak. A kórusművek megtalálhatók a zeneszerző fia által összeállított két kötetben: *Szívemnek kőszikálája I.* (1998); *Magasztaló ének II.*, (2001)<sup>5</sup>. Ezekben összesen 75 zenemű szerepel<sup>6</sup>. A gyakorlati használat szempontját szem előtt tartva, a kötetek négy műfajcsoportra tagolva közlik a kórusműveket: kánonok, egyneműkarok, vegyeskarok és hangszerkíséretes kórusművek. Minden csoporton belül a nehézségi fok szerinti sorrend érvényesül.

Stilisztikai szempontból a Gárdonyi által feldolgozott dicséretetek különböző korból származnak. A református énekeskönyvben megtalálható legősibb rétegből, a gregorián rétegből, öt dallamot<sup>7</sup>, a középkori kanciók közül három éneket dolgozott fel<sup>8</sup>. A legtöbb dallam reformáció korabeli<sup>9</sup>. A genfi zsoltárok közül mindössze hetet dolgoz fel<sup>10</sup>. A későbbi korok dallamai kevésbé vannak képviselve<sup>11</sup>.

A zeneszerző a feldolgozásokat különböző énekkari együtteseknek írta. Kisebb, egynemű gyülekezeti kórusoknak szánt, két és háromszólamú fel-

---

<sup>4</sup> Az 1948-ban, Budapesten kiadott, *Énekeskönyv* rövidítése és a dallamok megjelölése a továbbiakban: Ref+énekszám.

<sup>5</sup> Mindkét kötet Budapesten jelent meg a református egyházzenészek munkaközössége kiadásában. A következőkben I., illetve II. jelzéssel utalok a kötetekre. *A 26. genfi zsoltár* című feldolgozás a *Magyar zsoltárok* című kötetben, a 70 oldalon olvasható (Kiadja a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest, 1979.)

<sup>6</sup> A 25 kompozíciót tartalmazó harmadik kötet anyagával ebben a tanulmányban nem foglalkozom.

<sup>7</sup> Dúr hexachord (Új világosság jelenék, Ref 301 szám), Moll hexachord ( Jöjj népek megváltója, Ref 303 szám), Dúr (351. Emlékezzünk ez napon, Ref 351 szám), Mixolid (Jövel, teremő Szentlélek, Ref 373 szám), Eol ( Úr Isten, te tarts meg minket, Ref 233 szám)

<sup>8</sup> Fríg (*Jézus Krisztus szép fényes hajnal*, Ref 485 szám), Fríg (*Jézus születél*, Ref 314 szám), Dór/eol (*Krisztus feltámadott*, Ref 185 szám)

<sup>9</sup> Moll hexachord (Jer mindnyájan örülnék, Ref 318 szám; Ó, örök hatalmú Ref 402 szám), Dúr hexachord ( Mondjatok dicsérete,t Ref 196 szám), Mixolid (Szent Ézsaiás, Ref 311 szám; Krisztus feltámadá, Ref 353 szám), Fríg (Bocsásd meg Úr Isten, Ref 220 szám; Emlékezzél, Úr Isten, híveidről, Ref 379 szám), Dór (Nagy hálát adjunk, Ref 225 szám; Az Úr Isten az én reménységem, Ref 275 szám) dór/eol (Jövel Szentlélek Úr Isten, Ref 369 szám), Eol (Paradicsomnak te szép élő fája, Ref 337 szám), Dúr (Erős vár a mi Istenünk, Ref 390 szám; Mindenkoron áldom, Ref 254 szám)

<sup>10</sup> Fríg (26. és 51. zsoltár), Dór (107. és 125. zsoltár), Mixolid (121. zsoltár), Dúr (54. és 97. zsoltár)

<sup>11</sup> Egy dúr és egy moll jellegű koráldallamot használ fel az ellenreformáció korának népénekei közül: Dúr (Dicsérvétek Istent, Ref 198 szám), Moll ( Ki Istenének átad mindent, Ref 274 szám). A barokk-pietizmus stílusrétegébe tartozó, régies jellegű, a sirató-stílusú dallamok rokoni körébe tartozók közül egy moll jellegű dallamot és a XIX. századból két moll dallamot dolgoz fel. Moll (Krisztusom kívüled, Ref 226 szám; Az én időm, Ref 366 szám; Szelid szemed Úr Jézus, Ref 465 szám)

dolgozások, három és négyszólamú vegyeskari művek és hangszerkíséretes művek egyaránt előfordulnak<sup>12</sup>. A feldolgozások nagyobb részét (tizenöt kórusmű) a négyszólamú, vegyeskari művek alkotják. E mellett 8 egy-neműkari mű is szerepel. Néhány hangszerkíséretes mű esetében a dallamot unisono éneкли a kar, vagy felváltva szólaltatják meg a szólamok.<sup>13</sup> Két esetben az unisono a mű záró részében 4 szólamú vegyeskarrá szélesedik<sup>14</sup>.

Szerkezeti szempontból a kórusművek két kategóriába sorolhatók: egyetlen dallamot feldolgozó kórusmű (mely lehet strófikus, vagy variációs formájú), vagy több dallamot feldolgozó<sup>15</sup>. A strófikus feldolgozások egyszerűek<sup>16</sup>, a variációs feldolgozások viszont összetettebbek. Hangnemi szempontból kétfélek: öt kórusmű esetében megmarad a kiinduló hangnem a mű elejétől a végéig<sup>17</sup>, tizenhárom kórusmű esetében a feldolgozás során változik a hangnem. A változás, többnyire, első fokú rokon hangnembe történik. Nyolc esetben a kiinduló hangnemhez, vagy a móduszhoz viszonyítva egyszerű ingamozgás történik a domináns hangnembe<sup>18</sup>, egy esetben szubdomináns hangnembe<sup>19</sup>; két feldolgozásban domináns és szubdomináns irányba is kitér a dallam<sup>20</sup>; egy kórusműben a szubdomináns irányba két kvint távolságra történik a kitérés (a mű modális képlete a következőképpen alakul: *c-g-f-g-bé-c*)<sup>21</sup>; egy esetben távoli hangnembe történik kitérés (*d-á-cisz-d*)<sup>22</sup>.

Gárdonyi Zoltán a kórusművekben homofon és polifon szerkesztési technikát egyaránt alkalmaz. A gyülekezeti kórusoknak szánt, egyszerűbb feldolgozásokban, homofon szerkesztési technikát alkalmaz (21 zenemű esetében). A többi kórusműben általában nem jelenik meg tisztán a homofon vagy polifon szerkesztési technika. Ezek egyik versszakról a másikra, gyakran a szakasz egyik részéről a másikra váltakoznak, anélkül, hogy a részek közti folyamatosság megszakadna. Az alább elemzett kompozíciókat aszerint választottam ki, hogy minden feldolgozási módot példával illusztráljak.

---

<sup>12</sup> Kétszólamú egy-neműkari művek: II/3,4 szám; Háromszólamú egy-neműkari művek: I/8,9,10,11,13; II/5,7 szám; Háromszólamú vegyeskari művek: I/14,15,16; II/12 szám; Négyszólamú vegyeskari művek: I/18,20,21,23,24,26,27,31; II/15,17 szám, Orgonakíséretes művek: I/33,37,38,39,41; II/27 szám; Orgona és hegedű kíséretes művek: I/34; II/25 szám; Hegedű, cselló, harmónium kíséretes mű: II/23 szám.

<sup>13</sup> I/33,34,37 szám.

<sup>14</sup> I/37; II/23 szám.

<sup>15</sup> I/41 szám.

<sup>16</sup> Ilyen példák: I/8,9,10,11,20,21,33,34; II/3,4,5,7,12 szám.

<sup>17</sup> I/24,31,38,39; II/25 szám.

<sup>18</sup> I/13,14,18,23,26,37; II/17,27 szám.

<sup>19</sup> II/15 szám.

<sup>20</sup> I/17 szám; II/23 szám.

<sup>21</sup> I/41 szám.

<sup>22</sup> I/27 szám.

A négyszólamú vegyeskarra írt *Paradicsomnak te szép élő fája* című mű é-mollban, szoprán szólam nélkül indul. A feldolgozott dallam az alt szólamban található, csak a harmadik, magasra ívelő dallamsortól kerül át a szopránba.

Ex.1.

**Lassan**

Pa - ra - di - csomnak te szép élő fá - ja, Ó, kegyes Jé - zus, Istennek Bá - rá - nya,  
 Ke - gyes Jé - zus, ke - gyes Jé - zus, Is - ten - nek  
 Ke - gyes Jé - zus, ke - gyes Jé - zus, Is - ten - nek

A második versszakban a dallam kvinttel fennebb, h-mollban, basszus szólamban kerül bemutatásra. A záró, harmadik strófa a női szólamok unisonójával indul, a mű eredeti hangnemében, é-mollban. A szaffikus strófa utolsó, rövid sora, augmentált hangértékekkel a szoprán szólamban található. Az egész mű során a kísérő szólamok rövid, ismétlődő motívumokkal, dallamrészekkel ellenpontozzák a fő szólamot. A mű záró részében rövid, az egyházi ének dal-  
 lamfordulatait felhasználó, szabad imitációs rész található. A szerző lassú tempót és többnyire halk dinamikát használ. Az egyetlen, *poco forte* rész a harmadik strófa harmadik sora: „És megszerzője szent békességünknek”. Ez a mű csúcspontja, mely után a hangerő újra *pianissimo*-ig csökken.

Ex.2.

És megszerző - je szent békesség - günknek, id - ves - sé - günk -  
 ki megszer - ző - je szent bé - kesség - günknek,  
 nek, ki megszer - ző - je idves -  
 nek, az Is - ten - nek, ki megszerzője id - ves -

A 121. genfi zsoltár négyszólamú feldolgozásában a zsoltár dallamának bemutatása a sopránban indul, majd fokozatosan a mélyebb szólamokba kerül át. Mindvégig g-mixolidben mozog. A kísérő szólamok önálló, lépcsőzetes dallamívvvel ellenpontozzák a genfi zsoltár dallamát. A dinamikai fokozást a szólamok számának növelésével éri el a szerző. Már a harmadik versszak feldolgozását kezdi, *kissé élénkebb* tempójelzéssel, amikor kiteljesedik négyszólamúra a kar. „Az Úr téged megőrizzen, kezét rád terjesztvén árnyékkal befedjen” szövegrészt fortéban mutatja be, majd a dinamika újra csökken. Amikor a prozódia úgy követeli a genfi zsoltár egyenletes nyolca-dait éles ritmusképlettel cseréli fel.

Ex.3.

37 **Kissé élénkebben**

Az Úr téged meg-ő-rizzen, ke-zet rád terjeszt-vén árnyékkal befedjen! Hogy a nap

Az Úr téged megő-rizzen, ke-zet rád terjeszt-vén árnyékkal befedjen! Hogy a nap

Az Úr téged meg-ő-rizzen, ke-zet rád terjeszt-vén árnyékkal befedjen! Hogy a nap

Az Úr téged meg-ő-rizzen, ke-zet rád terjeszt-vén árnyékkal befedjen! Hogy a nap

A *Krisztusom kívüled* című egyházi ének feldolgozásának első két dalsorát a soprán és tenor unisonóban mutatja be. Az alt és basszus, szintén unisonóban, nyújtott ritmusú, rövid, ereszkedő ívű motívumokkal kísér.

Ex.4.

Krisztusom, kívü- led nincs kihez já-rul- nom, Ily beteg voltom- ban nincs kitől gyógyulnom,

Krisz- tu- som, kí- vü- led nincs kí- hez já- rul- nom,

Krisztusom, kívü- led nincs kihez já-rul- nom, Ily beteg voltom- ban nincs kitől gyógyulnom,

Krisz- tu- som, kí- vü- led nincs kí- hez já- rul- nom,



Az ötödik ütemtől a dallam már csak a szopránban hallható, a többi szólam, terc-kvint párhuzamú mozgással, a szoprán forgó motívumával kíséri, ellenmozgásban.

Ex.5.

5

*f* Nincs ily fekélyem - ből ki ál - tal tisztul - nom,

*f* Nincs ily feké - lyem - ből ki ál - tal tisztul - nom,

*f* Nincs ily feké - lyem - ből ki ál - tal tisztul - nom,

*f* Nincs ily feké - lyem - ből ki ál - tal tisztul - nom,

A második versszak feldolgozásakor a dallamot a férfi szólamok mutatják be: az első két sorát unisonóban, majd sorban a tenor és basszus. Ezt kísérik a női szólamok az előbb említett forgó motívum variánsainak különböző hangfokokon való kombinálásával. A szólamok közti metrikai eltéréseket az altban és a basszusban orgonapontszerű, hosszan kitartott sorzáró hangokkal egyenlíti ki.

Ex.6.

9

*p* Gyűjtsd meg szövé - ne - két áldott szent i - géd - nek, És bennem virraszd fel napját kegyel -

*p* Gyűjtsd meg szövé - ne - két áldott szent i - géd - nek, És bennem virraszd fel napját kegyel -

*mf* Gyűjtsd meg szövé - ne - két áldott szent i - géd - nek, És bennem virraszd fel napját kegyel -

*mf* Gyűjtsd meg szövé - ne - két áldott szent i - géd - nek, És bennem virraszd fel napját kegyel -

A harmadik versszakot a szoprán mutatja be. A kíséző szólamok forgó motívumai szélesebbé válnak, helyenként két-két szólam oktáv párhuzamban mozog. A mű rövid coda-val zár, melyben a szoprán felfelé haladva a hangsor kvintjén, a többi szólam az első fokon zár. A mű záró akkordja üres kvint.

Ex.7.

23 *p*  
Háromság egy Is - ten, áldj meg dolgaink - ban, áldj meg dol - ga - ink - ban.  
*p*  
Áldj meg dol - ga - ink - ban, áldj meg dol - ga - ink - ban.  
*p*  
Háromság egy Is - ten, áldj meg dol - ga - ink - ban.  
*p*  
Áldj meg dol - ga - ink - ban.

A boltíves dallamvonalú *Szelíd szemed, Úr Jézus* című éneket d-mollban mutatja be a szoprán. A négyszólamú feldolgozás kíséző szólamai a legkisebb mozgás elvét szem előtt tartva, lépcsőzetes mozgással haladva, átfutó hangok sorozatát alkalmazva, megteremtik a harmóniai alapot. A második versszakban a témát az alt szólam énekli, kvárttal mélyebben, domináns hangnemben: á-mollban. A két időegységként belépő kíséző szólamok a dallamos moll felső tetrakordjának hangjait intonálják. A dallam boltívének csúcsát kirajzoló, harmadik dallamsort terc párhuzamban erősíti a tenor, ezt imitálja strettóban a basszus; majd a lehajló, negyedek dallamív rajzát a kíséző szólamok is követik, de megtartják a dallamos moll felemelt VI és VII fokát ereszkedő irányban is. A tenor és szoprán szólam, ismétlődő szekund lépésekkel, fokozatosan ereszkedik, szext párhuzamban, kromatikus hangokat használva (*gisz, fisz, disz, cisz*), melyek elvezetnek egy új, távoli hangnembe, cisz-mollba.

Az ének harmadik versszakának bemutatása cisz-mollban történik, tenor szólamban. E távoli hangnemből a zeneszerző visszavezet a kiinduló d-mollba két átvezető ütemmel, melyben ismétlődő, ereszkedő szekund lépésekkel halad, mint előbb, szext párhuzammal a tenor és alt szólamok között. A dallam utolsó bemutatását unisono indítja a szerző, de három emelkedő hang után a szólamok önállóvá válnak. Rövid kódával zárul a mű, melyben a

dallam legjellegzetesebb motívumai sorakoznak fel, majd egy széles melizma után, a mű picardiai terces akkorddal záródik. A műben halk dinamikai árnyalatokat használ a zeneszerző. Egyetlen kivétel látható a 21-23 ütemben, ahol *forte* dinamikával szólal meg a „Vétkeztem én, ítéljen el” szövegsor.

Ex.8.

8

Jé - zus. Sze - líd szemed, te - kint-sen rám;

Jé - zus. Sze - líd szemed, Úr Jé - zus, te - kint-sen rám, ha ros - ka - dok; Ad -

Jé - zus. Ad -

Jé - zus. Sze - líd sze - med te - kint-sen rám Úr Jé - zus;

13

Ad - jon bé - két, bo - csá - na - tot, ad - jon bé - két, bo -

jon bé - két, bo - csá - na - tot, sze - líd sze - med, Úr Jé - zus.

jon bé - két, bo - csá - na - tot. Sze - líd sze - med, Úr Jé - zus, Úr

Ad - jon bé - két, bo - csá - na - tot.

A 107. *genfi zsoltár* feldolgozása két szólamban indul: a női szólamok a zsoltárt, a férfi szólamok pedig a pregnáns, nyújtott ritmussal induló kíséretet éneklik. A bemutatás határozott, *forte* dinamikával indul. A strófa második részében a dinamika *mezzoforte*-ra csökken, a zsoltárdallamot csak a szoprán folytatja, a többi szólam pedig imitálja a dallam legjellegzetesebb motívumait. A második rész indító motívumát a tenor két ütemmel később tonális válasszal imitálja. A második strófában a zsoltár dallamát a basszus kezdi, majd a tenor veszi át. A női szólamok szext párhuzamban mozgó szólamokkal, a mű elejéről ismert nyújtott ritmus-képlettel, majd szinkópa láncsal indítják a kíséretet. A második versszak második felében a mellék-

szólamok ugyanazokat a dallammotívumokat, dallamíveket használják fel az imitációban, mint az első versszak esetében, csak más szólamkombinációban. Újra megjelenik a tonálisan imitált motívum, ez alkalommal a tenort imitálja az alt.

Ex.9.

24

től - té é - tel - lel.

től - té é - tel - lel. *mf*

Mi - helyt ő egy szót szól, Meg -

Mi - helyt ő egy szót szól, *p* Meg - job - bul az e - rőt -

é - tel - lel. Mi - helyt ő egy szót szól, Meg - job -

A harmadik strófában a zsoltár dallama egyszerre indul szoprán és tenor szólamban, azonban a tenor augmentált hangértékekkel halad. A szoprán csak a témafejet mutatja be, míg a tenor végigvezeti a zsoltár első részét. A zsoltárdallam a basszusban folytatódik augmentált hangértékekkel, de vele párhuzamosan, a témafeje, a kezdeti hangértékekkel, a tenorban szólal meg. A szoprán és alt között tonális imitáció látható.

Ex.10.

48

*mf*

jat, a sereg nyá - jat. A jók, kik ezt lát - ják, ezt lát - ják, Ör - ven - dez

*mf*

mint a sereg nyá - jat. A jók, kik ezt lát - ják, ezt lát - ják, ezt lát - ják, *mf*

jat. A jók, kik ezt lát - ják, ezt lát - ják, ezt lát - ják, *mf*

A jók, kik ezt lát - ják, Ör - ven - dez

A negyedik strófa csak félvers. Míg a zenemű előző részeiben homofon és polifon részek váltakoztak, addig a záró félvers homofon szerkesztésű.

Dinamikai szempontból érdekes a *forte-piáno* felelgetés félmondatonként. A mű picardiai terces akkorddal zár.

A *Pünkösdi dicséret* harmóniumon vagy orgonán bemutatható, imitatív bevezetővel indul, melyben megjelenik a XVI. századi pünkösdi ének dallamának jellegzetes, emelkedő kvintet ugró hanglépése. A felső szólam indítását tonális imitáció követi az alsó szólamban, stretto-ban. A két szólam között szigorú imitáció van, kvint távolságban; a 6-7 ütemben a kvint távolság oktávra cserélődik; a hangról-hangra történő, szigorú imitáció a hangszeres bevezető kadenciájáig megmarad.

Ex. 11.

The image shows a musical score for 'Pünkösdi dicséret'. It consists of three systems of staves. The first system is for the organ or harmonium, with a treble clef and a 2/4 time signature. It starts with a forte (f) dynamic and features a melodic line with a prominent fifth interval. The second system shows the vocal entry, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'Jó - vel, Szentlélek Úr Is - ten,' are written below the notes. The dynamic is marked piano (p). The third system continues the organ accompaniment, with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a piano (p) dynamic marking and a dotted line indicating a melodic continuation or connection between notes.

A négyszólamú vegyeskari feldolgozásban az unisono részek homofon részekkel váltakoznak. A dallam, melyet a középkori eredetű Luther-Credóból váltak ki<sup>23</sup>, é-eol/dór módusban mozog. A VI. fok átmeneti felemelése hozza a dór jelleget. Harmonizáláskor a kíséretben megjelenik időnként a módusz felemelt VI. foka mellett a felemelt VII. fok is, dallamos moll színezetét adva. A vegyeskari részben, a dallam előtagjának utolsó két ütemében, hangnemi kitérés van h-mollba, a domináns irányba, az utótag végül visszatér az eredeti hangnembe. A hangnemi kitérés két ütemében (17-19. ütem), a sopránban szereplő, hullámos rajzolatú dallamív tükör fordítása megjelenik másfél ütemmel később a hangszerkíséretben, oktáv párhuzamban.

<sup>23</sup> Lásd: Dobszay László, *A magyar népelek*, Veszprémi Egyetem kiadása, 1995, 85/329 jegyzet.

Ex. 12.

15

*mf*

Lel-künknek vígas-sá-ga, Szívünknek bátor-sá-ga, Ad-jad

*mf*

A dallamban és a kíséretben megjelennek teljes hétfokú hangsorok, vagy hangsor részletek. Ilyen: a 36-40. ütemben, a basszus szólamban megjelenő dór hangsor lépcsőzetes skálamenete. A dallam mindkét szakaszának zárósorában a hangsor harmadik és hetedik foka közti emelkedő skálamenetben a *g-cisz* bővített kvart a dór jelleget hangsúlyozza ki. Ezt a menetet a hangszerkíséret felső szólama egy ütemnyi eltolódással, oktávval mélyebben imitálja (27-29 és 48-50 ütem).

Ex. 12.a.

voice

*mf*

instrument

Az első és második versszak feldolgozását összehasonlítva feltűnik, hogy az unisono és homofon részek aránya nem azonos. A második versszak feldolgozásában sokkal több a homofon rész. Tehát a két versszak feldolgozása más. A hangszeres kíséret ütemeken keresztül tartó szünetei miatt jól érvényesül a kórus zenei anyaga. Ez bizonyára a református gyülekezetek vokális zenei gyakorlatát követi.

A *Magasztaló ének* című műben a feldolgozott dallam a XVII. századi szlovák énekeskönyvből, Georgius Tranoscius (1592-1637) *Cythara Sanctorum*-ából (1636) származik. Dallamáról Dobszay László azt írja, hogy saffikus eredetűnek látszik.<sup>24</sup> Szövege kétféle változatban ismert. A református énekeskönyvek a Gárdonyi feldolgozásában másodikként feltüntetett szö-

<sup>24</sup> Lásd: Dobszay 120/390 jegyzet.

vegvariánst használják<sup>25</sup>. A négyszólamú vegyeskari mű homofon feldolgozású első része unisono-ban indul, majd a dallamot csak a szoprán énekli, míg a többi szólam egyszerű harmonizálással kíséri. A második versszak polifonikus feldolgozású. Az első részben c-mollban bemutatott cantus firmus most szubdomináns hangnemben, f-mollban, a basszusban indul, majd a tenor veszi át. A többi szólam, a dallam egy-egy motivumát felhasználva ellenpontozza. A harmadik versszak feldolgozásában a cantus firmus a szélső szólamokban, a szopránban, majd a basszusban szólal meg, augmentált hangértékekkel. A többi szólam motivumok, dallamrészek imitációjával tölti ki a harmóniát.

Ex. 13.

32

tem - ben az - ért Őt i - má - dom, Ma - gasz -  
e - gész é - le - tem fogy - tá - ig Cso - dá -

*mf*

É - le - temben Őt, csak Őt i - má - dom, csak Őt i - má - dom.  
Azért é - le - tem, az - ért é - le - tem, él - tem fogytá - ig,

*mf*

É - le - temben Őt, csak Őt i - má - dom, É - le - temben azért Őt i -  
Azért é - le - tem, él - tem fogytá - ig, az - ért e - gész é - le - tem fogy -

ben lesz ré - - - szem. É - le - temben azért Őt i -  
ben lesz ré - - - szem. Azért e - gész é - le - tem fogy -

39

ta - lom És nagy mű - ve - it val - lom.  
lom lott Szent ke - zé - nek mun - ká - it,

É - le - temben csak Őt i - má - dom És nagy mű - ve - it val - lom.  
azért egész él - tem fogytá - ig szent ke - zé - nek mun - ká - it,

má - - - dom, És nagy mű - ve - it val - lom.  
tá - - - ig, szent ke - zé - nek mun - ká - it,

má - - - dom, Nagy mű - ve - it, nagy mű - ve - it val - lom.  
tá - - - ig Cso - dá - lom lott ke - zé - nek mun - ká - it,

<sup>25</sup> Az Úr Isten az én reménységem, Ref. 275 szám.

A cantus firmus boltíves kezdő motívuma (c-c-c-d-esz-d-c-bé) többször is megjelenik imitálva: terc párhuzamban a tenor-basszus szólamban (37-38. ütem), majd az altban (39. ütem); ennek a motívumnak a töredéke tükör fordításban is megjelenik, felelgetve az alt és a tenor szólamban (32-36. ütem).

Az első rész 9-12. ütemében, tenor-alt szólamban található, terc párhuzamú, emelkedő irányú skála motívum a 41-46. ütemben az alt és tenor szólamban szerepel, ellenmozgásban, szinkópalánc szerű hangsúlyeltolódással, dallamos moll színezettel.

Ex. 14.

9

Én hatal - má - ban bízom s oltal - má - ban Éitem foly - tá - ban.  
Csak tő - le vá - rom l - gaz boldog - sá - gom; S meg is ta - lá - lom.

Én hatal - má - ban bízom s oltal - má - ban Éitem foly - tá - ban, él - tem foly - tá -  
Csak tő - le vá - rom l - gaz boldog - sá - gom; S meg is ta - lá - lom, meg is ta - lá -

Én hatal - má - ban bízom s oltal - má - ban Éitem foly - tá -  
Csak tő - le vá - rom l - gaz boldog - sá - gom; S meg is ta - lá -

Én hatal - má - ban bízom s oltal - má - ban Éitem foly - tá - ban.  
Csak tő - le vá - rom l - gaz boldog - sá - gom; S meg is ta - lá - lom.

A *forte* dinamikával induló zenemű középső részei középérső dinamikát használnak, de a mű, a „Magasztaló ének zengjen Istennek” szövegű részszel, újra *forte*-ban, picardiai terces akkorddal zár.

Sztárai Mihály XVI. századi reformátor, evangélikus lelkész, énekszerző, a XVI. századi magyar irodalom jelentős alakja. Vallásos tárgyú énekeinek egy részét a református énekeskönyvek máig őrzik. A 34. bibliai zsoltár gondolatmenetét követő parafrázisát megtaláljuk Huszár Gál XVI. századi énekeskönyvében, a Kájoni *Cantionálé*-ban és a XIX. század elejéig a legtöbb református énekeskönyvben.<sup>26</sup> A dallamot, a kor szokása szerint, számos világi és egyházi szöveghez kapcsolták. Kottás lejegyzése késői, az

<sup>26</sup> Az adatok Dobszay 78/316 jegyzetéből származnak.



1778-as debreceni énekeskönyvben jelent meg legelőször. Plagális dúr hangsort használ, a dallam szerkezete ABCB. A 11 szótagú sorképlet tagolása 8+3.

Gárdonyi a szövegszerzőről nevezi el a kompozíciót: *Sztárai 34. zsolttára*. A hangszerkíséretes feldolgozások közül ez az egyetlen, mely csellót és hegedűt használ a harmónium/orgona mellett. A mű 23 ütemes hangszeres bevezetővel indul. A vokális rész, az első négy versszak esetében, a gyülekezeti énekléshez hasonlóan, egyszólamú. A szerző csak az ötödik, hatodik strofát harmonizálja meg, négy szólamban, de a kettőt különbözően.

A hangszeres kíséret akkordokra épül. A zeneszerző változatos játékmódot kér: pizzicato, staccato, tenuto, legato; gyakori az akkordfelbontás, a hangismétlés, a hosszan kitartott hang, a dallam jellegzetes motívumainak imitálása. A vokális rész egyszerű megfogalmazását színesíti, gazdagítja, ellensúlyozza a hangszeres szólamok igényes megkomponálása.

Ex. 15.

4. Lám Istennek angyala mind tá - bort jár, Az is - ten - fé - lő emberek kö - rül jár.

Az elemzett anyag tükrözi Gárdonyi Zoltán feldolgozási módzatainak sokszínűségét. A zeneszerző nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy zenei képzettségtől függetlenül igényes zenét szólaltassanak meg a templomokban. A különböző nehézségű feldolgozások közül bármely kórus válogathat. Az európai és a magyar protestáns egyházzenei hagyomány legértékesebb

dallamait dolgozta fel. Ezért e kórusművek a XX. századi protestáns egyházzenei repertoárban egyedülálló értéket képviselnek. Gárdonyi Zoltán, *Önvallomás* című írásában, saját egyházzenei tevékenységét a következőképpen összegzi: „Egyházzenei munkásságom a kívülállók szemében talán csak a tized többé-kevésbé önzetlen teljesítésének tűnik, de a hozzám közelállók tudják: hálával áldozom Istennek, hogy az Őtőle nyert, magas koromig rám bízott talentumot az Ő dicsőségére hasznosíthatom.”

## Szakirodalom

- Berkesi Sándor, *Gárdonyi Zoltán emlékezete*, In: *Zsoltár*, XIII. Évfolyam, Kiadja a REZEM, Budapest, 2006,16-20.
- Csomasz Tóth Kálmán, *Gárdonyi Zoltán hatvan éves*, In: *Theológiai Szemle*, Új évfolyam, IX/180-182.
- Gárdonyi Zsolt, *Édesapámról*, In: *Zsoltár*, IV. Évfolyam, 1. szám, Kiadja a REZEM, Budapest, 1997, 10-13.
- Karasszon Dezső, *Gárdonyi Zoltán*, Mágus kiadó, Budapest, 1999.
- Szőnyi György, *Himnológiai gyűjtemény*, Kiadó a Magyarországi Református Egyház Zsinatának tanulmányi osztálya, Budapest, 1990, 68-70.

**Brugós Anikó<sup>1</sup>**

**BÁRDOS LAJOS-BALÁSSY LÁSZLÓ:  
JEREMIÁS PRÓFÉTA KÖNYÖRGÉSE  
(1956)**

**A mű keletkezési körülményei és forrása**

Bárdos Lajos (1899-1986), a páratlanul sokoldalú: nagy hatású pedagógus, muzikológus, kiváló kórusvezető, zeneszerző, zeneműkiadó, a nemzetéért aggódó, mélyen vallásos ember, a *Jeremiás próféta könyörgése* című motettához a gondolatait, érzéseit kifejező, megzenésítésre alkalmas szöveget az Őszövétség lapjain találta meg. Egy művészi érzékenységű zeneszerző esetében alig lehet kétségünk az időszerű „áthallás” felől. A mű datálása Budapest: 1956. február 28. - március 1. Bárdos Lajos *Jeremiás próféta könyörgése* című vegyeskari művét az Országos Széchényi Könyvtár ének-kara mutatta be elsőként, Eckhardt Mária dirigálásával, még a szerző életében, személyes tanácsai mellett, kéziratból. A remekmű rádiófelvétele – 23 évvel születése után – 1979-ben készült a Rádiókórus előadásában, Mohayné Katancsik Mária vezényletével. A mű 1980-ban a Magyar Rádió Közönség-díját nyerte el.

A zeneszerző, az 1925-ben végzett legendás híru Kodály-tanítványok osztályában tanulta mesterétől a zene „szent könyveinek” ismeretét és tiszteletét. Kodály Zoltánnak célja volt nem csak európai, de egyben magyar zeneszerzőket is nevelni. Bárdos műveiben Tanárához híven a szöveget legalább annyira fontosnak tartotta, mint a megszólaló zenét. Ez határozta meg Bárdos egész életútját is. A választott nép és a magyarság sorsa között párhuzamot mutató szöveg költésére, a Jeremiás siralmak 5. részének versbe foglalására, barátját Balássy Lászlót (1928-1990), író, költő, műfordítót kérte fel. A kórusmű szövege szorosan követi a bibliai rész szövegét.

A Bibliában *Jeremiás siralmak* öt olyan ének gyűjteménye, amelyekkel Nabokodonozor babiloni király seregei által elpusztított Júdát, Jeruzsálemet és a lerombolt templomot siratták. A Jeremiás könyve 52. fejezetében találjuk leírva az eseményeket: Cidkíjjá kezdett uralkodni Jeruzsálemben és népe elfordult Istentől. A babiloni seregek ostrom alá vették Jeruzsálemet, majd, amikor már nagy lett az éhínség a városban, behatoltak. A király

---

<sup>1</sup> drd. Brugós Anikó, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, Zeneművészeti tanszék, brugosaniko@yahoo.com

közben a város vezetőinek és katonáinak egy részével menekülni próbált, de elfogták őket. Cidkijját elvitték Babilóniába és miután fiait szeme láttára ölték meg, őt magát megvakítva, bilincsbe verve börtönben tartották halála napjáig. A templomot kifosztották és a palotákkal együtt felégették, a város falait lerombolták. A szegény nép egy részét fogságba hurcolták, a másik részét pedig otthon hagyták, hogy műveljék a földeket. Elhurcolták a papokat és a városban maradt vezető embereket is.

Az öt énekben ezeket az eseményeket éneklik meg. A könyv kétségbeesett panasszal kezdődik, és megtéréssel és Istenhez fordulással ér véget, középen pedig egy csodálatos hitvallás található Isten jóságáról és irgalmáról.

### A mű ismertetése

A motetta férfikari uniszónóval kezdődik, egy sötét g-mollban, melynek jelzései grave, poco parlando, súlyosan, szinte mondván, könyörögve. A sűrű hangsúlyok és a szövegben előforduló alliteráció is nehezíti a légkört, ugyanezt támasztják alá a szövegben használt szavak is. (*Szánj meg, Uram, szánj bennünket, / Szánd meg szörnyű szegyenünket, / Örökségünk elrabolták, másoké az ősi jóság.*)

The musical score is written for a male unison voice in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of three systems of music with lyrics in Hungarian. The first system is marked *mf* (mezzo-forte) and contains the lyrics: "Szánj meg, U - ram, szánj ben-nün - ket, Szánd meg ször-nyű". The second system is marked *p* (piano) and contains the lyrics: "szé-gye-nün - ket, Örök - sé günk el - ra-bol-ták, má - so-ké az ő - si". The third system is also marked *p* and contains the lyrics: "jó - szág." and "jó - szág.".

Ebben a férfikari bevezetőben benne van az, hogy igen, a férfiak kezdik a bűnvallást, mert az ő kezükben volt a döntés, a szó joga, így akkor a bűnvallást is nekik kell kezdeni. Nem egy dicső, férfias kiállítás, hanem egy megalázott állapotnak a bemutatása ez: az ősi föld, az örökség, az apáik hagyatéka, idegen kézre került. A *másoké* szó első szótága egy hosszabb tartott hangon pihen egy pillanatra. A kis crescendo alatt van idő átgondolni kik azok a mások, akik birtokba vették azt, ami nem az övék, de nem mondhatják ki. A zeneszerző mondanivalója egyértelmű. Hasonlókat élt meg Magyarország is 1956 előtt.

Gyászinduló ritmusú szakasz következik az alsó szólamokban, g-mollban, mely felett most a szoprán szólaltatja meg a dallamtémát: „*Apátlanok árvák lettünk, / özvegy anyánk sír felettünk...*”. Ez a *g-mollos* rész és ritmusképlet a mű folyamán többször, a panasz lait motívjaként tér vissza.

*mp*  
A - pát - la - nok, ár - vák let - tünk,  
*p pesante*  
A - pát - la - nok, ár - vák  
*p pesante*  
A - pát - la - nok, ár - vák  
*p pesante*  
A - pát - la - nok, ár - vák

öz - vegy a - nyánk sír fe - let - tünk,  
let - tünk, sír - nak fe - let - tünk,  
let - tünk, sír - nak fe - let - tünk,  
let - tünk, sír - nak fe - let - tünk,

Majd a halk bűnbánó hang kissé felháborodik, de még visszafogott ez a felháborodás: „Magunk vizét pénzért vesszük, / magunk fáját megfizetjük, / szolgák alatt szolgák lettünk, / jaj, nincs hová meneknünk”.

ma-gunk vi-zét pén-zért vesz-szük,  
 ma-gunk vi-zét pén-zért vesz-szük,  
 jaj,  
 ma-gunk vi-zét pén-zért vesz-szük,

ma-gunk fá-ját meg-fi-zet-jük, szol-gák a-latt szol-gák let-tünk, jaj,  
 ma-gunk fá-ját meg-fi-zet-jük, szol-gák a-latt szol-gák let-tünk, jaj,  
 ma-gunk fá-ját meg-fi-zet-jük, szol-gák a-latt szol-gák let-tünk, jaj,  
 ma-gunk fá-ját meg-fi-zet-jük, szol-gák a-latt szol-gák let-tünk, jaj,

*p* *p*  
*p* *p*  
*p* *p*  
*p* *p*

13

*f* *mp* *poco rit.*  
 nincs ho-vá, nincs ho-vá me-ne-ke-d-nünk.  
 nincs ho-vá, nincs ho-vá me-ne-ke-d-nünk.  
 nincs ho-vá, nincs ho-vá me-ne-ke-d-nünk.  
 nincs ho-vá, nincs ho-vá me-ne-ke-d-nünk.

19

A zene ritmusa megváltozik ebben a szakaszban, a negyedeket nyolcadok váltják fel. Több uniszónó hangban érezhető a közös, közösségi „kiborulás”, a bűnbánat, ami a *nincs* szón tetőzik, egy domináns nonakkord, mely egy *b-d-fisz-a* bővített szeptimakkordra vezet. Itt hangzik el az első forte rész: *nincs hová* – teljes a reménytelenség, a kiábrándulás. Vissza is esik a hangerő, mert a mondat végére egy fokozatos halkítás következik a pianoig. Az üres *d-a* kvint még jobban alátámasztja a lelki ürességet is. A siraloménekekre jellemző jajgatás is megjelenik ebben a részben, az első közös jajszó, másfél ütem erejéig.

A kórusmű következő részében a quasi gyászinduló a női karban tér vissza, ezt ellenpontozza a férfikar a dallamtéma megszólaltatásával: „*Mint a barmot, úgy terelnek, / az ki fáradt nem pihenhet*”. Az előző rész kicsit felfokozott tempója után visszatér az első rész lassú, súlyos lüktetése. Az egész zenei mondat piano, nyomott, súlyos hangulatot adva, és ezt csak fokozza a mondat elején levő *barmot* szó. A teljes megaláztatás képe tárul itt fel. Nem számítanak embernek, azt tehetnek velük, amit akarnak az elnyomók, és megszólal az első felismerés a férfikarban, unisono: „*Volt apáknál vétkeSB fiak, / bűnhődünk a vétkek miatt*”. A mondat végére minden szólam unisono érkezik meg a *vétkek miatt* szavakra. Mert nincs kivétel, egységes a diagnózis, úgy az apák, mint fiaik számára.

24 **Lugubre, tempo I**

Mint a bar-mot, úgy te-rel-nek, az, ki fá-radt, nem pi-hen-het.

Mint a bar-mot, úgy te-rel-nek, az, ki fá-radt, nem pi-hen-het.

Mint a bar-mot, úgy te-rel-nek, az, ki fá-radt, nem pi-hen-het.

Mint a bar-mot, úgy te-rel-nek, az, ki fá-radt, nem pi-hen-het.

28

Vét - kes fi - ak: bűn - - hő - dünk a vét - kek mi - att.  
 Vét - kes fi - ak: bűn - - hő - dünk a vét - kek mi - att.  
 Volt a - pák - nál vét - kesb fi - ak: bűn - - hő - dünk a vét - kek mi - att.  
 Volt a - pák - nál vét - kesb fi - ak: bűn - - hő - dünk a vét - kek mi - att.

A gyászindulót idéző ritmus ismét megszólal a következő ütemekben. A felosztás hasonló, mint az elején: az alsó szölamok éneklik a szinkópákat, felettük pedig a szoprán hozza a dallamot: „*Szövetkeztünk Egyiptommal, / kenyérért az asszírokkal*”.

33

szö - vet - kez - tünk E gyip - tom - mal, ke - nyé - rért az asz - sí - rok - kal.  
 Szö - vet - kez - tünk E - gyip - tom - mal, az asz - sí - rok - kal.  
 Szö - vet - kez - tünk E - gyip - tom - mal, az asz - sí - rok - kal.  
 Szö - vet - kez - tünk E - gyip - tom - mal, az asz - sí - rok - kal.

A megalkuvás szavai ezek: egy kis kenyérért meg kellett hajolni a környező népek előtt. És következik újból a „kiborulás pillanata”, *c*-dórban, amit a tenorban egy *jaj* kísér: „*Míg behordjuk kenyérünket, / kardok lesik életünket*”.



37

Míg be-hord-juk ke-nye-rün-ket, kar-dok le-sik é-le-tün-ket,  
Míg be-hord-juk ke-nye-rün-ket, kar-dok le-sik é-le-tün-ket,  
Jaj, kar-dok le-sik é-le-tün-ket,  
Míg be-hord-juk ke-nye-rün-ket, kar-dok le-sik é-le-tün-ket,

A ritmus újból felgyorsul, a hangsúlyok megszaporodnak, a dinamikában fokozatos erősítés következik. Nem elég, hogy nincs mit enni, nem elég, hogy máshonnan kell beszerezni a betevő falatot, mindezt még tetőzi az is, hogy idegenek veszélyeztetik életüket. És mégsem elég, vagy alig, mert a gyötőrő éhség égeti testüket, mint a kemencét.

40

bő-rün-ket, mint a ke-men-cét, jaj, é-ge-ti, é-ge-ti  
bő-rün-ket, mint a ke-men-cét, jaj, é-ge-ti, é-ge-ti  
bő-rün-ket, mint a ke-men-cét, jaj, é-ge-ti, é-ge-ti  
bő-rün-ket, mint a ke-men-cét, jaj, é-ge-ti, é-ge-ti

44

gyöt-rő éh-ség, gyöt-rő éh-ség,  
gyöt-rő éh-ség,  
gyöt-rő éh-ség,  
gyöt-rő éh-ség.

Az *égeti* szó ismétlésénél találkozunk először a műben fortissimoval. A kiborulás, a kétségbeesés tetőpontja az éhezés. Ez az állapot mindent felőröl, az éhségben az ember türelmetlenebb, nem tudja magát féken tartani, őrvjög. A *gyötrő éhség* tempójelzése: poco sostenuto, kicsit visszafogottan. A fájdalom, a kín kifejezése ez. Az erős *Esz terckvárt* ismét egy *g-d* üres kvintre érkezik meg.

A mű második részét ismét egy férfi, a basszus szólam indítja. Mikor azt gondolnánk, hogy a fájdalmat már nem lehet ennél jobban kifejezni, mint eddig láttuk, hallottuk, döbbenetes gondolatok következnek: „*Sír Sion, sír Júda lánya*”.

poco più mosso, ♩ = cca 66

*mf*

Sír — Sí-on, sír — Jú-da lá - nya, —

A dallam kopár, száraz, mély *a-b k<sub>2</sub>*-os, síró hangulatot teremt, előkészítve a megrendítő gondolatokat: „*asszony és szűz meggyalázva, / kötélén a fejedelmek, / tisztas aggot kinevetnek*”. Nem tudok itt eltekinteni azon, hogy a Jeruzsálemi kor, az 1950-es esztendő, illetve 60 évvel később, a mai 21. század emberének sorsa között mekkora a hasonlóság.

Az ellenség pusztításának, csúfolódásának nincs határa: sorra kerülnek az asszonyok, akik anyák is, akik az élet továbbadásának az eszközei, a szüzek, akik kincset jelentenek, akik a tisztaság jelképei, a fejedelmek, a vezetők, akik a nép előljárói, az értelmiség, az aggok, az idősek, akik a bölcsesség, megfontoltság jelképei. Mindenki megcsúfoltatik. A basszus sírómotívuma felett a tenor és az alt szekszt-terc párhuzamban, torokszorító hangulatú dallammal szólal meg: „*asszony és szűz meggyalázva..., tisztas aggot kinevetnek...*” Mindez halk, kopár, fakó hangszínű előadásban.

n asszony és szűz  
tisztas aggot ki-ne-ve-tek...

n asszony és szűz  
tisztas aggot ki-ne-ve-tek...

És ezután következik az igazi *g/c-mollos*, gyászos temetés, quasi marcia funebre. Mert a siratás után, a temetés következik. De ki halt meg? A fejedelmeket temetik? Vajon volt rá lehetőségük? Nem. Egy váratlan „valaki / valami” kerül a ravatalra: az *öröm*. Az öröm megszemélyesedik, élővé válik

most, amikor nincs már, amikor nincs benne részük, amikor már késő. Ezt az örömtelenséget a dallam is kitűnően hordozza: az alsó szólamok egy-egy ütemet szinte végig egy hangon énekelnek.

55 *quasi marcia funebre* *mf*

Szí - vünk-be' meg - halt az ö - röm,  
 Szí - vünk-be' meg - halt az ö - röm, szí - vünk-be' meg - halt az ö -  
 Szí - vünk-be' meg - halt az ö - röm, szí - vünk-be' meg - halt az ö -  
 Szí - vünk-be' meg - halt Szí - vünk-be' meg - halt az ö - röm, szí - vünk-be' meg - halt az ö -

Nincs más, csak gyász, ke - se - rű könny.  
 röm. Nincs más, csak gyász! Ho - va tűn - tek a bölcs vé - nek? El - né - mult a  
 röm. Nincs más, csak gyász, ke - se - rű könny.  
 röm. Nincs más, csak gyász! Ho - va tűn - tek a bölcs vé - nek? El - né - mult a

A ritmus pontozott, menetlős, szinte látjuk magunk előtt a temetési menetet: „szívünkbe meghalt az öröm, / nincs más csak gyász, keserű könny”. Aztán egy egyre sűrűsödő imitáló rész következik. Az alt és a baszus szólam ebben gyászos menetben felkapja a fejét: „Hová tűntek a bölcs vénék?” Hol vannak azok, akik mindig tudták hová kell fordulni, amikor baj van, amikor gyászoltak, amikor nem látták a kiutat. Hol vannak '56-ban azok, akikre fel lehet nézni, akikre számítani lehet, egyáltalán vannak-e olyanok?

Mindezek után olyan váltás következik, ami megadja a választ, a felismerést. A már említett polifon szerkesztés a szövegben is helyet kap, két gondolat tevődik egymásra.

62 *poco a poco cresc. e string.*

Le - hullt fe - jünk ko - ro - ná - ja, jaj, —  
 lant, az é - nek, s míg fi - a - ink ro - bo - tol - nak, jaj, a kis gyer - mek a fá - tól le - ros - kad,  
 Le - hullt fe - jünk ko - ro - ná - ja, jaj, a gyer - mek a fá - tól le - ros - kad,  
 lant, az é - nek, s míg fi - a - ink ro - bo - tol - nak, jaj, a kis gyer - mek a fá - tól le - ros - kad,

A szoprán és a tenor egy roppant tömör metaforát közvetít: „*Lehullt fejünk koronája*”, míg a második megjelenő gondolat a basszus és az alt szólamokban hangzik el: „*Elnémult a lant, az ének, / s míg fiaink robotolnak, / jaj, a kisgyermek a fától leroskad*”. Az ember számára a zene, az ének, a hangszer az élet része, ha már nincs lant és ének, ha ezek nem szólnak, nem csoda, hogy nincs öröm, de akár meg is fordíthatjuk a gondolatot, ha meghalt az öröm, hogyan lehetne ének, hogyan szólhatna a lant? A Cicerótól származó klasszikus szállóige juthat eszünkbe, miszerint „*inter arma silent musae*”, azaz „*háborúban hallgatnak a múzsák*”. Évezredek tapasztalatok igazolják ezt, és ennek ellenkezőjét is. A magyar irodalomban is találunk bőségesen, fényesebbnél fényesebb bizonyítékokat arra, hogy legnagyobb költőink és zeneszerzőink egyszerre harcoltak kardjukkal és lantjukkal: Balassi Bálint, Tinódi Lantos Sebestény, Zrínyi Miklós, Petőfi Sándor, sőt a második világháború embertelenségében, az üldözöttség poklában és még a halálközelségében sem hallgattak el múzsák, gondoljunk csak Bartókra, Kodályra vagy Bárdosra.

Az elemzett mű szövege az előző részeiben szól a társadalmat alkotó felnőtt rétegekről, de itt megérkeztünk a gyermekekhez, az ifjakhoz. Ők is részesei ennek a nyomorúságnak: az ifjak robotolnak, (a kromatikus menet a basszus szólamában nagyon jól illusztrálja) a bibliai szöveg szerint a malomkövet forgatják, a gyermekek roskadoznak a fahordás alatt. Ez nem csak egy fizikai kép, hanem benne van ebben az a lelki teher, amit át kellett élni a gyermekeknek, és fiataloknak, akik nem nőhettek, nem fejlődhettek szabadon. Ez is egy találó kép az akkori magyar társadalomra.

Nézzük tovább a motettát:

The image shows a musical score for a motet. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "jaj, raj - tunk a vét - kek át - - ka!". The dynamics are marked as *mf* and *ff*. The score is in a minor key and 4/4 time.

A zenei szövet egyre sűrűbb, több a *jaj* szó, és egy fokozatos hangosítással mondja ki minden szólam a felismert igazságot: „*Jaj, rajtunk a vétkek átka!*” A tágfekvésű *a*<sup>7</sup> után *c-d-e-gisz* bővített akkord szekunddal (*B*<sub>4</sub>-ra *k*<sub>7</sub> és *N*<sub>3</sub> felépítésben) erősíti a felismerés érzését. Nem más a hibás, nem más miatt van mindez, mi vagyunk az okozói, mi vagyunk azok, akik vétkeztünk és most ennek viseljük a következményeit.

A mű további, harmadik részében jut el a panasz a tetőfokára: kimondatik, hogy az ellenség támadásának legnagyobb kára Jeruzsálem, hiszen pusztává vált a Sion hegye. A hangnem is megváltozik, a kezdeti sötét tónusú *g-mollt*, egy visszafogottabb kiegyensúlyozottabb *a-mollt* váltja fel. A felső szólamok mérsékeltebb jajgatása alatt szólal meg a basszusban ismét a fájdalmas gondolat: „*Szívünk azért sújtja bánat, / könny szemünkből azért árad, / mert feldúlták Sion hegyét, / rókák lakják romos helyét*”.

The image shows a musical score for a motet. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "Ó, jaj, Ó, jaj, könny sze-münk-ből Ó, Szí - vünk a-zért sújt-ja bá - nat, ó,". The dynamics are marked as *p*, *mp*, and *p*. The tempo is marked as "a tempo" with a quarter note equal to cca 66. The score is in a minor key and 4/4 time.

74

ó, jaj, ó, jaj, ó,  
*mf sötét, súlyos*  
 a-zért á rad, mert fel-dúl-ták Si-on he-gyét, ró - - kák lak-ják  
 jaj, ó, jaj, ó, jaj, ó,  
*mf sötét, súlyos*  
 jaj, mert fel-dúl-ták Si-on he-gyét, ró - - kák lak-ják

77

jaj, ó, jaj!  
 ro-mos he-lyét,  
 jaj, ó, jaj!  
 ro-mos he-lyét...

83 *allargando* *pp*

*dim.* *pp*

A teljes felháborodás jut itt kifejezésre: hogy tehették ezt? Hogyan gyalázhatták meg azt, ami szent, ami az ország jelképe, szimbóluma, a templomot. Nem csak a szövegben jelenik meg a feldúlt szó, a zene is ezt fejezi ki, felháborodást, feldúlttságot. A dallam fokozatosan emelkedik, a ritmus gyorsul. Aztán már csak egy-egy szólam, egy-egy egyén tud megszólalni, a  $k_2$ -ok fájó, síró hangján fokozatosan, egyszer a férfiak, majd a nők is mind elhallgattatnak.

De ekkor egy drámai fordulat következik. Amikor már azt hinnénk, hogy itt mindennek vége, kipanaszolva magát, látszólag beletörődött helyzetébe a nép, a sok összehúzott, összeráncosodott homlok kiegyenesedik, az elsötétült szemek kifényesednek, a komor tekintetek reménységet kezdenek el sugározni. Az előző rész egyetlen tartott hangja után egy hatszólamú zenei mondat hangzik el: „*De te, Uram, örökké vagy!*”.

**Maestoso,** ♩ = cca 60

De te, U - ram, ö - rök - ké va - - gy,  
 De te, U - ram, ö - rök - ké va - - gy,  
 De te, U - ram, ö - rök - ké va - - gy,  
 De te, U - ram, ö - rök - ké va - - gy,

Egy ünnepélyes, fenséges *D*-dúr. A dallam megáll az utolsó szótagon, az utolsó akkordon, amely minden szólamban az eddigi dallamív szinte legmagasabb hangja és tartja hosszan 6 időegységig. Ide cseng az Úr Jézustól tanult imádságunk kezdő sora is. „*Mi Atyánk, ki VAGY a mennyekben*”. Sokszor csak elhadarjuk, nem is gondolva bele, hogy a létezés innen származik. De több bibliai történet is hasonlóan értelmezhető: amikor Jézus Krisztus fent van a hegyen, tanít és minden szem Rá szegeződik, mely csupa fény, öröm, szeretet, vagy az a freskó, amelyen az Úr trónján ül, királyi székében. Ez is egy ilyen dicsőséges kép!

A műben a végtelent adja vissza az az akkord, az a pillanat, bepillantást enged az örökkévalóságba. Ugyanakkor ellenpontozza az előző gondolatot: a földi Jeruzsálem véges, míg a mennyei végtelen. És folytatódik a csodálat, „*végzetlen a hatalmad. / Oltalmunkra hogyan lennél? / Oly sokáig, hogy*

vég - he - tet - len a ha - tal - - - mad, -  
 vég - he - tet - len a ha - tal - - - mad, -  
 vég - he - tet - len a ha - tal - - - mad, -  
 vég - he - tet - len, vég - he - tet - len a ha - tal - - - mad.

felednél?” A hatszólamúságból, újból négyszólamúság lesz. Ezzel is kiemelve, aláhúzva az előző mondat fontosságát, súlyát.

Aztán a felszabadult hangulatot, (**dia**) egy keményebb kérdés követi: „Vagy haragod oly hatalmas, / hogy örökre eltaszítasz?”.

Vagy ha - ra - god oly ha - tal - mas, hogy ö - rök - re el - ta - szí - tasz?

Vagy ha - ra - god oly ha - tal - mas, hogy ö - rök - re el - ta - szí - tasz?

Vagy ha - ra - god oly ha - tal - mas, hogy ö - rök - re el - ta - szí - tasz?

Vagy ha - ra - god oly ha - tal - mas, hogy ö - rök - re el - ta - szí - tasz?

Nem számonkérés ez, inkább könyörgés, hogy ne tedd, könyörülj meg rajtunk! Tudatában van a nép annak, hogy kegyelmes az Isten, éppen ezért reménykedik. Ez a reménykedés lesz nyilvánvalóvá a következő mondatokban.

A zenei rész hangneme ismét változik, és most már ez marad a mű végéig: *D*-dúrból, *A*-dúrba vált. A szöveg a könyörgés, az imádkozás szava: „Szólíts, Uram, s Hozzád térünk, / add vissza sok boldog évünk”.

szélesen (♩ = 56)

Szó - líts, U - ram, s hoz - zád té - rünk, add visz - sza sok

Szó - líts, hoz - zád té - rünk, add visz - sza, add sok

szó - líts, U - ram, s hoz - zád té - rünk, add visz - sza, add sok

szó - líts, U - ram, s hoz - zád té - rünk, add visz - sza, né - künk

bol - - dog é - - vünk!

Szó - líts, U - ram,

bol - - dog é - - vünk!

Szó - líts,

bol - - dog é - - vünk!

Ó, szó - líts, U - ram,

bol - - dog é - - vünk! Ó, szó - líts, U - ram,



Itt már nem az emberről szól a történet, hanem a kegyelmes Úrról, aki-nél van a megbocsátás, a visszaállítás, a rehabilitáció lehetősége. Mert a bűnbánat után ennek kell következnie, a Hozzá fordulásnak.

Amikor a mű ahhoz a részéhez ér, hogy: „*add vissza, add, sok boldog évünk*”, azt gondolom nincs olyan ember, aki hallgatja, vagy éneklí a művet, akinek megindultság nélkül, ne jutna eszébe az, hogy volt boldog éve, voltak boldog pillanatai, amiért hálás. És ezt a tapasztalatot már megélve, kérje Istent, hogy adjon még ilyen boldog éveket, pillanatokot.

Bárdos a motettában megismétli, nyomatékosítva ezt a gondolatot: „*Ó, szólíts, Uram, s Hozzád térünk, / add vissza, add, sok boldog évünk*”.

The image shows a musical score for a motet, likely by Bartók, in G major (one sharp). It consists of four staves: a vocal line and three instrumental lines. The lyrics are in Hungarian: "add vissz - sza sok bol - dog é - vünk!". Above the vocal line, there are performance markings: "allargando" (slowing down), "calando" (speeding up), and "lunga" (long). There are also dynamic markings like "ten." (tenuto) and "f." (forte). The score is numbered "118" at the beginning.

Fokozatosan halkul a dallam és megnyugszik. Ha nem lenne jelezve ez a partitúrában (calando: lassulva, halkulva), akkor is így történne, mert így is éljük ezt meg, hogy amikor a bűnbánat után, részesül az ember a megbocsátás kegyelmében, akkor nyugszik meg, akkor kapja vissza az örömet, akkor támad fel szívében az az öröm, ami meghalt a bűn miatt.

Azt gondolom olyan mű ez, amit gyakrabban kellene meghallgatni, hogy helyreigazítsa életünket, megtanítson imádkozni, felfele tekinteni.

A Himnusz utolsó versszaka is hasonló gondolatokat fogalmaz meg, mint Jeremiás próféta könyörgése: „*Szánd meg Isten a magyart / Kit vészek hányának, / Nyújts feléje védő kart / Tengerén kinjának. / Balsors akit régen tép, / Hozz rá víg esztendőt, / Megbűnhődte már e nép / A múltat s jövődőt!*”

Azt gondolom, hogy a mai napig is aktuális ez számunkra, amikor 2016-ot írunk, hogy szeretnénk víg esztendőket, sok boldog időt látni. Hát, ne felejtjük el akkor, hogy honnan kell kiindulni ahhoz, hogy ennek részesei legyünk!



Michelangelo: Jeremiás próféta (1508-1512),  
freskó, Sixtus kápolna, Vatikán

## Forrásanyagok


1. a kórusmű partitúrája és hangzó anyaga
2. Bieliczkyné Buzás Éva: *Emlékezzünk Bárdos Lajosra*, 2014, <http://fonix-sarok.hu/emlekezzunk-bardos-lajosra/> (letöltés: 2016. szeptember 17.)
3. Eckhardt Mária: *Tehetetlenül és meghatottan*, 2006 <http://vigilia.hu/regihonlap/2006/12/korkerdes.htm> (letöltés: 2016. szeptember 17.)
4. Gellért Mária: *1956. zenei lenyomata*, [http://www.zeneikonyvtar.hu/index.php?view=article&catid=36%3Aklasszikuszene&id=71%3A1956-zenei-lenomata&option=com\\_content&Itemid=55](http://www.zeneikonyvtar.hu/index.php?view=article&catid=36%3Aklasszikuszene&id=71%3A1956-zenei-lenomata&option=com_content&Itemid=55) (letöltés: 2016. szeptember 17.)
5. Ittész Mihály: *Negyvenöt vegyeskar, Negyven egyneműkar Két Bárdos-kötet tanúságai és tanulságai*, Zeneszó 2014/8.
6. Ivasivka Máttyás: *1956 a zeneművészetben*, 2013, <http://kota.hu/dokumentumok/zeneszo/2013/2013-07.pdf> (letöltés: 2016. szeptember 17.)
7. Józsa Emese: *Bárdos Jeremiás próféta könyörgése* c. tanulmánya, 2016
8. dr. Szabó Szabolcs: *A Bárdos testvérek Bárdos Lajos és Deák-Bárdos György egyházzenei hangversenyéről*, 2012, A Magyar Kodály Társaság hírei, szerk. Márkusné Natter-Nád Klára XXXIV évf. – 2012/2 június, 29. o

**Dr. Varjasi Gyula**

## **BÁRDOS LAJOS KARVEZETŐI ÉS ZENEPEDAGÓGIAI TEVÉKENYSÉGE A MÁTYÁS-TEMPLOMBAN**

Bárdos Lajos (1899-1986) halálának 30. évfordulóján Zenei Heteket rendeztek az ország több városában és a szomszédos országokban is (Budapest, Kiskunfélegyháza, Vác, Salzburg, Tolna, Temerin, Tura, Nagykároly). A Lassus Énekegyüttesel mi is részt vettünk a váci székesegyházban rendezett megemlékezésen, melyen Bárdos Lajos egyházi kórusszerzeményeit énekeltük.

**XI.**  
**Bárdos Lajos Zenei hetek**



*Bárdos*  
Lassus Énekegyüttes – Szeged  
és  
Varjasi Gyula karnagy  
részére

**Vác, október 8.**

ZENEI 2016 HETEK  
BÁRDOS

## A budavári Nagyboldogasszony-templom történelmi jelentősége

A Mátyás templom 1270-re országos jelentőségű események színhelye lett. Története szinte végigkíséri az egész magyar történelmet. Kapisztrán Szent János toborzó szónoklatát itt tartotta a török elleni hadjáratban való részvétel előmozdítására. Hunyadi Mátyás beiktatása 1458-ban majd esküvői 1461-ben és 1476-ban is itt történt. Budai főmecset volt 1541-től közel 150 évig. A Nagyboldogasszony-templomban koronázták magyar királlyá I. Ferenc József császárt és feleségét, Erzsébet királynét. Liszt Koronázási miséjét is ekkor mutatták be ebben a templomban. IV. Károlyt itt koronázták meg 1916. december 30-án. Kodály Zoltán Budavári Te Deum művének ősbemutatójára is itt került sor 1936. szeptember másodikán.

## Bárdos Lajos karvezetői tevékenységének rövid ismertetése

Bárdos Lajos karnagyi pályafutását akadémista korában kezdte, egy cserkészcsapat fiú-férfi vegyeskarának megszervezésével és vezetésével. Komolyabb feladatot jelentett számára első templomi énekkara, a Cecilia kórus. Barátja, Kertész Gyula ajánlja neki a városmajori templom kórusát, amit nehezen vállal el. *„Ödzkodtam tőle – mit kezdjek én ott? De öt teljes hétig szívósan kapacitált, míg végül szinte karonfogva vonszolt oda egy próbára. Éppen Palestrina Missa Brevis-ét próbálták. Olyan nagy, újabb élmény volt, mint kilenc év előtt az első Haydn kvartett. Ottragadtam. Nagyon szerény képességű kis társaság volt, egyetlen szoprán-énekes tudott csak kottát olvasni. Amíg a fiúkat tanítottam, a lányok horgoltak, ha a lányok énekeltek, a fiúk kártyáztak. De lassan-lassan mégis összekomolyodtunk.”* Így kezdődött az a közös munka, amely 1942-ig tartott és a ceciliánus eszmék talaján épült fel. Bárdos Harmat Artúrtól átvette a Palestrina Kórus vezetését is (1929-1933), ami új feladatokat jelentett, hiszen a Palestrina Kórus az ország első oratóriumkórusa lett. Ezzel a kórossal mutatta be a kortárs európai zene olyan kiemelkedő alkotásait, mint Honegger: Dávid királya (Berg Ottó vezényletével), vagy Stravinsky: Zsoltárszimfóniája. *„Lajtha László 1931-ben hívta fel a figyelmemet az 1930-ban készült műre. Meghozattuk, megtanultuk és 1932. május 2-án be is mutattuk a Palestrina Kórossal és a Hangversenyzenekarral.”* Bárdos nehezen tudta elfogadtatni kórusával a szokatlanul nehéz és újszerű Stravinsky művet. A bemutató aztán egyértelművé teszi a zeneszerző és a karmester nagyságát, a kórus meglepetésére a közönség újrázást követelt.

1941-ben a Cecilia és a Palestrina Kórus egyesüléséből létrejött a Budapesti Kórus, amelynek Bárdos Lajos lett az alapító karnagya. A Budapesti Kórust 1947-ig vezette. Egyházkarnagyi életútjának következő állomása a Mátyás templom karnagyi posztja: 1942-62-ig vezette a budavári templom kórusát és zenekarát. Aktív karvezetői tevékenységét az 1962-ben kapott szívinfarktusa miatt kellett abbahagyni.

### **Bárdos Lajost megelőző karnagyok a budavári Nagyboldogasszony-templomban**

Budavár visszafoglalása után, 1687-ben a jezsuita rend kapta meg a templomot. A szomszédságában létesített rendház, gimnázium és főiskola megfelelő háttérrel jelentett a liturgikus és zenei élet újjászervezéséhez és magas szinten tartásához. 1688 húsvétján már "zenés misét" tartottak a templomban Johannes Gregorius Seiz karnagy vezetésével. Az 1874 és 1896 közötti években a templom zenei együttese a renoválási munkák miatt az Ének- és Zenekar számára igen szűkös karzatú Mária Magdolna templomban működött. E hátrányos helyzetet két kiváló személyiség tevékenysége ellensúlyozta. 1882-ben lett a templom plébánosa Bogisich Mihály (később címzetes püspök), a Nemzeti Zenede titkára. Régi egyházi énekek kutatója és közreadója volt, az Akadémia tagja, az Országos magyar Cecília Egyesület alapítója, korának egyik legműveltebb magyar egyházzenesze. Vavrincez Mór 1886-ban, 28 évesen nyerte el a templom karnagyi állását, aki ekkor már országosan ismert zeneszerző is volt. Ő 1913-ig állt az Ének- és Zenekar élén. Vavrincez Mór itteni működése során számos egyházzenei művet komponált, amelyek kéziratban maradtak fenn. A Mátyás-templom kottatárában jelenleg 3 miséje, 1-1 Requiemje és Te Deuma, valamint 25, zenekarra és kórusra vagy szólistákra komponált kisebb darabja található. A XX. század első felében Sugár Viktor működése volt meghatározó a templom zenei életében: 1904-től orgonista, 1913-tól másodkarnagy és orgonista, 1919-től haláláig, 1942 áprilisáig a zenei együttes vezetője. A templom karzatát 1929-ben tetemesen kibővítette. Többé már nem volt akadályának, hogy az Ének- és Zenekar előadásában a zeneirodalom legnagyobb alkotásai is felcsendülhessenek: Mozart Requiemje, Beethoven Missa Sollemnise, Liszt Esztergomi és Koronázási miséje, Dohnányi kettős karra komponált Szegedi miséje, stb. 1936. szeptember 2-án Sugár Viktor vezénylete alatt itt hangzott fel először Kodály Zoltán Budavári Te Deuma, melyet a szerző a székesfőváros felkérésére, Budavár visszavételének 250. évfordulójára komponált.

## **Bárdos Lajos karvezetői tevékenysége a budavári Nagyboldogasszony-templomban**

Sugár Viktor halála után három jeles művész nyújtotta be pályázatát a Fő-templom karnagyi állására: Vaszy Viktor, Ferencsik János és Bárdos Lajos, aki végül elnyerte a megbízást. Hogy a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején az egyházzene megmaradhatott a Mátyás-templomban, az olyan kiváló egyéniségeknek köszönhető, mint Bárdos Lajos. Olyan magas szintű zenei produkciókat hozott létre, hogy a hivatásos muzsikuskor az ő kedvéért ingyen is eljöttek játszani. Amikor Budapesten sehol sem lehetett hallani Beethoven Missa solemnisét, akkor Bárdos Lajos a Mátyás-templomban tizenhétszer adta elő. Karnagysága idején (1942-1962) a templom az új magyar egyházzene legfontosabb műhelye lett. Megszólaltak Seiber Mátyás, Lajtha László, Kósa György, Vincze Ottó, Halmos László, Deák Bárdos György, Harmat Artúr, Werner Alajos, Járdányi Pál és mások darabjai, valamint Bárdos Lajos saját művei, melyek közül többet az énekkar számára komponált. Fokozatosan megváltozott a repertoár. Bárdos megszüntette a zenekaros misék korábbi túlsúlyát, az ünnepi miséken előtérbe került a gregorián ének és az egyházi népének, a klasszikus polifónia és a XX. századi magyar mesterek zenéje. Bár a Főváros anyagi támogatása a kommunista hatalomátvétel után teljesen megszűnt, Bárdos mégis műsoron tudta tartani Haydn Nelson miséjét, Beethoven Missa Sollemnisét és C-dúr miséjét, valamint Liszt Esztergomi és Koronázási miséjét. Ennek magyarázata az a kimagasló szellemi és zenei kisugárzás volt, amely sok karnagy, zenetanár és hivatásos muzsikuskor számára anyagi ellenszolgáltatás nélkül (és az állami hatóságok zaklatása ellenére) is érdemessé tette az ének-zenekarban való rendszeres közreműködést. Az együttes munkáját az 50-es évek végéig Várhelyi Antal orgonaművész, másodkarnagy is segítette, aki a 30-as években mint orgonista kezdte meg működését a templomban. Bárdos Lajos Mátyás-templomi karnagysága idejében számos egyházi kórusművet komponált. Egyházzenei tevékenységéért 1948-ban XII. Pius Pápa Szent Gergely Lovagrend kitüntetésben részesítette.

1953-ban Erkel díjat kapott, 1954-ben Érdemes művészi díjjal is kitüntették. 1955-ben pedig Kossuth díjat kapott.

## **Bárdos Lajos Mátyás-templomi munkásságának befejezése**

A vezénylés alatt a kórusművek átélése nemcsak a kórusra és a közönségre hatott, hanem a karnagyra is. Deák Bárdos György: Eli, Eli című kompozíci-

ciójának vezényleésénél kapta az első, Kodály: Jézus és a kufárok című műve előadása közben (Rablók! Rablók) pedig a második szívinfarktust, ami után orvosa eltiltotta a vezényleéstől. Így ért véget pályafutása a Mátyás templom együtteseinek élén.

## **Bárdos Lajos Zenepedagógiai tevékenysége a Mátyás-templomban**

Bárdos életmű legnagyobb szabású alkotása a Sík Sándor Alexius című rádiójátékához készült zenei tételek sora, szöveglírák, kórusra és zenekarra, mely oratorikus formában is megszólaltatott 1946-ban. Bárdos Lajos oktatói tevékenységet még a karnagy pályafutásának befejezése után is folytatott. A 70-es évek elején a Mátyás-templomban működött az egyházkarnagy tanfolyam, melyen az édesapám is (Varjasi Ottó) elvégzett. Ezen a tanfolyamon Bárdos Lajos népének, gregorián és karvezetés tantárgyakat tanított. Ezeket az előadásait a zeneakadémiai hallgatók is látogatták. Rendszeresen írt cikkeket a Parlando folyóiratban is. Az egyik cikkében az édesapámat is megemlíti, amely a zenepedagógiai tevékenységének a családom számára is példamutató gyakorlata volt. A cikket és Bárdos Lajos kézírásának másolatát a következő oldalakon bemutatom.

Bárdos Lajos a 20. századi magyar zenetörténet egyik meghatározó személyisége közel 40 éven át tanított a Zeneakadémián. Zeneszerző, karnagy és zenetudós lévén, a zene elméleti és gyakorlati megközelítésének ritka szintézisével rendelkezett, és ehhez a tudáshoz kivételes pedagógiai érzék társult. Legendás tanár volt. Szigorú és következetes gondolkodásmódra nevelt. Órái rendkívül koncentráltak voltak, ugyanakkor átszötte őket a szellemesség és a humor. Az évtizedek során számos tárgyat tanított az egyházzene, a karnagyképzés és a zeneelmélet témaköréből. Eredetiségénél fogva ezek közül kiemelkedik a magyar nyelv és magyar zene mély ismeretén alapuló prozódia-tan, valamint az egyéni koncepció alapján felépített történeti zeneelmélet. Bárdos Lajos különleges, összetett személyiségében megfér egymás mellett a mindenki nyelvén értő népnevelő és a legmagasabb rendű produkciókat létrehozó előadóművész. Idős koráig fáradhatatlanul járta az országot, hogy előadásokat, konzultációkat tartson a zenepedagógia, a kórusnevelés kérdéseiről. Zenepedagógiai tevékenysége a családján belül is rendkívüli volt. Feleségével Waliczky Irénnel 11 gyermeket nevelt fel, akiket zenére is tanított.



Bárdos Lajos

## CSAK-FINÁLISZ (1.)

A hagyományos zeneszerzés-tanítás tárgyai: összhangzattan, ellenponttan, forma-tan, hangszereléstán, ilyen tan, olyan tan... Csak éppen az alapvető fontosságú tárgy hiányzik: a dallamtan. Holott a zene leglényegesebb eleme évezredek át mindig a melódia volt.

Most néhány percre egy érdekes dallamtani kérdéssel foglalom le tisztelt kartársaimat.

\* \* \*

Amikor az első világháború viharai után nekiláttunk zenei pályánk megalapozásának, egyik legnagyobb élményünk volt az addig nem ismert népzeneinkkel való megismerkedés. Szent irataink közé tartozott Bartók: Gyermeknek c. műve és két zenei vezérünk közös füzete, a Magyar népdalok éneke és zongorára.

A Gyermeknek darabjai között ismertük meg ezt a Csík megyei dallamot is:

1

A - nyám, é - des a - nyám, El - fes - lett a csiz - mám, - ja meg im - mán ?  
El - fes - lett a csiz - mám, Ki varr -

Nem győztük csodálni eredetiségét, tömörségét. És főleg a befejezését! Egészen az utolsó ütemig csak arra gondolhattunk akkoriban, hogy egy F-dúr dallammal van dolgunk. Ki hitte volna, hogy a vége váratlanul lehajlik a  $d=lá$  hangra? Semmi nem készíti elő ezt a záróhangot. És mégis elhisszük, hogy övé az utolsó szó joga. Miért? Rejtély. Százával, ezrével ismertünk másféle dallamokat, Bachtól Lisztig. De ilyen tonalitást, amelynek nincs exponált tonikája — csak úgy véget ér valahol a dallam?

A rejtély megfejtését ma sem ismerem. Csak arról hallottunk aztán, hogy a régi zenékben a záróhangnak még nem volt az a meghatározó szerepe, mint később. Az énekes énekel, és aztán valahol — szinte mindegy: hol, — befejezi. Nem a végző hang, hanem a mondanivaló zöme a fontos.

Ilyenek például az ősi zsolnárdallamok is. Az első tónusé:

2

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne,  
Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me - am.

# Szíves emlékezéssel „Vár, 1972-74”-re

Az összetett mondatnak — szövegben is, zenében is periódusnak — van kezdőkép-  
lete, félig nyitott középzárlata, pár hangnyi befejezése. De ezeknél lényegesebb maga  
a szöveghordozó hang, a joggal dominánsnak=uralkodónak nevezett főhang.

De lám! Gyermekdalaink igen jelentős része is ilyen:

3 MNT 1, 204

Most jöt-tem Bécs-től, for-dulj ki, a-ra-nyos Ma-ris-ka  
ten-gyel-or-szág-ból, stb.

Igen, hiszen tudjuk, a gyermek pár év alatt végigéli az emberiségnek ki tudja hány ezer éves fejlődését.

Később egyre gyűltek az ilyen jellegű népzenei példák. Megvolt a jelenség, de nem volt neve. Kollégák között tárgyalva a dolgot, végül is Varjasi Ottó szegedi kártár-sunknak támadt az ötlete: legyen az ilyen záróhang neve csak-finálisz. Jobbat nem is tudok ajánlani helyette — de ha lesz, szívesen elfogadom.

**8-1** A jelenségnek legszerényebb, még úgy-ahogy megmagyarázható formáját az a dallamtípus adja, amelyik a 8. fokon kezdődik és onnan száll alá a dallamzáró elsőre:

4 92, 75

Pat-kó-ék-nál, Pa-ta-son, Macs-kát süt-nek ros-tó-lyon,  
úgy-vi-szik út Ba-lony-ba, A nagy la-ko-dá-lom-ba.

Bár melodikában nem semmi az oktávkülönbség, mégis rámondhatjuk, hogy a kezdőhang részt vesz a tonalitás meghatározásában. De megemlítem ezt a típust már csak azért is, mert igen jellemző népzeneink ősrétegére.

**5-1** Egy fokkal érdekesebbek a kvinthangon kezdődő dalok:

5 KV 479

Hopp i-de tisztán száppa-lított deszkán, Ho-le-szek, le-szek,  
Nem le-szek többé nyo-szó-lyó-le-ány;  
meny-összony le-szek, Annak is pe-dig legszebbje le-szek.



## Irodalom

<http://budavar.btk.mta.hu/hu/utcak-terek-epuletek/szentharomsag-ter/89-szentharomsag-ter-nagyboldogasszony-templom-matyas-templom.html>

<http://www.matyas-templom.hu/cikk221/cikk223/cikk268.html>

<http://www.magyarKurir.hu/nezopont/-istentol-kapott-gyonyoru-hivatas-otven-eve-matyas-templom-karnagy-kantora-tar>

<http://www.bardosl->

[hsz.sulinet.hu/letoltes/Ittzes\\_Mihaly\\_Bardos\\_Lajos\\_1.pdf](http://www.bardosl-hsz.sulinet.hu/letoltes/Ittzes_Mihaly_Bardos_Lajos_1.pdf)

Parlando folyóirat 1976/5

SIMÁNDY JÓZSEF SZEGEDEN

„Alakos játék, százszor-zárt titok  
(...)  
Cselek, barlangok, vermek, kárpitok  
(...)  
Ki száz alakban százszor volt szabad  
S minden arcához öltött más mezet,  
Éljen és csaljon titokba-veszetten,  
Mert bárki másnál több és gazdagabb,  
(...)  
Lelkem, valóm, e dús alaktalan,  
Száz hűségű s egyetlen hű a földön

(Ady Endre: Száz hűségű hűség)

Ő volt a „tenor”, a szárnyaló hangú énekes! Ő volt az operai hős, és az maradt mind a mai napig. Száz éve született 1916-ban és nyolcvanegy éves korában hunyt el 1997 tavaszán. A XX. század gyermeke volt, személyiségének, művészetének hihetetlenül erős kisugárzása – távozása után húsz évvel is – erősen hat. Kevés művésznek adatik meg az ilyen hőfokú „élő emlékezet”.

Elődei és utódai között is akadnak nagy kaliberű jelentős tenoristák az operaszínpadon (Závodszy Zoltán, Székelyhidy Ferenc, Udvardy Tibor, Szabó Miklós, Ilosfály Róbert, Molnár András, Kiss B. Attila...).

Simándy más volt, többet jelentett, mint a színpadra teremtett jó énekesek egyike. Ő nemzeti jelképpé vált. Híres szerepével, a Bánk bánnal összeforrt alakja. Miért? Az ő ajkán szólalt meg leghitelesebben a híres „Hazám, hazám, te mindenem...” kezdetű tenorária, Bánk fájdalom, nemzetéért, a „szent hazáért” érzett felelőssége visszhangra lelt a „szabadnak” hazudott lelkekben, tragikus bukása könnyeket csalt a szemekbe. Hiteles, önazonos ember és művész volt. Miért? Művészetében a hangszín, a dallamformálás, a ritmusérzék, a szövegmondás, a színpadi mozgás, gesztus nagyszerű egy-egy természetesen idomult a megformált operai hőshöz. Ez az egység, a legritkább valami, ez tette őt hitelessé.

Mélyről, a szegénységből indult, kiváló testi adottságai, tehetsége és szorgalma magasba röpitették. Énekes Szegeden lett a 40-es években. A

neves énekesnőnél, Possert Emiliánál magánúton kezdte énektanulmányait Budapesten, de élete első, igazán meghatározó operai mestere Vaszy Viktor lett Szegeden.

1945 őszén egy háború sújtotta elszegényedett ország határmenti városában szimfonikus zenekart, operatársulatot szerveztek. A művészeti vezető – Kodály Zoltán javaslatára – a kolozsvári opera volt zeneigazgatója, Vaszy Viktor lett. Az országban még alig állt helyre a rend, a vonatok még összevissza közlekedtek, olykor napokig tették meg a Budapest-Szeged közötti 2-3 órás utat. Vaszy 170 fős operatársulatot tervezett. Társulatát szegedi muzsikusokból, az elmenekült kolozsvári zenészekből, énekesekből, táncosokból és fővárosi művészekből kívánta létrehozni.

A fiatal Simándy közel 24 óra alatt ért le Szegedre. Ablak nélküli vonaton, platós tehervonaton, stráfkocsin utazott, betegen érkezett meg. Vaszy régóta ismerte, még Budapestről, az operaházi énekkarból (1940-45) a kiragogyó tehetségű tenoristát. Ekkoriban már többen biztatták, hogy komolyan képezze magát, jelentkezzen a Zeneakadémiára. 1943-ban hallgatták meg és nyomban a második akadémiai osztályba irányították, ahol a neves tenor, Székelyhidi Ferenc keze alá került. A vizsgaelőadások kritikái már ekkor kiemelték „reményteljesen csengő” tenorját. Közben végig dolgozott, énekel az Operaház kórusában, kisebb szólókat kapott (Fidelio: I. Rab), tanulta a Lohengrint, korrepetált Oláh Gusztávval és Vaszy Viktorral. Alakuló magánénekesi karrierjét szakította félbe a háború, Budapest ostroma. 1945-ben német neve, *Schulder*, vetett rá árnyékot, igazoló bizottság előtt kellett megjelennie, ám hiába tisztázta magát, operaházi tagságát elveszítette.

Vaszy tehát 1945-ben egy fővárosi szólista karriertől megfosztott, képzett fiatal énekest hívott Szegedre, aki már rendelkezett bizonyos színpadi gyakorlattal is. Többek unszolására családi nevét megváltoztatta, Szegedre már Simándy Józsefként érkezett. A szerződést nyáron írta alá. A Zene-művészetin A trubadúrból vizsgázott (1944), tandíjmentesen, ösztöndíjas-ként. frakkot csináltatott, készült a szólista pályára.

1945-ben reményei kis híján összeomlottak. Miként az operai jelmezeket, a frakkot is sokkal később ölthette magára. 1945 őszén Szegeden, az Alsóvároson, a Szentháromság utcában Ungi Mari néni fütetlen szobája, a növekvő infláció miatt szinte órák alatt értéktelenné váló fizetése, a színházi „ínség” konyhán az életmentő hüvelyesek asztala várta. De így élte át a háborút követő első időket a többi Szegedre vetődött művész is. A művészetbe vetett hit tartotta bennük a lelket, a Vaszyból elemi erővel sugárzó lelkesedés, lendület táplálta bennük a reményt.

Az első, 1945/46-os, a szervezési nehézségek miatt ú. n. „csonka” évadában Vaszy négy népszerű operával indított: Bizet: *Carmen* (III. 8.); Puc-

cini: *Pillangókisasszony* (IV. 5.); Verdi: *Rigoletto* (VI. 27.); Puccini: *Tosca* (VII. 6.). 1946/47-ben kilenc új bemutatóval, a következő évadban, 1947/48-ban hét művel és az utolsó évadban hat új operával bővült a reper-toár. Néhány év alatt tehát 26 operát, köztük 6 egyfelvonásos művet mutatott be a színház. Az egyfelvonásos operákat bevált gyakorlat szerint más rövidebb lélegzetű dalművekkel, illetve balettekkel tűzték műsorra. Az utolsó 1948/49-es évadig hét új balett bemutatót tartottak, köztük Magyarországon az eredeti verzió szerint színpadra még nem állított Csodálatos Mandarint is játszották. Vaszy igazi fénykora talán a második, hosszabb zeneigazgatóságára tehető (1957-1976), de már ebben az első, rövidebb korszakában is összes művészi, vezetői erénye kitűnik.

Ez a nagyformátumú igazgató mindig előbbre látott, mint kortársai. Ismeretlen, modern műveket emelt be a szegedi opera műsorrendjébe. Nagy létszámú társulatában az évek folyamán számos fiatal művészt nevelt ki, röptetett fel, akár a nagyvilág színpadára is. Olyanokat, akiknek neve máig fémjelzi a magyar énekművészet értékeit. A Vaszy-iskola fiataljai közül messzire többen is jutottak, de legmeghatározóbb személyiség, *egy nemzet hősi ideáinak megtestesítője* egy valaki lett, Simándy József. Persze Vaszy „műve” volt Moldován Stefánia, Szalma Ferenc és még sok énekes – a feledhetetlen Gregor Józseffel az élen.

Simándy négy főszerepet énekelt szegedi évei alatt: **Don Josét** Bizet *Carmen*jéből, Puccini: *Tosca* c. operájának hőseit, **Cavaradossit**, a Parasztbecsület **Turidduj**át és egy magyarországi ősbemutató, Muszorgszkij: *A szorocsinci vásár* c. vígoperájának **Grickó**ját. A *Carmen* premierjét 1946. március 8-ára tűzték ki. *Garay Ernő*, a német színpadokon is ismert tenorista volt az első szereposztás Don Joséja, *Marton Éva* *Carmen*, *Hidy Franciska* *Micaela*, *Érdy Pál* *Escamillo*. Simándy bemutatkozását március 15-ére, a harmadik előadásra tervezték. *Abonyi Géza* rendező aprólékosan, részleteket kidolgozva próbált a színpadon, Simándy a nézőtérrel követte a folyamatot. Vaszy a zongorás próbákon, teremben természetesen vele is sokat foglalkozott, de zenekarral még nem énekelte a szerepet a fiatal énekes.

Ezek voltak az előzményei annak a sikeres beugrásnak, amelynek Simándy gyors „kiugrását” köszönhette. A történet ismert... Azon a nevezetes március 12-én reggel értesítették, hogy az indiszponált *Garay Ernő* helyett este neki kell énekelnie *Don Josét*. Délelőtt az alagsori zenekari teremben kapott egy zenekari részpróbát. A színpadi próba nélküli fellépésnek természetesen nagy a kockázata. Este partnerei segítettek maszkját elkészíteni (*Érdy Pál*), a színpadon finoman irányították (*Hidy Franciska*). Végre színpadon volt, énekelhette *Don Josét*! A *Virág-áriát* -- „*Bűvös erő volt e*

virágban...” -- meg kellett ismételnie. Az emlékezetes beugrást a helyi lapok is megörökítették. A Délmagyarországból idézem:

„*A fiatal tenorista, akinek magánszerepben ez volt az első fellépése kitűnően megállta helyét a nehéz ének- és játékpártiban. Simándy József tenorja mind hősi, mind lírai változatában szépen cseng, és némi nazalitástól eltekintve ideális orgánumnak mondható...*”

(Délmagyarország, 1946. márc. 14.)

Ez volt az első kritika, amelyet szólistaként kapott, s kiviláglik, hogy már a kezdet kezdetén milyen remek adottságokkal rendelkezett. A dicséző sorok között azonban felsejlik az a nazalitás, amely egy gyermekkori bal eset következményeként a későbbiekben komoly problémát okoz majd számára. Az apró törött orrsont, amely az egyik ornyílásban akadályozta a levegővétele, olyan hangí túleröltetés okozójának bizonyult az 50-es évek befutott tenoristájának, hogy kis híján búcsút kellett mondania az éneklésnek.

A hónapokig tartó szanatóriumi kezelés, némaság nem segített. Végül újra itt Szegeden dőlt el énekesi sorsa. Erdélyi Jenő professzor, aki fiaként szerette őt, aki 1945-ben felkarolta, segítette most is megmentőjének bizonyult. Megműtötte és rövid időn belül hangja szebben szólt, mint valaha.

Erdélyi Jenő gégeész professzor és zenekritikus felesége, Lengyel Vilma fiuként szerették Simándy Józsefet és ez az 1945-ben kötött barátság életük végéig elkísérte őket. Szoros emberi és szakmai kötődés fűzte szegedi mesteréhez, Vaszy Viktorhoz is. Későbbiekben is hasznosítani tudta a tőle tanultakat. Vaszy szerette a „műhelymunkát”, a próbateremben vezetett zongorás együttes próbákat. A próbákon minden szereplőnek jelen kellett lennie, végig taktusról taktusra, hangonként kidolgozta velük az operákat. Simándy későbbiekben is úgy emlékezett rá vissza, hogy sokáig abból élt, amit Vaszytól tanult a szegedi évek alatt.

„*Micsoda műhelymunka folyt a Carmen vagy a Tosca szobaprobáin! Vaszy el tudta érni ezekkel a próbákkal, hogy valósággal újjászületett bennünk és nekünk a mű, amelyet Bizet vagy Puccini réges rég megalkotott! El tudta érni azt, hogy amikor a színpadra mentünk, minden a legtermészetesebb lett, hogy ez így és csak a színpadon folyhat. Vaszy rendkívül sokat tudott és ellenállhatatlan szugesztivitás áradt belőle.*”

(Simándy J.: Bánk bán elmondja. p. 63.)

Simándy eme műhelyórák alatt született újjá lélekben, itt formálódott nagy énekesé.

A Carment követően a szegedi újságíróklubban lépett fel **Radames**ként az Aida keresztmetszetében.

A nevével egybeforr *Hazám, hazámat...* is Szegeden énekelte először – még az eredeti Egressy-féle szöveggel -- egy ünnepi műsoron a nagyszínházban: „*Miként vándor, ki tévedez viharzó éjjelen...*” Ezt a hangversenyt közvetítette a rádió is.

A nyár elejébe nyúlt évad július 6-án Puccini Toscájával folytatódott.

Amennyire nem szívelte Simándy a férfiatlan, siránkozó Rodolphe-ot, nem volt kedvére való a léha mantuai herceg figurája, annyira szívesen énekelte volna a Lohengrint, annyira kedvére való szerep volt Cavaradossi. A nyárba nyúló évad július 6-án Puccini Toscájával folytatódott *Pócza Ellával*, Vaszy feleségével a címszerepben; *Érdy Pál* Scarpiájával és *Simándy* Cavaradossijával szép sikert aratott. Már az első előadáson kétszer kellett megismételni a Levél-áriát.

A zenei élet nem ért véget, nyári hangversenyekkel folytatódott a Széchenyi téren, Tisza Lajos szobra előtt felállított színpadon. Több ezer ember tolongott a téren, élnek még idős szegediek, akik őrzik emlékezetükben a fiatal Simándy Virág-áriájának szépségét... Jóllehet a szervezőktől az énekes nem kapta meg az ígért, inflációs időkben oly értékes egy kiló liszt fellépési díját.

Őszre az új forint bevezetése véget vetett a „milpengős, bilpengős” inflációnak, végre az énekesek meg tudtak élni a fizetésükből. Rejtély, Vaszy hogyan tudott ezekben az években Szegedre csábítani olyan nagyságokat, mint *Jehudi Menuhin*, vagy a Simándyval Toscát éneklő *Dora Massini*, avagy a bécsi, magyar származású sztár mezzoszoprán *Anday Piroska*.

*Anday Piroska* eszményi Carmennek bizonyult, kétszer is énekel Szegeden (1946. nov. 6-án és 1947. március 4-én). Partnerét, Simándyt a „*jövő nagy tenoristájának*” nevezte, és az elkövetkezendőkben, Budapesten is őt kérte partneréül. *Anday Piroska* fellépéséről már sok pesti lap beszámolt, amelynek hozadékaként az új tenorista feltűnéséről is elismerően szólnak: „*régen várt Wagner-tenorista*” reménységet sejtnek meg benne -- egyelőre Bizet déli hősenek jelmezében. A Hírlap c. újságban egyenesen az olvasható: „*Vigyázat! Nem mindennapi tehetség!*”. Az Új szó kritikusa így írt: „*A Szegedről feljött, nagyon szép hangú lírai tenor, Simándy László (sic) Don José alakításával csatát nyert Budapesten.*”

A szintén Szegedről elszármazó karmester, *Fricsay Ferenc* is felfigyelt rá, 1946 nyarán már felléptette a fővárosi állatkerti operaesten, majd 1947 februárjában ő ragaszkodott Simándy személyéhez az általa vezényelt Carment előadásoknál.



1946 őszén még ő a „szőke Turiddu” Szegeden, 1947-ben még elénekelt a **Grickót** *Hidy Franciskával* Muszorgszkij vígoperájában, A szorocsinci vásárban, de zsebében már ott lapul a nagy titokban aláírt, fővárosi szerződés. *Tóth Aladár*, az Operaház igazgatója három évre szerződtette 1947 februárjában.

Eleinte Szegedről járt fel Pestre vendégszereplésre, kis idő elteltével Budapestről Szegedre, mert még néhányszor elénekelt régi szerepeit. Az Operaházban első premierje a Lohengrin címszerepe volt. Káprázatos sikert aratott, a lapok szuperlatívuszokban méltatták szereplését.

Bár az operaházi és a külföldi fellépéseinek története nem tartozik szorosan témánkhoz, az indulását mégis fel kell idéznem. A *Hírlapban* ez olvasható:

*„Az Operaház ünnepi Lohengrinje egy fiatal tenorista Simándy József volt. A Grál elbeszélés után percekig zúgó tapsal egyetértve meg kell mondanunk: öbenne látjuk a jövő legbiztosabb Wagner ígését...”*

A *Reggel* c. lap írása kiemeli:

*„A hatyútól búcsúzáván megtalálta és megütötte azt a földöntúli, átszellemült, anyagtalan hangot, amelyen a múltban Franz Völker és Set Svanholm tudott csak megszólalni...”*

Jóllehet 1949. március 27-én egy újabb parádés Wagner-szerepben, A nürnbergi mesterdalnokok Stolzingi Walterjeként hívta fel magára a figyelmet. Simándy mégsem lett kizárólag Wagner-énekes.

1951-ben A bolygó hollandi Erik szerepének éneklése közben jelentkezett nála az a kis híján végzetessé váló hangyi túlterhelés, rekedtség, némaság, amely aztán hónapokig tartó leálláshoz és a szegedi műtéthez vezetett.

Felépülése után az út szétágazott előtte és sokkal változatosabb zenei tájakra vitte tovább, francia, olasz, orosz szerzők, elsősorban a nagy Verdi és Erkel szerepek világába, ugyanakkor Beethoven Florestanját, Mozart Taminóját is közel érezte magához. Énekelt kortárs operákban is, de igazán a nagy tragikus hősök karaktere illett alkatához: Otello, Bánk bán. A felkészülés éveit alatt, már az énekkarban, majd szegedi szólistaként megfigyelte azokat a hősöket, akiket személyiségéhez, hangjához illőnek érzett, és egyre tudatosabban törekedett, hogy őket szólaltassa meg elsősorban.

Kiválasztott, küldetéses művésznek érezte magát, hitte, hogy van isteni gondviselés. Pályaképében így vall erről:

*„Kaptam ezt a hangot, és hozzá mindent: muzikalitást, az éneklés készségét, a jó kiállást, a színpadi alakítás készségét, játékkészséget, mindent-mindent! Ez nem lehet véletlen. Engem a sors keze kivett a katonaságból, megkímélt a fogságtól, ... mindenhol kivett. Úgy irányította az életemet,*

*hogy sokszor könnyekig meg voltam hatva: Uramisten, mivel érdemeltem ezt ki?”*

Valóban nem lehetett véletlen – találkozása Vaszy Viktorral; a Fricsay Ferenc irányítása alatt töltött müncheni évek (1956-60); az Operaház óriásainak, Tóth Aladárnak, Nádasdy Kálmánnak, Oláh Gusztávnak, Ferencsik Jánosnak pártfogó irányítása, bizalma.

És a kollégák! A hazai és nemzetközi zenei élet kiválóságai, magyar és külföldi operacsillagok megbecsült, kedvelt partnere lett. Mert a „vasfüggöny” ellenére mégis csak volt vendégjárás az Operában: Simándy partnere volt többek között Margaret Tynes, Tito Gobbi, Leonie Rysanek, Raina Kabainvanszka, Jelena Obrazcova, Piero Cappuccili, Giulietta Simonato, Grace Bumbry, Monserrat Caballé, Fiorenza Cossoto, Hildegard Behrens, Boris Christoff. Szóljunk a magyarokról is! Együtt énekelt: Székely Mihálylyal, Svéd Sándorral, Sárdi Jánossal, Báthy Annával, Takács Paulával, Gyurkovics Máriával, Fodor Jánossal, Komlóssy Erzsébettel, Osváth Júliával, Házy Erzsébettel... Amikor már a legkiválóbb magyar művészek is utazhattak, tolmácsolhatták Kodály és Bartók országának zenéjét a nagyvilágban. Simándy sokfelé járt, Európától-Amerikáig. Legtöbbet talán Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának tenor szolamát énekelte külföldön. Szerepeit megtanulta németül, olaszul, franciául is ha kellett, de igazán magyarul szeretett énekelni. Szövegmondása páratlanul tiszta és érthető volt. Bánkot, Hunyadit magyarul szívből lehet énekelni.

Vaszy és Szeged újra és újra látókörébe kerül: énekel hangversenyeken és az újra induló Szabadtéri Játékokon. A Szegedi Szabadtéri Játékok újjászervezése Vaszy Viktor nevéhez fűződik. Rengeteget fáradozott megszerzésével, műsorának kialakításával. Elképzelése, a változatos, többműfajú, *operát, drámát, balettet, néptáncot is műsorra tűző igényes népszínház* meg is valósult.

1959 nyarán Erkel: *Hunyadi László* c. operájának dallamaival nyílt meg a csillagkupolás színház. A címszerepre Vaszy Simándyt kérte fel, aki 1959-től 1978-ig állandó, visszatérő szolista lett a játékoknak. Legtöbbször, hat nyári évadon át a Bánk bán címszerepét énekelte, de láthattuk őt mint a Fidelio **Florestan**ját, megformálta **Murat** nagyvezírt a Brankovics Györgyben. 1963-ban zseniális beugrással elénekelte A trubadúr **Manricó**-ját a megbetegedett olasz Bruno Prevedi helyett. Az előadást nem minden napi bravúrral mentette meg.

Maradandó emberi, művészi élménye azonban a Bánk bán 1961-es előadásához fűződik:

*„Amikor ott a szegedi égbolt alatt, ott a Tisza partján elkezdtem: Hazám, hazám, te mindenem! Tudom, hogy mindenem neked köszönhetem... majd-*

*nem elcsuklott a hangom, alig tudtam tovább énekelni. Onnét... Szegedről indultam el, és mind azt, amit kaptam hazámtól, amit hazámnak köszönhettem, arról ott, Szegeden énekelhettem. És úgy éreztem, ott, akkor, **1961-ben Szegeden lettem igazán Bánk.***”

Kedvenc szerepét utoljára szintén Szegeden énekelte 1980-ban a mozi-színházban, Moldován Stefánia 25 éves jubileumi előadásán, majd 1986 őszén az újjászületett nagyszínház megnyitó ünnepségén az opera II. felvonasából Iván Ildikóval Bánk és Melinda kettősét.

Minden idők egyik legnagyobb magyar tenorja másik, legjobban szeretett operahőisével, Verdi Otellójával vett búcsút az Operaháztól 1980-ban. Elhatározta, hogy soha többé nem ölt magára jelmezt, nem ken festéket az arcára. Fogadalmát egyszer szegte meg, akkor, amikor az 1986-os szegedi díszelőadáson Bánk bán jelmezében még egyszer, valóban utoljára énekelte a szerepet.

Otellt közel 50 alkalommal formálta meg, Bánkot mintegy 150-szer. Úgy érezte, ez a két figura valahol találkozik a személyiségében. Otello a legnagyobb művészi kihívás a tenorista számára. Simándy mégis így vall:

*„Nekem mint szerep: nagy volt az Otello. **De Bánk bán: soha nem szerep volt, hanem az én ügyem.**”*

(Bánk bán elmondja, 198. o.)

**Maczelka Noémi**

## **80 ÉVVEL EZELŐTT SZÜLETETT BÓDÁS PÉTER ZONGORAMŰVÉSZ, FŐISKOLAI TANÁR**

80 évvel ezelőtt, 1936. június 11-én született Bódás Péter zongoraművész, főiskolai tanár. 59 évéből hármát töltött Szombathelyen, majd Székesfehérvárott élt 1956-ig, zeneakadémiai tanulmányai megkezdéséig. 1961-től haláláig Szegeden élt és dolgozott. Ez az 59 év sajnálatosan kevés, ha arra gondolunk, milyen sok szép muzsikálást hallgathattunk volna, milyen sok tanácsot kaphattunk volna még tőle; de nem kevés, ha azt vesszük számba, milyen sok mindent elvégezni, milyen sok mindennel tudott foglalkozni, milyen sok mindent tudott számunkra átadni. Befért ebbe az életbe a zenén kívül a természettudományok iránti érdeklődés, fizika, matematika, csillagászat, a rejtvények, kísérletek, zongorahangolás- és javítás, sportok, természetjárás, nyelvészkedés, család és sok minden más.

Épp Bach hegedű-zongora szonátáinak svájci előadására készült, amikor szervezete összeomlott. Erős szervezete volt pedig, egészségesen élt, sportolt – és mégis ilyen hamar kellett elmennie. A miéltre választ kapni lehetetlen. Talán lelki okai (is) lehettek – hiszen annyi minden megváltozott körülötte az iskolában, a társadalomban, talán nehezen viselte ezeket a változásokat.

Három hónappal rosszul léte után, 1995. november 4-én távozott az élők sorából.

Bódás Péter gyermekkorra nem volt könnyű, mint ahogyan a legtöbb, a 30-as években született gyermeké sem volt az. A normális életvitelt először a 2. világháború tette lehetetlenné, majd az 1945-ös felszabadulást követő proletárdiktatúra, ill. népi demokráciának nevezett diktatúra nehezítette a személyes tervek megvalósulását.

Mindezek ellenére Bódás Péter jeles eredménnyel végezte el az általános iskolát, majd a gimnáziumot is Székesfehérvárott. 6 évesen kezdett zongorázni tanulni (1942-ben), a háború miatt 2 év múlva abba kellett hagynia, és csak 1949-ben tudta a tanulást folytatni. A zongora mellett zeneszerzést is tanult, sőt oboázni is.

Érettségi után fizika-kémia szakon szeretett volna tovább tanulni, de mivel ez a szakpár abban az évben nem indult, matematika-fizika tanári szakra adta be jelentkezését. Származása azonban nem volt megfelelő (édesapja református lelkész volt), és ezért az ELTÉ-re nem került be. Mondhatnánk azt, hogy szerencsére, mert ennek köszönhetően, valamint zenetanárai bizta-



Anyakönyvi szám: 2 a. 1054

**ÁLTALÁNOS GIMNÁZIUMI  
ÉRETTSÉGI BIZONYÍTVÁNY**

(1952. évi törvény alapján)

*Bódas Péter*

Szombathelyi úti ..... 1936. évi ..... j. hó 27. i. 14. ó. h. 11. sz. n.

felvétel, miután középiskolai tanulmányait az 1. 8. osztályig a *Szombathelyi Állami József Attila Általános Gimnáziumban* 1950/51-1955/56-ban

---

elvégezte, az érettségi vizsgabizottság előtt érettségi vizsgát tett a következő eredménytel:

Magyar nyelv és irodalom	<i>jó</i>	Történelem	<i>jó</i>
Orvosi nyelv és irodalom	<i>jó</i>	Matematika	<i>jó</i>
Latin nyelv és irodalom	<i>jó</i>	Földrajz	<i>jó</i>
Állam- és jogtudományok	<i>jó</i>	Tanmenet	<i>jó</i>


Középiskolai tanulmányai folyamán a többi tantárgyból elért eredménye a következő:

..... nyelv és irodalom	<i>jó</i>	Tanmenet	<i>jó</i>
Állam- és jogtudományok	<i>jó</i>	.....	.....
Alapszó ismertetése	<i>jó</i>	.....	.....
Értelm.	<i>jó</i>	.....	.....
Írás	<i>jó</i>	.....	.....

A szabályozási követelményeknek *teljesen* megfelelő, ezért őt az 1951. évi 14. sz. tv. 12. §-a értelmében egyetemi és felsőoktatási tanulmányokra érettnak nyilvánítjuk.

Erről kiadjuk neki ezt, a *Szombathelyi Állami József Attila Általános Gimnázium* igazgatójával és előadóival együtt bizonyítványt.

Kelt *Szombathelyen* ..... 1956. évi ..... j. hó 16. sz. n.

*János János* igazgató  *Sándor Mihály* előadó

A. T. 6. 520. §-a. — Nyomd.: V. — 310 — Jászai Árpád utca 11. E. L. Á. — (Közvetlen) M. P. Nyomd. 111. 32. k. P. F.

tására fordult a zenei pálya felé. Jelentkezett a budapesti Bartók Béla Szakiskolába, majd 2 év tanulás után, 1956-ban felvételt nyert a Zeneakadémiára, ahol Ambrózy Béla, majd Hernádi Lajos volt a zongoratanára. Tanárai voltak még többek között Huzella Elek, Járdányi Pál és Kistétényi Melinda. Ez utóbbinak egyik kedvenc növendéke volt, rendkívül érzékeny hallása, kiváló tehetsége miatt.

A diploma évében, 1961-ben megkapta kinevezését a szegedi zeneművészeti szakiskolába; majd a Zeneakadémia vidéki, tanárképző tagozatának létrejöttékor, 1966-ban a zongora tanszék alapítói közé tartozott. Ettől kezdve haláláig ebben az intézményben tanított. Az intézmény neve gyakran változott, jelenleg az SZTE Zeneművészeti Kara.

Bódas Péter Szeged zenei életének meghatározó alakja volt. Habár külső megjelenésében nem volt különleges, mégis feltűnő volt. Jelenséggé tették őt már gyermekkorában is értelemtől izzó sötét szemei, melyek uralták egész valóját. Életmódja ésszerűen takarékos volt, a pazarlást kerülte, életvezetési elveiben elitélte.

Emberi és művészi habitusának egyik lényeges eleme a kételkedés volt. Elsősorban önmagában, saját rátermettségében, életcélja értelmességében, megvalósítása helyességében kételkedett. A kételkedés filozófiai kérdések-

ben is megnyilvánult. Világnézete származása és neveltetése folytán nyilván idealista volt. Szociális érzéke, szolidaritása, humánuma, a másokon való segítség ösztöne lényéből fakadt, de az idealista világréptől eltávolodott. Igazságérzete sohasem engedte, hogy nyilvánvaló ostobaságokat elfogadjon, akármelyik oldalról érkeztek. Nem mérlegelte kiállításának következményeit, cselekedeteit mindig lelkiismerete, jó szándéka, igényessége vezérelte. Sohasem volt képes semmilyen területen elvtelen kompromisszumra, megalkuvásra. Alapos, meggyőző érvekkel kellett rendelkeznie annak, aki Bódást véleményének megváltoztatására kívánta rávenni. Előadóművészi tevékenysége során ugyanez a kettősség mutatkozott meg. Fáradhatatlanul kutatott a legjobb megoldás után, de meggyőződését sok esetben nem akarta megváltoztatni még akkor sem, ha (pl. korrepetitori munkájánál) erre külön felkérték.

Sokoldalú, elmélyedésre képes, de a robotmunkát nem kedvelő művészyegénység képe áll előttünk. Nehezen tudta kivonni magát az őt éppen foglalkoztató problémakörből, – legyen az zenei, tudományos, sakk, vagy hétköznapi téma – azért, hogy más – máskor talán éppolyan szívesen vett – témával foglalkozzon.

Szerény volt, művészi alázattal viseltetett minden mű és szerző iránt – persze, akiket jó szerzőnek, és amiket jó műveknek tartott, azok iránt.

Kiváló hallása, valamint manuális ügyessége arra készítette, hogy hangszerének legapróbb rendellenességeit is rögtön korigálja. Kedvvel végezte a zongorahangolási,- és javítási feladatokat is. Hallása nem csak a hangmagasságokat tekintve, hanem a hangszíneket illetően is szuperérzékeny volt. Ezért rendelkezett csodálatosan szép zongorahanggal.

Lapról olvasási és transzponálási képessége ragyogó volt, s ezt a főiskolai korrepetitori munkában kiválóan tudta hasznosítani. Nem csak transzponálási képességét állította az énekesek szolgálatába, hanem érzékeny hallását, billentését, megbízható technikáját és empatikus készségét is. Hogy ezek mennyire fontos tényezők, arra Asztalos Bence doktori disszertációja is kitér<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> „Az énekesre nézve az egyik legnagyobb veszélyt rejti a zenekari szólamokba beírt *espressivo*. Egy-egy ilyen bejegyzés láttán gyakorlott muzsikusi is gyakran eksztázisba ragadtatja magát. Igen nagy önuralmat, bölcsességet kíván a zenekarban ülő – jó esetben az évek során az egyéniségét, kezdeményező-készségét megőrizni próbáló – tutitistától, hogy egy ilyen *espressivo* nyújtotta „kitérési lehetőséggel” ne tegye tönkre a hangzásbeli arányt és vele együtt a szöveg érthetőségét. A tudása legjavát adó zenekari művésznek profi módon kell tudnia szólamát és figyelnie az együtthangzást, amiben nem akadályozhatja őt semmi. Ha mégis ilyen helyzetbe kerül (beugrás), akkor is inkább kihagyja a nehéz, gyakorlást kívánó részt, vagy csak a fontos hangokat játssza el belőle, de azokat jó dinamikával.” (Asztalos Bence: Esztétika, dramaturgia, innováció Richard Strauss *Intermezzo* című operájában. Doktori értekezés LFZE, Budapest, 2010)

Zongorázásában mindig érezni lehetett, hogy nem elsősorban zongorázik, hanem a zene nyelvén mond el valami fontosat, érdekeset vagy szépet. Nem tartotta magát virtuóz zongoristának, de törekvése a technikai perfekcióra mindig sikeres volt. Bódás nem zárkózott kizárólagosan művészeté aszkézisébe, a zene mégis egyetlen lételeme volt. Bárhonnan is indult, mindig ide érkezett.

Zongoraművészi pályája – csakúgy, mint kollégájának és barátjának, *Vántus* Istvánnak zeneszerzői pályája – a zenitjén volt, midőn a halál véget vetett neki.

Halála évében találtak újra egymásra *Márffy* Gabriella hegedűművésznővel, aki tanulóéveinek egy részét Szegeden töltötte. A régi együttműködést 1995. február 15-én követte Szegeden *Bach* összes *hegedű-zongora szonátájának* előadása. A hangversenyt Svájcban akarták megismételni ugyanez év őszén. A két ragyogó Bach-előadó – mindketten a zene mélyére hatoló, puritán, sallangtalan előadásmód képviselői – olyan felejthetetlen élménnyel ajándékozott meg bennünket, melyet évek múltán is példaként őrzünk. A hangversenyt méltató kritika<sup>2</sup> joggal nevezi Bódást hazánk egyik legjobb Bach - előadójának.

Különösen közel állt hozzá Bach művészeté, de Beethoven, Schubert és Bartók művei is. Legnagyszerűbb hangversenyélményeit a szegedi közönség e szerzők műveinek tolmácsolása során kapta tőle.

Egyik legnagyobb sikerét *Beethoven G-dúr zongoraversenyével* aratta. A versenymű dirigense *Erdélyi* Miklós volt, a szegedi Szimfonikus Zenekar élén.

*Schubert* világa is nagyon közel állt hozzá, bár nyilvános hangversenyen Schubert-művet keveset játszott (*Asz-dúr*, *Gesz-dúr* impromptu). Sin Katalinnal és Masopust Péterrel felejthetetlen *Schubert*-trió estet adtak, mindkét triót megszólaltatva. Tökéletesen közvetítették a Schubert-i életérzést, az elmúlás, a szomorúság és a bécsi kedélyesség furcsa keverékét. A zongora szonáták jó részét a Collegium Artium hangversenyein (itt kottából játszott, és sok esetben lapról), és a zongoraórákon hallhattuk tőle. Lelekésen mutatta be természetesen áradó dallamaikat, vagy mély tragédiát hordozó akkordjait, és sajnálkozott azon, hogy ezeknek a kiváló műveknek gyakran túlzott bőbeszédűsége, terjedelmessége nem teszi igazán alkalmassá őket hangversenyszerű előadásra. Sajnálta, hogy szerzőjük nem volt kissé ökonomikusabb a terjedelmet illetően, és sok esetben a kelleténél jobban belefeledkezett saját gyönyörű dallamaiba.

---

<sup>2</sup> Huszár Lajos kritikája.

*Mozart*-interpretációiban szintén a klasszicista, letisztult, hagyományos előadást figyelhettük meg, egyéniségéből fakadóan is erre volt predesztinálva. Nem kellett azonban nélkülöznünk a mozarti hang derűjét és könnyedségét sem, és nem maradt adósunk a drámai hangvétellel sem.

Diplomahangversenyén Bach, Bartók és Mozart művei mellé *Liszt*: Weinen, klagen c. romantikus zongoradarabját választotta. Ez Liszt komoly mondanivalójú darabjai közül való, témájában pedig Bachot idézi. Mindenképpen tökéletes választás Bódás számára!

*Bartók* muzsikája is nagyon közel állt hozzá. Első jelentősebb sikerét a Román népi táncok előadásával aratta a budapesti szakiskola versenyén, ahol 3. díjat kapott.

Bódás Péter előadóművészete mindig megajándékozta hallgatóit az „igazi” érzésével: azt a művet, abban a pillanatban és ott, csakis úgy lehetett megszólaltatni, ahogyan az megszólalt. Hangversenyein a fent említett szerzőktől a következő műveket játszotta:

#### J.S. Bach:

- Összes hegedű-zongora szonáta *Márffy* Gabriellával
- C-dúr, c-moll versenymű két zongorára,
- f-moll zongoraverseny,
- III. Brandenburgi verseny,
- G-dúr, c-moll, d-moll francia szvit,
- e-moll partita,
- Olasz koncert,
- Kromatikus fantázia és fuga,
- Preludiumok és fűgák,
- Invenciók, kis preludiumok.

#### L. van Beethoven:

- G-dúr zongoraverseny (Szegedi Szimfonikus Zenekar, *Erdélyi* Miklós)
- Hármaverseny (*Szenthelyi* Miklós, *Onczay* Csaba, Szegedi Szimfonikus Zenekar, vez.: *Robert Houlihan*)
- Összes hegedű-zongora szonáta *Masopust* Péterrel
- g-moll fantázia,
- F-dúr andante,
- 32 variáció,
- A-dúr op.2 n.2, Esz-dúr op.7, D-dúr op. 10, F-dúr op. 10, D-dúr op. 28, d-moll op. 31, cisz-moll op. 27, e-moll op.90. zongoraszonáta,
- C-dúr, F-dúr gordonka szonáta.



### W. A. Mozart:

- Esz-dúr zongoraverseny K. 278. (Salieri Kamarazenekar, vez.: *Pál Tamás*)
- c-moll zongoraverseny K.491 (Szegedi Szimfonikus Zenekar, Emil *Simon*, ill. *Szalatsy István* vezényletével)
- Esz-dúr két zongorás verseny *Delley Józseffel*, *Vaszy Viktor* dirigálásával,
- D-dúr két zongorás zongoraszonáta (*Delley József*, *Bódásné Vanyiska Zsuzsanna*)
- f-moll fantázia (*Delley József*)
- Esz- dúr zongoraötös (a Szegedi Fúvósötössel)
- B-dúr hegedű-zongora szonáta *Masopust Péterrel* és *Várnagy Lajossal*,
- e-moll hegedű-zongora szonáta *Erdélyi Jánossal*,
- G-dúr hegedű-zongora szonáta *Homor Anna* Máriaival.
- Diplomahangversenyén az Esz-dúr triót *Borbély Andrással* és *Fettich Zsuzsával* adta elő.

### Liszt Ferenc:

- Weinen, klagen
- E-dúr Petrarca-szonett,
- Esti harmóniák
- Sursum corda,
- A Villa d'Este szökőkútjai
- Tannhäuser – a vendégek bevonulása
- Rigoletto-parafrázis

### Bartók Béla:

- III. zongoraverseny (Szegedi Szimfonikus Zenekar, vez.: *Pál Tamás*). A versenyművel elutaztak Odesszába is, ahol szintén nagy sikerrel adták elő.
- Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (*Delley Józseffel* 15-20 alkalommal, változó ütőhangszeresekkel, először 1971. februárjában játszották, utoljára pedig 1992-ben. )

## **Pedagógiájának jellemzői**

Kijelenthetjük, hogy a szó hagyományos értelmében nem volt pedagógus alkat. Mint ahogyan Mozart, és még sokan mások sem voltak azok. Bódás minden segítséget megadott a darabválasztásban, a kidolgozásban, elemzésben, de az idővel a növendéknek kellett gazdálkodni. Elvárta, hogy mindenki a saját érdekében – és elsősorban a csodálatos zenék megfelelő interpretálásának elérése érdekében – szorgalmasan, rendszeresen és kitartóan gya-

koroljon. El sem tudta képzelni, hogy valaki ne a tanulmányainak rendeljen mindent alá. A figyelmes és gondolkodó növendék egy-egy eszme-futtatása során évekre elegendő ismeretet sajátíthatott el tőle.

Egy-egy problémát igyekezett több oldalról megvilágítani, s az összes lehetséges variánst kipróbálni. Nem volt „kinyilatkoztatás”, megfellebbezhetetlen ítélet egy-egy instrukciója, több lehetőséget vázolt föl a növendék előtt, rá bízva a választást.

Tanításában a bemutatás dominált. Nagy súlyt fektetett az ujjrendre és a művek elemzésére. Ebben nagyra becsült tanárát, *Hernádi* Lajost követte. A darabok mélyére kívánt hatolni, formai, harmóniai elemzésekkel, a megfelelő frazeálást jó ujjrendek készítésével segítve elő. Nézete szerint a zenei formahatárok, a motívumok és frázisok helyes elképzelése megmutatja a helyes technikai megvalósításhoz vezető utat.

Élete utolsó hónapjaiban-éveiben némi elbizonytalanodás volt érezhető rajta. Úgy vélte, azok az értékek, amiket ő fontosnak tartott, kezdik elveszíteni érték jellegüket, úgy érezte, az a tudás, művészet, irány, amit ő képvisel, nem igazán kelti fel a fiatalok érdeklődését. Légüres teret érzett maga körül, s arra gondolt, hogy a hamarosan elérkező nyugdíjkorhatára után felhagy a tanítással, s a koncertezés mellett zongorajavítással, hangolással foglalkozik majd.

Hogyan lett volna, mit tett volna, mi változott volna, nem tudhattuk már meg. A nyugdíjkorhatár előtt egy évvel örökre itt hagyott bennünket.

**Dombi Józsefné**

## **90 ÉVE SZÜLETETT KURTÁG GYÖRGY ÉS SZENDREI IMRE**

A tanulmány Kurtág György zeneszerző és Szendrei Imre zongoraművész pályáját mutatja be a 90. születésnap alkalmából.

Kurtág Györgyöt a Strém Kálmán által rendezett Balatonföldvári Kortárszenei Fesztiválon ismertem meg. Hallgatója lehettem a minden részletre kiterjedő szuggesztív tanításának. A 90. születésnap alkalmából számos ünnepséget rendeztek Magyarországon. 2016. februárban mutatta be Kocsis Zoltán a legújabb kiadványt, a Játékok sorozatának egy olyan rendszerezését, amelyet Kurtág György személyesen Kocsis Zoltánnak írt egy hangjegyzetbe. Wilhelm Andrással közösen beszélgettek a darabokról, melyet Kocsis Zoltán eljátszott, a közönség pedig kivetítón követhette a kottaképet. A ZETA által szervezett Kurtág hangversenyen is – amelyet az Óbudai Társaskörben rendeztek – jelen volt a szerző. A több mint 3 órás hangversenyt Ábrahám Mariann, a ZETA zongoratógozatának vezetője állította össze. A budapesti fellépés előtt került sor a körzeti válogatókra, így pld. Szegeden áprilisban volt a megmérettetés. Az ország számos nagyvárosa mellett Bécsből is érkeztek előadók: gyerekek és tanárok egyaránt. A Játékok nyolc kötetéből való válogatás mellett elhangzott a Szvit és a Nyolc zongoradarab. Tekintettel arra, hogy ezen az eseményen én is részt vettem, ez inspirált arra, hogy a zongoradarabok mellett Kurtág alkotói periódusait bemutassam. A Kurtág szakirodalom igen gazdag. Munkásságáról a Magyar Zeneszerzők 3. sorozatban Halász Péter adott részletes összefoglalót. Fontos információt olvashatunk a Holnap Kiadó Kurtág Györgyről szóló könyvében, amelyet Varga Bálint András állított össze, és az interjúkat is ő készítette.

**Kurtág György** 1926. február 19-én született Lugoson. Iskolai zenei tanulmányait Temesváron végezte, tanárai Kardos Magda és Max Eisikovits voltak. 1946-ban került Budapestre a Zeneakadémiára. Itt párhuzamosan több tanszakra is járt. 1946-51-ig zongora szakon Kadosa Pál növendéke volt, zeneszerzést Veress Sándortól (1946-48) és Farkas Ferenctől (1948-1955) tanult. A kamarazene tanszéken Weiner Leó volt a tanára (1948-55).

Korai kompozíciói zongoradarabok és a Brácsaverseny. A Brácsaversennyel 1955-ben kapta meg zeneszerzői diplomáját és ezzel egy időben az Erkel-díjat. Kurtág 1957-ben Párizsba költözött. Mint vendéghallgató vett részt Darius Milhaud (1892-1974) és Olivier Messiaen (1908-1992) zene-

szerzés óráin. Ekkor ismerte meg behatóbban Webern partitúráit is. Művészetére nagy hatással voltak Marianne Stein művészetpszichológiai foglalkozásai. Ebben az időben keletkezett néhány zongoradarab, amely később a Nyolc zongoradarab részévé vált. Fontos korai hatás volt Karlheinz Stockhausen: Gruppen c. zenekari műve felvételének és Ligeti György elektronikus művének meghallgatása.

**Az első évtizedben** (1958-68) keletkezett a *Vonósnégyes op. 1.*, valamint a korai *gitárdarabok*, amelyek később a Szálkákban kaptak helyet. Ennek a korszaknak meghatározó alkotása a *Bornemissza Péter mondásai op. 7.* (Halász 1998.6-10.p.) Concerto szoprán hangra és zongorára. A bemutató Sziklai Erika és Szűcs Loránt nevéhez fűződött.

A mű 4 tételből áll:

I. Vallomás II. Bűn III. Halál IV. Tavasz

**A második évtizedben** (1969-78) egy hosszantartó alkotói válság után vokális kompozíciók keletkeztek. Mindkét szoprán hangra írt kompozíciót különböző összetételű együttesek kísérik. *Egy téli alkony emlékére Gulyás Pál verseire* írott négy töredék (S, hg, cimb) op.8.

*Négy capriccio Bálint István verseire* (S, kam.egy) op.9.

Kurtág György (1970-71-ben) DAAD ösztöndíjat kapott Németországba. Ez időre 24 *antifonát* tervezett zenekarra, ebből mindössze 3 készült el. 1973 tavaszán Kurtág Kossuth-díjat kapott.

Teőke Mariann zongoratanár felkérése indult el a *Játékok* folyamatosan bővülő sorozata. A Játékok új inspirációt adott további hangszeres és énekes darabok írásához.

Ebben a periódusban keletkezett a *Szálkák* cimbalomra op.6c.

*Négy dal Pilinszky János verseire* (Bar. v. B. kam. egy.) op.11.

*Eszkák-émlékzaj* 7dal (Tandori Dezső verseire (S, hg) op.12.

*Hommage a Mihály András (vonósnégyes)* Tizenkét mikrolúdium op.13.

*A kis csáva* (piccolo, gitár, harsona) op. 15b, op.15c (gitár kamaraegyüttes) (Halász1998.11-15.p.)

**A harmadik évtizedben** (1979-87) ismét vokális kompozíciók kerültek előtérbe.

*A boldogult R.V Truszova üzenetei op.17.* c. mű bemutatója 1981. jan 14-én volt Párizsban. A szoprán szólót Csengery Adrienne énekelte az Ensemble InterContemporain-t Pierre Boulez vezényelte. A ciklus három nagy részből áll: a Magányosság feliratú első részt az Egy kis erotika c. második rész követi, amelyben egy hangszeres közjáték is található. Az első két rész felfokozottságát ellensúlyozza a harmadik rész, a Keserű tapasztalás – Öröm és bánat (Halász 1998. 16.p.)

Dalos Rimma orosz költő szövegeit dolgozta fel a *Jelenetek egy regényből* (S, hg, cimb, nagyb.) op.19. ciklus. További szoprán szólóra írt vokális kompozíció a *József Attila töredékek* (S) op.20. és a *Kafka-Fragment* (S, hg.) op.24. (Halász1998. 15-19.p.).

A **negyedik évtized** (Halász1998. 20-25.p.) (1988-1998) zenekari, hangszeres és vokális kompozíciókat egyaránt tartalmaz. A ...*quasi una fantasia* op. 27. zongorára és hangszercsoportokra íródott. A szerző a művet Kocsis Zoltánnak és Eötvös Péternek ajánlotta.

*What is the word?* op. 30b. Samuel Beckett utolsó befejezett írása egy angol nyelvű elmélkedés, amit Kurtág magyar fordításban zenésített meg. (Halász1998. 22.p.)

A *Sztélé* op.33. zenekari mű, amelyben Kurtág minden hangszernek önálló szerepet szánt.

## Kurtág zongoradarabjai

A zongoraművek az egész életművet áthatják. Opus szám nélküli darabok:

A korai *Suite* négykezes kompozíció 4 tétele a gyors, lassú, menüett vivace tételrendet követi. Gyakori bennük a dinamikai fejlődés, változás, felkiáltás. Kurtág ezt nagyon pontosan jelölte a kottában.

Az opus számmal ellátott *Nyolc zongoradarab* op.3. az első alkotói periódusban keletkezett. Lemezfelvétel készült Antal István és később Kocsis Zoltán előadásában. 1966-ban Fellegi Ádám a Nemzetközi Liszt Zongoraversenyen ezzel a művel a legjobban megszólaltatott magyar kortársmű előadásáért járó díjat kapta.

Ezt követte a *Szálkák* op. 6/d, amely 4 művet foglal magában.

További opus szám nélküli darabok:

*Elő-játékok* (1973) zongorára in: Tarka-barka (szerk.) Teőke Marianne.

Teőke Marianne tanítványai: Klukon Edit, Klukon Bea, Szokolay Balázs részére kérte Kurtágot pedagógiai célú darabok írására. Valamint tervezett egy kortárszenei kötetet, amelyben Kurtág György mellett Borsody László, Bozay Attila, Huszár Lajos, Kocsár Miklós, Soproni József zeneszerzők művei szerepeltek. A Tarka-barka kötet 1977-ben jelent meg. A kotta bevezetőjében útmutatást ad a legújabb kottagrafikai jelzések értelmezésére. Kurtág György Elő-játékok sorozata a következő darabokat foglalja magában: Fanfár, Felhangok, Három hangos, Mindent lehet, Álmodozva, A gyengéd ökölvívó, Dühösen, Alapelemek, Preludium és polka, Virág..., Könyök, Éneklő előkék, Korál, Hangzatok és felhangok, ¼ Álomban, Lendülettel(1), Lendülettel(2), Csomók, (...Egy régi-régi sláger...)

*Játékok I-IV* 1973-tól *zongorára két kézre és négy kézre*  
*Játékok V,VI,VII, VIII zongorára két kézre, négy kézre, két zongorára*  
*Átiratok Machaut-tól J.S. Bachig (1974.1991) (Machaut, Lasso, Frescobaldi, Schütz, Purcell, Bach) zongorára 4 kézre, hatkézre, két zongorára*

*Hét Bach- korál zongorára négy kézre* (Varga Bálint András szerk. 2009. 195-2006.p.)

*...couple égyptien en route vers l'inconnu... pianínóra vagy zongorára (... egyiptomi pár, úton az ismeretlen felé....)* A kotta 2 darabot foglal magában, amelyet a szerző megjegyzése szerint külön-külön vagy egymás után is elő lehet adni. A darabok felső szólama 2 sorban jelenik meg. A szerző rövid útmutatást is adott a kotta utolsó oldalán, amelyben a jelek értelmezésén kívül újrend javaslatot is találunk. A 90. születésnapra jelent meg az Editio Musica Budapest kiadásában 2016-ban.

*Kocsis Zoli hangjegyzete.* A kottabemutatón Kocsis Zoltán visszaemlékezése szerint Szegeden Bálint Endre kiállításmegegyezésén hangzottak el először ezek a darabok.

*Játékok IX.* kötete 2017-ben jelent meg.

**Szendrei Imre** kétszeres Liszt- és Chopin-díjas zongoraművész. A Zeneakadémián Szegedi Ernő, Kodály Zoltán, Weiner Leó tanítványa volt. Kutatási területe a modern zongorapedagógia művészi és mechanikai problémái. Előadóművészként számos hazai és nemzetközi zenei versenyen vett részt és nyert első díjat. Hangversenyműsorán a magyar zeneszerzők alkotásai mellett (Liszt, Bartók, Kodály, Lendvai, Geszler, Gárdonyi, Járdányi, Avasi, Frank), Bach-Busoni, Beethoven, Chopin, Smetana, Csajkovszkij, Rachmaninov és kortárs európai szerzők műveit játszotta (Franz Ludwig, Taktakivili). A Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Ének-zene Tanszékének 1955-1968-ig volt tanára. Ebből az alkalomból emlékezünk rá.

Szendrei Imre életrajzát e sorok írója kutatta (Dombiné Kemény, 1999). Szendrei Imre 1926. július 6-án született Kalocsán. Édesapja idősb Szendrei Imre orgonaművész, 1920-1955-ig a Kalocsai Tanítóképző Intézet énektanára, számos orgonamű szerzője. Szaktanári és karnagydiplomát Regensburgban kapott. Generációk sorát nevelte a zene szeretetére. Édesanyja Kleiner Jolán, aki fő feladatának gyermekei nevelését tartotta. Jolán, Valéria, Imre zenei környezetben nőttek fel.

Szendrei Imre első zongoratanára édesapja volt, majd a Hollandiából érkező Wilhelmus Henrik oktatta. A család mindig nagy gondot fordított arra, hogy Imre rendszeresen gyakoroljon, így 14 éves korára komoly repertoárra tett szert. Ekkor játszotta már Chopin: A-dúr polonézét és Liszt: E-dúr Pa-

ganini etűdjét. A Zeneakadémián Szegedi Ernő növendéke volt. A Liszt Ferenc Társaság által meghirdetett pályázaton 1948. december elsején I. helyezést ért el. Műsorán Liszt: Petrarca szonettje és Verdi-Liszt: Rigoletto parafrázisa hangzott el. Nagyigényű műsorokkal lépett pódiumra. Példaként említhetjük a következő hangversenyt: (az 1958. május 10-i zeneakadémiai koncert műsora) Liszt: B.A.C.H. fantázia és fuga, Csajkovszkij: Téma variációkkal, Chopin: h-moll scherzo, Smetana 2 tánc, Rachmaninov: Esz-dúr etűd, Szkrjabin: Desz-dúr etűd, Balakirev: Keleti fantázia. 1949-ben a Varsói Chopin Nemzetközi Zongoraverseny díjazottja volt, a legszebben megszólaltatott Fisz-dúr impromptu előadásáért. Egykori zeneakadémiai tanára, Szegedi Ernő visszaemlékezése szerint „Elsősorban Lisztnak volt hivatott tolmácsolója, de ugyanakkor a Chopin-kultusz őrzője, ébresztője, emellett érdeklődött Bartók, Kodály művészetére is.”

A szegedi Tanárképző Főiskola Ének-zene Tanszékén 1955-1969-ig tanított adjunktusi beosztásban. Utazó tanár volt. Minden héten 2 napot tartózkodott a főiskolán. Óráit pénteken és szombaton tartotta. Mindig nagy megbecsülésben részesült. A tanítás mellett is napi 6 órát gyakorolt. A zongoraóráira „A modern zongoraoktatás jellemzői” című kéziratából vonunk le következtetéseket. Szendrei Imre zongorapedagógiai módszereit az előzetes gyakorlati tapasztalatait összegezve alakította ki. „Mai szemmel is igen elismerem első tanáromnak a tanítási módszerét elsősorban abban – amint akkori kottáimba visszalapozgatva látom –, hogy gondosan beírt igen kitűnő ujjrenddel segítette elő a darabok megtanulását, amely a legmagasabb fokon is használatos, és egyben legfontosabb előfeltétele a szép billentésnek. Továbbá javasolta a helyes pedálhasználatot, amely ritka esetben megy simán a 2-3 éve tanulóknak. Wilhelmus Henrik zeneiskolájában példás közösségi szellemet honosított meg, amely az évenként kétszeri vizsgaelőadásokon is megmutatkozott. A gyermekkori pódiumi szerepeltetések egyébként nem mellőzhetők a továbbfejlődőre, mert már itt kell megszoknia a közönség előtti magatartást, s már ekkor kell a lélekebe vésődni, hogy őt sokan hallgatják, tehát nyújtania kell valamit, ami egyúttal a szorgalmat is a legnemesebb eszközzel fokozza. Wilhelmus tanítási módszerének még igen dicséretes pontja – amit általában vidéken sajnos el szoktak hanyagolni – a gyakorlati tanítás mellett az elméleti oktatás. Bár ő sem minden esetben forszírozta, de a tehetségesebbek előrehaladását ez igen előnyösen növelte. Ebből következik, ami igen nagy fontosságú, hogy már a kezdő fokon lévő zongorázó ne csak az ujjait mozgassa, hanem gondolkozzék is mellette” (Szendrei, 1949).

„A modern pedagógia szempontjából fontosnak tartom, hogy a növendéket már idejekorán ráneveljük arra a felelősségérzetre, amivel adottságai

folytán a köznek tartozik. Fel kell világosítani a növendéket afelől, hogy nemcsak magának, de a köznek is árt, ha nem teljesíti tehetsége maximumát. Ennek az elvnek a megvalósítására korlátlan lehetőség nyílik az intézményes tanításnál.” (Szendrei, 1949)

„Ez úgy lehet célravezető, ha körültekintő tantervet készítünk. Erre vonatkozólag úgy válogatjuk össze a darabokat, hogy ne csak a pillanatnyi technikai és művészi fejlettségnek feleljen meg, hanem minél szélesebb körű irodalomismerettel szolgáljon, ami egyben a stílusérzékét is mindenkor a legjobban fejleszti.” (Szendrei, 1949)

Szendrei Imre zongorapedagógiai módszere ma is figyelemreméltó. Összegezve megállapíthatjuk, hogy fontosnak tartotta a zenei kifejezés legjobb megoldásaira való törekvést, a helyes újrend kialakítását, a darabok elméleti háttérének megvilágítását, a szereplésre való felkészítést, a stressz mentes zongoraórákat. A zenei és a technikai hiányosságok csiszolását, melyet véleménye szerint legeredményesebben Liszt, Chopin, Bartók műveinek helyes tolmácsolásán keresztül érhetünk el. Fontosnak tartotta a hallgatók általános műveltségének gyarapítását, egymás előtti játékának ösztönzését. A tanítványok felelősségérzetének kialakítását.

Szendrei Imre aktívan bekapcsolódott Szeged zenei életébe. A megjelent meghívók, kritikák alapján gyűjtöttük össze az erre való utalásokat. Hangversenyeit a következők szerint csoportosíthatjuk: főiskolai hangversenyek, filharmóniai hangversenyek, ünnepi alkalmakhoz, megemlékezéshez kapcsolódó fellépések, jótékonyági hangversenyek, bizonyos témakörökhöz kapcsolódó hangversenyek. Repertoárja felölelte a zongorairodalom legnagyobb alkotásait. Nevéhez fűződik Bartók: II. zongoraversenyének, Liszt: Esz-dúr zongoraversenyének, Csajkovszkij b-moll zongoraversenyének előadása. 1967-ben, Kodály Zoltán halála évében Emlékhangversenyt tartott a főiskola, ahol a 7 zongoradarab, a Meditáció, a Marosszéki táncok c. műveket adta elő tanárára emlékezve. Minden évben nagy műsorral állt a közönség elé. Liszt, Chopin, Bartók, Sosztakovics, Prokofjev nagy művei mellett több mű ősbemutatója vagy szegedi bemutatója fűződik nevéhez. Így Frank Oszkár: Preludium és fuga, Kardos István: 4 Preludium, Bozay: Zongora concertino, Taktakisvili: Poéma, Dohnányi: esz-moll rapszódia, Gárdonyi Zoltán: Szonáta, Járdányi Pál: Szonáta, Kadosa Pál: II. Szonáta, Lendvay: Concertino (Dombi, 2009:52).

A korabeli kritikák elismerően nyilatkoztak Szendrei Imre játékaról. „A zenés szerdák előadásán Liszt: Esti harmóniak c. zongoradarabját játszotta. A hatásos szám rendkívül precíz előadása vastapsot aratott.” (Az éjszaka zenéje, a zenés szerdák harmadik hangversenyei Délmagyarország 1959. okt. 7.)



„Kivételesen szép zenei élményben volt részük azoknak, akik péntek este részt vettek a tanárképző főiskola dísztermében rendezett hangversenyen: Szendrei Imre ihletett zongorajátékát hallhatták. A kétszeres Liszt-Chopin és VIT-díjas zongoraművész hatalmas, szinte egy zongorista egész életművének reprezentálására alkalmas műsort állított össze erre a Vietnám szabadságharcának javára rendezett nemes célú koncertre. Az igényes összeállítás magas színvonalától semmivel sem maradt el a gondolatgazdag előadás.” (Szendrei Imre koncertje Délmagyarország 1966. V. 22.)

„Az előadók sorában a kitűnő Szendrei Imrét illeti teljes elismerés” (Zeneszerző-est a Tanárképző Főiskolán Délmagyarország 1967. ápr. 14.).

Megállapíthatjuk, hogy Szendrei Imre a Pedagógiai Főiskolán eltöltött éve alatt a főiskolán rendkívül gazdag hangversenyélet volt. A zenés szerdák sorozat arra utal, hogy a hangversenyek időpontja konkrét naphoz kötődött. Egyszerű, de igényes meghívókat készítettek, ahonnan évek múltán is tanulmányoztattunk néhány programot. Felleltünk egy négy nyelvű meghívót, amely a szervezés igényességére vall. Különböző tematikákhoz kapcsolódóan is rendeztek hangversenyt. Az újságban megjelent kritikák azt tanúsítják, hogy a koncerteket érdeklődés övezte és nagy sikerük volt.

Szendrei Imre 1983. december 5-én halt meg Münsterben. Halála után dr. Huszka Lászlóné Szendrei Valéria alapítványt hozott létre a tehetséges gyerekek segítésére. A Szendrei Alapítvány a Kalocsai Liszt Ferenc Alapfokú Művészeti Intézménnyel közösen évenként megszervezte a Bács-Kiskun Megyei Zongoristák Találkozóját. Az itt díjat nyert fellépők közül többen a zenei pályát választották. Továbbá Szendrei Imre emlékét őrzi a főiskola 8001 tantermének falán látható dombormű (Barta András alkotása), melyet 2005-ben dr. Huszka László főiskolai tanár ajándékozott az Ének-zene Tanszéknek.

## Irodalomjegyzék

- Dombiné Kemény Erzsébet: *A két Szendrei emlékkönyve* Szendrei Alapítvány Szeged, 1999.
- Dombi Józsefné: *Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék történetének neves pedagógusai: dr. Szeghy Endre, Szendrei Imre, dr. Mihálka György.* In: Karlovitz János Tibor (szerk.2016.): *Tanulás és fejlődés*, ISBN 978-80-89691-31 312-314 p.
- Halász Péter: *Kurtág György* Magyar zeneszerzők 3 Mágus Kiadó Budapest 1998.

Szendrei Imre: *A modern zongorapedagógia művészi és mechanikai problémái* (kézirat) Szeged 1949.  
Varga Bálint András (szerk.): *A magyar zeneszerzés mesterei Kurtág György* Holnap Kiadó 2009.

**Fekete Miklós**

## **A TERMÉSZETELLENES HANGVARÁZS – A KASZTRÁLTAK HELYE ÉS SZEREPE A 16-18. SZÁZADOK ZENÉJÉBEN**

„*Viva il coltello!*” = „Éljen a (kis) kés!” – hangzott fel az éljenzés hisztérikus tapsvihár közepette számos barokk operaház nézőterén, egy-egy ária után. A kasztrált énekesek csillogó hangja, bravúros technikája lebilincselte a kor hallgatóságát, és a legnagyobbak is – erkölcsi normáikat némiképp rövid ideig eltompítva – elbűvölten hallgatták e természetellenes hangvarázst. Az európai zenetörténeti és zeneirodalmi jelentőségük, művészet-átalakító mivoltuk – abszurd módon – ugyanott serken ki, és ugyanott hanyatlik alá: a pápa vatikáni magánképében.

A zenetörténeti írárok a téma kapcsán többnyire a 16-18. századokra fókuszálnak. És joggal. Viszont az a tény, hogy a 16. század második felében a Vatikán templomi énekesei között feltűnnek a kasztráltak, majd a 19. század utolsó éveiben és a 20. század első éveiben ugyancsak a Sixtus-kápolna kórusából tűnnek le, komoly előzményekkel rendelkezik mind művészi, mind vallási, társadalmi és politikai vonalon. Ezek ismerete nagymértékben hozzásegíthet ahhoz is, hogy kasztrációt ne egy hirtelen felbukkanó újdonságnak tekintsük, hanem egy mély és szerteágazó gyökerekkel rendelkező jelenségnek.

### **A férfiatlanítás indítékai**

A kasztráció több évezreden keresztül a megbélyegzés, megszégyenítés, büntetés, leigázás, vagy akár a bosszú egyik gyakori eszköze volt, ugyanakkor a társadalmi, katonai, adminisztratív, politikai, vallási, majd később a művészi felemelkedés egyik lehetősége is (legtöbb esetben kasztrációként, de bizonyos esetekben akár önkasztrációként is). A kasztrálás, mint a depotenciálás eszköze már az ókori kultúrák zömében fellelhető, nagyobb-kisebb intenzitással (többek között az egyiptomi, perzsa, mezopotámiai, asszír, kínai, török, római kultúrkörökben is). A férfiatlanítás-történet pedig egész a 19-20. századokig tart, amikor államtörvénybe foglalják<sup>1</sup> a kasztráció tiltását és a kasztráltak bármilyen mű alkalmazását.

---

<sup>1</sup> Ennek ellenére több [szub]kultúra a mai napig alkalmazza.

Megemlítünk pár mérföldkövet, mely elvezet a kezdetektől Európa 16. századának zenéjéhez.

Az állatok ivartalanítása már ősidők óta ismert művelet, melynek eredményeképp az állatoknak nemcsak a nemzőképessége, de természete is megváltozik: sokkalta szelídebbek, engedelmesebbek lesznek, és ezáltal alkalmasabbak gazdáik szolgálatára. Talán nem véletlen, hogy már az ókorban, a rabszolgává tett férfiktól is egyfajta megbízhatóságot, „idomíthatóságot” vártak el uraik. Erre mi sem kínálkozott megfelelőbbnek, mint az állatoknál jól bevált kasztrálás. Mi több: azok az eunuchok, akiket a különböző kultúrákban (és tipikusan ilyen a kínai, vagy a török) társadalmi és politikai szerepkörrel is felruháztak, épp azért nyerhették el császáruk, szultánjuk, felettesük bizalmát, mert – mint ahogy egy ókori kínai császár megfogalmazta – engedelmes és hűséges lények, akárcsak a herélt állatok. Persze, ehhez hozzátartozik az is, hogy családalapítási képességük hiányában nem jelentettek konkurenciát<sup>2</sup> a hatalmon lévőnek, sem leszármazási, sem vagyönörökítési szempontból. Kínában például az eunuchok olyannyira befolyásosak lettek, hogy a Ming-dinasztiában, a 14. századtól kezdődően a pekingi Tiltott Város<sup>3</sup> számos jelentős adminisztratív, politikai és katonai tisztségét lefedték és ellenőrizték, és néha a miniszterek rangján is felül-emelkedtek. Számuk és jelentőségük a Ming-dinasztia korában érte el tetőpontját, amikor a császár kb. 70.000 eunuchot alkalmazott birodalomszerte. Ez a rendszer fennmaradt egész a 20. század elejéig, az 1911-es forradalom kitöréséig és az utolsó császári dinasztia megszűnéséig. Ekkor kb. 470 eunuchot száműztek a Tiltott Város palotáiból. Hogy mennyire jelentős tisztségeket is betöltöttek, Gary Taylor és Pelle János megemlíti (Taylor 2000, 37; Pelle 2005), hogy pl. az Asszír Birodalomban az első eunuch volt a hadsereg főparancsnoka is; a Bizánci Birodalomban két olyan tábornokot és egy tengernagyot tartanak számon, kik eunuchok voltak; a 15. századbeli Kína tengernagya is eunuch volt, valamint a 16-17. századi Török Birodalom számos nagyvezíre is.

---

<sup>2</sup> Például a Török Birodalomban a hatalom utódlása szabályozatlan volt, és szinte minden háremhölgy, aki fiúgyermeket szült az uralkodónak, saját gyermekét akarta látni a trónon. A szultánok azért engedték át sok területen az irányítást eunuchjaiknak, mert biztosak voltak felőlük, hogy nem alapítanak saját családot/dinasztiát, s utódaik révén nem törnek uralmuk megdöntésére.

<sup>3</sup> A pekingi Tiltott Város 1406-1912 között jelenti a kínai császárok lakóhelyét (a Ming- és a Csing dinasztiák 24 császáranak otthona) és ugyanakkor a kínai birodalom ceremonális és hatalmi központját. A 720 000 m<sup>2</sup>-en levő területen elhelyezkedő faépületkomplexum 1406-1420 között épült fel, és 8707 szobát tartalmaz (1987-től a világörökség része).

A rómaiak és a törökök nagy létszámú eunuchot alkalmaztak évszázadokon át, viszont mindkét birodalomban tiltott volt a kasztrálás (vagy csak felügyelt körülmények között szabadott). Ezért, a hárentartók a „civilizáció periferiáján” élő rabszolgákat vásárolták fel. A történelemírás úgy véli, hogy a középkorban és a kora újkorban Afrikában végezték a legtöbb rabszolga kasztrálását, s innen „exportálták” a feketebőrű arab eunuchokat (pl. a Török Birodalomba is, vagy a mórok által meghódított Hispániába, Cordobába és Granadába). A kasztráltak eladása bizonyult a legjobb emberkereskedelmi üzletnek. Leo Africanus leírja a 10. században, hogy az emberkereskedőknek érdekük volt a felvásárolt fiú rabszolgákat férfiatlanítani, mert ebben a korban lány rabszolgáért 15 dinárt, fiúért 20 dinárt, eunuchért viszont 40 dinárt fizettek a piacon (Pelle 2005).

### A keresztény nézőpont

A kasztráció történetének egy másik fontos mérföldköve a téma keresztény/egyházi megközelítése. A keresztény teológiának ez a téma hosszú évszázadokig fogas kérdést jelentett. És, az sem véletlen, hogy a Róma, illetve a Bizánc központú keresztény nézőpontok nem fedték egymást e kérdésben. No, de miről is van szó? Van a Bibliában három „problematicus” szövegrész (két ószövetségi és egy újszövetségi), melyek nemcsak, hogy magyarázatra szorulnak, de még egymásnak is ellentmondanak:

1. Mózes ötödik könyve a következőt írja (5 Mózes 23:1): „Az olyan ember, akinek heréjét szétzúzták vagy kivágták, vagy akinek a szeméremtestét levágták, ne jusson be az Úr gyülekezetébe!” (Szt. István Társulati Biblia)
2. Ézsaiás/Izajás üzenete a következő (Ézsaiás 56: 3-5): „Ne mondja a herélt sem: ím, én megszáradt fa vagyok! Mert így szól az Úr a heréltnek: akik megőrzik szombatimat és szeretik azt, amiben gyönyörködöm, és ragaszkodnak az én szövetségemhez: adok nékik házamban és falaimon belül helyet, és oly nevet, amely jobb, mint a fiakban és lányokban élő név; örök nevet adok nékik, amely soha el nem vész” (Károlyi-Biblia).
3. Máté evangélista (Máté 19:12) beszámol arról, hogy: „[Mert] vannak *férfiatlanok*, akik anyjuk méhétől fogva úgy születtek; vannak férfiatlanok, kiket emberek férfiatlanítottak meg; és vannak férfiatlanok, kik önmagukat férfiatlanították meg a mennyek országáért” (Kecskeméthy-Biblia). A Károlyi Gáspár-féle vizsolyi biblia fordításában a férfiatlant heréltnek nevezi: „Mert vannak *herélt*ek, a kik anyjuk méhéből születtek így; és vannak heréltek, a kiket az emberek he-

réltek ki; és vannak heréltek, a kik maguk herélték ki magukat a mennyeknek országáért.” (Károlyi-Biblia). Az görög eredeti, illetve az angol bibliafordításokban (már a King James-féletől egész a mostaniakig) következetesen *eunuch* jelenik meg, a Luther-féle német fordításban pedig herélt (*verschnitten = kastriert*).

Kitűnik, hogy a Mózesi, illetve az Izajási részletek egymásnak teljesen ellentmondanak. És innen a bonyodalmak. Ahhoz, hogy a középkor (és az azt követő századok) egyházi állásfoglalását, és a témában hozott döntéseit megértsük, szükséges, hogy az írásmagyarázatról is szót ejtsünk:

A középkori szentírás-magyarázat történetéből – Aquinói Szt. Tamásnál egészen Dante *XIII. leveléig* – ismerjük a szövegek négyféle értelmezési lehetőségét. Ez a négy egymásra épülő réteg a 1) *sensus litteralis* – a szó szerinti, konkrét tartalmú; 2) *sensus allegoricus* – az allegorikus; 3) *sensus tropologicus / moralis* – az erkölcsi/morális; és a 4) *sensus anagogicus* – anagogikus, azaz érzékfölötti, misztikus. Anélkül, hogy a biblia magyarázatának tudományába, az exegetikába mélyebben elmerüljünk, a Máté-evangéliumrészletet illetően két dologra térjünk ki (ebben segítségül hívom Csobó Péter értelmezését):

1. Origenész keleti egyházatya allegória-értelmezésében (Tuchel 1998, 121) a három kategóriából „az első a vágytalanul születetteket jelenti, a második a sztoikus vagy más eretnek eszményektől vezérelt aszkézist, a harmadik pedig a szenvedélynek a testből való kimetszését «az élő és ható, és minden kétélű fegyvernél élesebb szó» által, ám a test érintése nélkül” (Csobó 2008, 34).
2. Szent Jeromos egyházatya (kinek nevéhez a *Vulgata* fordítása, kiadása köthető), és őt követve több teológus úgy véli, hogy a Máté evangéliumának idevágó részében az első két herélt típus a testi kasztrációt jelenti (hasonlóan a mózesi részlet üzenetéhez), viszont a harmadik típus a szó általi kasztrációt jelenti (hasonlóan az izajási szövegrész értelméhez).

Ezek az értelmezési változatok azért fontosak, mert ezeknek köszönhetően a nyugati korai kereszténységben az eunuchok és kasztráltak nem kaptak helyet az egyházi hierarchiában. Ezzel ellentétben, a keleti korai kereszténységben az eunuchok viselhettek akár egyházi tisztségeket is, és nem csak adminisztratív, politikai vagy katonai tisztségeket (mint az említett Kínában, vagy az iszlám térség döntő többségében). Arab krónikások jegyezték fel, hogy Romanus Lecapeus bizánci pátriárka 711-ben kasztráltatta fiát, Theophylactust, aki ezután követte őt a magas egyházi méltóságban.

Az önkasztrálás – valószínű, hogy épp a Máté-evangélium szó szerinti értelmezése következtében – a korai kereszténység századaiban jelentősen

elterjedt (több korakeresztény csoportosulás, ún. szekta is alkalmazta). Olyannyira, hogy a gyors elterjedés megállítására a 325-ös Niceai Zsinat határozatot fogadott el. Egy bő évszázaddal később, 443-ban, az egyház ki is tiltotta az önkasztrálókát az egyházi tisztségekből – ebből is következik, hogy elég sokan lehettek ebben a helyzetben. Az *Erfurti Krónika* (1261-1266) feljegyzése szerint feltehetőleg I. Márton pápa (649-655) volt az, aki rendeletben szabályozta, hogy misét csak olyan pap tarthat, aki „*testiculos habet*”, azaz „viseli heréit”.

Tudjuk, hogy a későbbiekben is az egyház tiltotta mind az önkasztrálást, mind az idegenek általi kasztrálást, viszont nemcsak hogy nem büntette, hanem – bár láthatatlanul, nyomtalanul és lekövethetetlenül – nagymértékben támogatta is (ha a *castrato* énekesekre gondolunk).

### **Kasztrálás a művészetért**

A középkori keleti (bizánci) kereszténységben elterjedt volt az eunuchok alkalmazása. A történelemírás szerint a 4. század végén és az 5. század első éveiben Arcadius császár felesége iktatta be az első eunuchot az egyházi kórustagok közé, és hamar rájöttek, hogy az eunuch kórustagok egy váratlan, meglepő, de hasznos „melléktermékei” a háremőri kasztrációnak (Taylor 2000, 39). A gyakorlat annyira meghonosodott a Bizánc-központú Keleti Egyházban, hogy az eunuch-kórusok nyolc évszázadig virágoztak, egész a 4. kereszties hadjáratig (1202-1204-ig), amikor az európai csapatok kirabolták és ellehetetlenítették Konstantinápolyt is. Akkor hirtelen eltűntek a kasztrált eunuch-kórusok. De hamarosan felbukkantak máshol.

A középkori nyugati (római) kereszténység nem engedélyezte az ún. „háztartási” eunuchok (szolgák, [hárem]őrök) alkalmazását. Így, értelemszerűen, az adminisztrációs, politikai, katonai tisztségekben sem találunk eunuchokat. Viszont, keleti mintára, megjelentek az énekes kasztráltak Rómában is: az 1550-es években már bizonyított jelenlétük, viszont, feltehetően – de nem bizonyíthatóan – erre már a kereszties hadjáratok idején, a 12-13. században sor került (Taylor 2000, 39).

Róma hivatalosan soha sem fogadta el a kasztrációt, de gyakorlatban épp ő motiválta és támogatta leginkább elterjedésüket, fejlődésüket. Mondhatjuk azt is, hogy a kasztrált-kultusz születési és virágzási helye Róma, pontosabban a pápai magánkápolna kórusa. De vajon miért ennyire ambivalens a katolikus egyháznak a viszonya a kasztráció jelenségéhez kötődően? Ismét az exegézist hívjuk segítségül. A középkorban a római katolikus egyház – a héber hagyományokra alapozva – „betartja” Szent Pál intelmeit:

1. 1 Timóteushoz 2:11-15: „Az asszony csöndben, engedelmes lélekkel hallgassa a tanítást. Nem engedem, hogy az asszony tanítson, sem azt, hogy a férfin uralkodjék, hanem maradjon csöndben. A teremtésben is Ádám volt az első, Éva utána következett; Ádámot nem vezették félre, de az asszony hagyta, hogy félrevezessék, s bűnbe esett. Azáltal üdvözülni, hogy vállalja az anyaságot, kitar a hitben, a szeretetben, a szegénységben és a tisztességben” (Szt. István Társulati Biblia).
2. 1 Korinthusbeliekhez, 14: 34-35: „Az asszonyok hallgassanak összejöveteleiteken (*mulier taceat in ecclesia*). Nincs megengedve, hogy beszéljenek, nekik engedelmeskedniük kell, ahogy a törvény is mondja. Ha tudni akarnak valamit, kérdezzék meg otthon a férjüktől, mert az asszonynak nem illik az Egyházban beszélnie.” (Szt. István Társulati Biblia)

A beszédet pedig – „értelemszerűen” – kiterjesztették az éneklésre is, és ez a tiltás pápai rendeletek formájában egész 1826-ig többször megismétlődött (Csobó 2008, 41). Így, a szertartásbeli éneklésben a nők és lányok nem kaphattak helyet. A középkori egyszólamúságban ez még nem jelentett gondot, de a többszólamúság kialakulásával és gyorsiramu fejlődésével egyre nagyobb lett az igény az ambitus teljes kihasználására, és ekképp a fiúénekesekre és a falzettistákra (kontratenorokra) egyre nagyobb szerep hárult.

Matthew Boyden szerint (2009, 15) nem tudni pontosan, mikor kezdődött el nyugaton a tudatosan irányított kasztrálás, de a 16. század második felében már elterjedtnek számít. A Grove lexikon John Rosselli által írt *Castrato* szócikke megjegyzi, hogy a kasztrálás eljárása valószínűleg Spanyolországból terjedt el (az arab világ közvetítésével), de hamar a teljes Olaszországra szétterjedt, illetve egyes délnémet kisállamokba is átszivárgott. Az első dokumentált kasztrált énekesek Ferrarában és Rómában működnek már 1550-1560 körül. Feljegyzés tanúsítja, hogy 1562-ben egyes kasztráltak helyet kaptak a Sixtus-kápolnában (mint. pl. a *spagnoletti* Hernando Bustamante), mások (hatan) legkésőbb az 1574-es évben csatlakoznak a Lassus által vezetett, V. Albrecht bajor herceg müncheni udvarának templomi kórusához (Grove; Milner 1973, 250). V. Sixtus pápa 1599-ben<sup>4</sup> újjászervezi a Sixtus-kápolna és a Szent Péter bazilika kórusát, és a felső szólamokban – ahol eddig fiúk és falzettisták énekeltek – helyet enged a kasztráltaknak, akik egy évtized alatt, 1609-re átveszik a vezető énekesi pozíciókat és teljesen kiszorítják a szopránt és altot éneklő fiúkat és

---

<sup>4</sup> Erről először a Sixtus-kápolna 1599-es fizetési listái tanúskodnak.



falzettistákat. Érdekesmód, Németország protestáns részén is feltűntek. Giovanni Andrea Bontempi olasz kasztrált, zeneszerző, zeneelméletíró és zenetörténetíró a velencei működését követően, 1650-ben I. Johann Georg drezdai választófejedelem udvarába szerződött (első olasz kasztrált-énekesként és operaszerzőként), és 1657-től Heinrich Schütz udvari másodkarmestere is.

A kasztráció elterjedésének korai szakaszában, a 16. század második felében, a kasztráltak kizárólag templomi énekesek. Bizonyítékok támasztják alá azt a tényt is, hogy a 17. századi Olaszországban a zenei célú kasztrációra – az egyházi irányításnak is köszönhetően – sok esetben úgy tekintenek, mint a cölibátus<sup>5</sup> egy speciális, művészi formájára. Az egyházi törvények tiltották a kasztrálttal való házasságot, de a tiltás mintegy kárpótlásaként az egyház arra buzdította őket, hogy vegyék fel az alsó papi rendeket, főképp, ha a templomhoz tartozó kórus énekesei vagy szólistái voltak.

Természetesen, a kasztráció folyamata mögött sokkal több minden meghúzódik: egyik részről főként a csodás hang konzerválásának szándéka és annak élvezete (főként, hogy a nőket az egyház száműzte a templomi éneklésből), másik részről a család és a saját anyagi biztonság megteremtése (Grove).

A templomi éneklésben betöltött jelentős szerepüknek, és hangjuk csodálatosságának következtében, a kasztrált énekesek elterjedésének mértéke kétségtelenül közrejátszik az opera műfajának felvirágzásában, és így az egyre kedveltebbé váló új műfaj magaslatra emeli a kasztrált énekeseket. Az akkori Vatikáni pápai (egyházi) államban<sup>6</sup>, az új műfajban, az operában sem engedélyezték a nőket színpadra állni. XI. Ince pápa 1686-ban megtiltja a nők színpadra állását, így egész 1769-ig kasztráltak énekelik a női operaszerepeket is, annak ellenére, hogy hivatalosan az egyház is tiltja a kasztrációt (Grove). Így nem meglepő, hogy az 1780-as években csak a római templomokban és kápolnáknban több mint 200 *castrato* énekest alkalmaztak (Stanley 2006, 19). Sok esetben az operaszínpadon is a templomi alkalmazottak léptek fel, sőt, még a Sixtus-kápolna egyes jelentős *castrato* énekesei is felhatalmazást kaptak arra, hogy az operák szerepeiben színpadra lépjenek. A feltérképezett tehetséges gyermekeken sok esetben a beavatkozást is maguk az egyházi vagy világi előljárók támogatták, és a képzésüket is több-

---

<sup>5</sup> A reformáció ezen éveinek összefüggésében talán itt érdemes megemlíteni ennek egy fordított felvetését: Luther Márton épp magát a katolikus cölibátust hasonlítja (1520) az antik Cybele-kultusz papjainak önkasztrációjához (Taylor 2000, 78).

<sup>6</sup> A politikailag szétszakadt 17. századi Itáliában számos kisebb állam mellett öt nagyobb állam működött: Milánó, Firenze, Velence, Nápoly és az Egyházi Állam. Az Egyházi Állam ekkor jelentős földrajzi kiterjedésű volt, és többek között még Bolognát is magába foglalja.

nyire ők biztosították. A rendszerint templomok vagy arisztokrata udvarok mellett létrehozott ún. konzervatóriumok (*conservatorio*) – melyek az árva, vagy kitett gyermekek befogadására és nevelésére szolgáltak – hamar a gyermeki hangot „konzerváló” énekes képzés minőségi központjaivá alakultak át. Nápoly, a kasztráltak „fővárosa” és az olasz barokk opera egyik fellegvára, Bologna, Róma, Genova, Modena, Firenze, Milánó számos ilyen híres zenei intézménnyel rendelkezett, mely sorozatban termelte ki a férfis és a női énekeseket, muzsikusokat. Annak ellenére, hogy a templomban nem juthattak énekesi pozícióhoz, a lányok képzése természetesen továbbra is fontos maradt. A *conservatoriok* mellett Velence neves *ospedale* intézményei is képezték a csodáshangú lányokat (és a tehetséges hangszerjátékosokat), akik előbb a Velencei királyságban, majd a 18. század elejétől egész Itáliában és a jelentősebb európai színpadokon váltak ismertté.

Mivel a kasztrációt mind a világi mind az egyházi törvénykezés tiltotta, a beavatkozást mindig „félíg titokban” vagy balesetnek álcázva végezték el. Épp emiatt nem tudni pontosan, hogy hány fiúgyermek esett ennek a folyamatnak áldozatául. Annyit tudni, hogy a 17. század és a 18. század első felében csúcspontot ért el a művészetért történő férfiatlanítás, és a feltételezések szerint a 18. század folyamán D-Itáliában mintegy százezer pre-pubertás fiúgyereket kasztráltak a sikeres énekesi jövő reményében, és az 1720-as, 1730-as években évi akár 4000-t is. Az exegetikai okok mellett szociológiai okok is magyarázzák a kasztrálás gyors elterjedését. Pár kivétellel, szinte kizárólag szegény családok gyermekeit kasztrálták – azaz küldték a „kis kés” [*il coltellino*] alá – a jobb megélhetés, és a szülői család eltartásának reményében (tehát a család beleegyezésével). A megélhetés kapcsán ezt írja énektraktátusában Francesco Tosi, a 18. század első felének egyik legnagyobb énektanára és kasztrált énekes: „A szegénység elhítheti a szülőkkel, hogy éneklés és gazdagság kéz a kézben járnak, továbbá azt is, hogy az éneklés megtanulásához más egyébre sincs szükség, mint egy csinos pofikára, és arra a kis beavatkozásra ott alul” (Ortkemper 1995, 31).

A többnyire szegény sorsból származó kasztráltakat egy teljes iparág – az opera (*seria*) – vette körül, hisz az uralkodók, arisztokraták, egyházi előljárók, majd a széles nyilvános hallgatóság is egyre rafináltabb és exotikusabb szórakozásokra vágyott. Ebből az „iparból” regimentnyi operazeneszerző (vagy később oratóriumszerző), énekes, énektanár, hangszeres muzsikus, impresszárió élt. Viszont kevés kasztrált jutott el a sikercsúcsra. Nagyon sokuknak a megaláztatás jutott osztályrészül. A 17. században, akinek nem jutott neves operaszínpad, rendszerint másod- vagy harmadrangú operaházaknál, vagy kevésbé jelentős templomi kórusokban marad. Akiket ott sem tartottak meg, azok sokszor a társadalom kizsárolt-

jaként végezték, pénztelenül, családtalanul. A leghíresebb kasztrált énekesek viszont Európa első igazi *sztrárai* voltak (a későbbi sikerlistás barokk hangszervirtuózokhoz hasonlóan). Épp ezért, a megbélyegző *castrato*, *evirato*, *eunuch* terminusok helyett/mellett, a 17. század végén és a 18. században, mintegy eufemizmusként, a *Musico* megnevezést használják (Grove). 1680 körül, az olasz operairásban az az íratlan szabály terjedt el, miszerint a férfi címszerep kasztrált szerep, esetleg egy kevésbé jelentős szerep is egy második kasztrálté, és ezt követik a tenorok és a mélyebb férfiszólamok szerepei (Grove). Piotr Scholz szerint (2001, 276) a 18. századi férfi operaénekesek 70 százaléka kasztrált énekes volt. Ugyanakkor ki kell emelnünk, hogy számos női szerep is kasztrált-szerep (nőnek öltözött, *szoknyaszerep*).

Hangtechnikai és előadási szempontból a kasztráció nagy „előnye” nem csupán az, hogy nem következik be a mutálás, és, hogy a magasfekvésű „női” (igazából gyermek) hanghoz nagyobb hangerő és méretesebb tüdő társul, hanem az is, hogy a már meglévő hangtechnikát zökkenésmentesen, kihagyások nélkül, és a már meglévő éneklési mód továbbcsiszolásával lehet tökéletesíteni, és nem kell megszakítani, majd előről kezdeni a megváltozott/megmélyült hangú, 15-16 éves ifjúval (Grove). Képzésük, értelemszerűen, mindegyikük esetében kiskorban kezdődött, és ez egy 6-10 éves intenzív folyamatot jelentett, ahol az énektechnika tökéletesítése mellett zeneelméleti, zeneszerzési (ellenponttani) ismereteket is elsajátítottak, valamint hangszertanításban is részesültek (legtöbbjük ügyesen csembalózott). A Grove szótár *Castrato* szócikke ki is emeli, hogy a 18. századi híres ének-iskolák is a kasztráltak nevéhez fűződnek – ezek közül kettő messze kiemelkedő: a Francesco Tosié és a Giovanni Battista Mancinié<sup>7</sup>. Remek énektechnikájukat nagy tüdő segítette, ami lehetővé tette, hogy csaknem egy percig képesek legyenek egy hosszú dallamívet megszólaltatni. Főképp az áriák da Capo részében, az ABA forma visszatérő szakaszában bizonyították énektechnikájuk tökéletességét: csodás díszítéseiket, *fioritura*ikat, improvizációikat, önálló kadenciáikat, vokális agilitásukat és könnyedségüket, nagy ambitusukat, regiszterek közötti játszi átmeneteiket, hosszú dallamíveiket.

A felnőtt kasztrált-énekesek többnyire rendkívül műveltek is voltak, mind általános műveltségi, mind zenei téren. Tudjuk róluk, hogy a legmagasabb arisztokrata körök gyakori meghívottjai és beszélgető partnerei is. Sokuk széleskörű irodalmi műveltséggel rendelkezett. Egyesek óriási magánkönyvtárakat létesítettek, festménygyűjteményeket hoztak létre.

---

<sup>7</sup> Ezek az énekiskolák olyan jelentőségűek, mint pl. Johann Joachim Quantz fuvolaiskolája, vagy Carl Philipp Emanuel Bach billentyűsöknek szánt útmutatója.

Az 1750-es évektől kezdődően, a kasztráltak száma fokozatosan csökkenni kezdett. A század közepén az aktív kasztrált énekesek száma évente még többszázra rúgott, viszont a gazdasági növekedés és fejlődés, a szekularizáció, valamint a pápai hatalom meggyengülése, gazdasági elerőtlenedése maga után vonta a kasztráció fokozatos hanyatlását is. Az operai életben a 19. század első évtizedei végérvényesen kiszorították a kasztráltakat (Olaszországban 1860-ban törvénytelennek nyilvánították a kasztrációt, de már nagyjából az 1830-as években szinte teljesen eltűnt – Grove *Castrato* szócikk). Az utolsó ismert operai szerep Meyerbeer *A kereszties lovagok Egyiptomban* (1824) operájának főszerepe, melyet Giovanni Battista Velluti énekelt. A Római Katolikus Egyház álláspontját továbbra is a paradoxállapot jellemezte: bár a törvény tiltotta – és alkalmazása elméletileg halálbüntetést vont volna maga után –, a Vatikánban a teljes 19. században is kasztrált férfiak énekelték az egyházi művek magas szólamait (a napóleoni megszállás hét évének megszakításával). Így maradhatott pozícióban pl. Alessandro Moreschi (1858-1922) is, a Sixtus-kápolna kórusának „utolsó” kasztráltja, akiről 1902-1904 között hangfelvételek is készültek, és aki 1913. húsvétjáig hivatalos énekes volt a Cappella Sistinának. 1878-ban XIII. Leó pápa végleg megtiltotta a kasztrálást, ami következtében számuk nagyon megcsappant, de a meglévőket engedélyezte még működni. X. Pius pápa pedig 1903-ban végérvényesen betiltotta a kasztráltak foglalkoztatását is. A Grove *Castrato* szócikke szerint a kasztráltak egyházi jelenléte végérvényesen a 20. század második évtizedére tűnt el.

### **A kasztrálás menete és következményei**

A kasztrációt – a tévhitök ellenére – mindig a család beleegyezésével végezték. Egyes esetekben a tehetséges fiúénekest egy egyházi vagy világi méltóság pártolta fel (és mecénásként támogatta taníttatásukat is), viszont a legtöbb esetben a *conservatoriók* tehetségkutatói – templomról templomra járva – válogatták ki a fiúénekesek közül a legtehetségesebbeket, és vitték magukkal a család beleegyezésével zenei tanintézményeikbe. Magát a beavatkozást is rendszerint megszervezték „titokban”, majd a hosszas és költséges taníttatást az egyház és az arisztokrácia adományaiból állták (a karitatív tényezőkön túl nekik ez egyfajta befektetés is volt, hisz a tehetséges énekesek később a templomi vagy az udvari zenei élet jelesei lettek). A kasztrálási tilalom miatt viszont a sebészi beavatkozás okaként vagy születési rendellenességet vagy „véletlen” balesetet volt szokás említeni. Többnyire olyan balesetokról számoltak be, mint a lóról vagy fáról való leesés, állatrúgás, állatharapás, vaddisznódöfés. Magát a beavatkozást általában 7-11 éves kor

között végezték, még mielőtt a hormonális változás – és ezáltal a hangméltyülés is – bekövetkezhetett volna. Mivel az esetek többségében szegény család széphanjú gyermekeit kasztrálták (és jóval ritkábban közép- vagy felsőosztálybeliüket), a feljegyzések arról tanúskodnak, hogy a műtétet nem mindig orvos végezte, hanem sok esetben borbély. Így a beavatkozás ára jóval kisebb lehetett. A 19. századot megelőzően a borbélyok zöméről tudni kell, hogy a hajvágás, borotválás mellett – hivatásos orvos hiányában – gyakran láttak el sebészi feladatot is a körömbenövéstől, kelések és gennyes fogíny megpattintásától egész a foghúzásig vagy az állatok kasztrálásáig. Így nem meglepő, hogy sok esetben ezek az ún. borbély-sebészek végezték a kisleányok kasztrálását is.

A kasztrálás számos negatív következménye mellett kiemelendő, hogy maga az eredeti cél sem mindig valósult meg, hisz semmi sem garantálta azt, hogy a beavatkozást követően a gyermek hangminősége megmarad. Sokuk hangja középszerű lett, vagy akár teljesen el is veszíthették hangjukat (Vanherle 2002, 23). A *conservatoriok*ban történő kötelező hangszeroktatásnak köszönhetően, ilyen esetekben is esélyük maradt a fiúknak a hangszeres és zenekari muzsikálás területén maradni.

A zenei célból történő férfiatlanításnak, ivartalanításnak számos módzata létezett az „elegánstól” a durváig, melyet helyzet és beavatkozási feltétel függvényében alkalmaztak. A durvább<sup>8</sup>, de ritkábban alkalmazott módszer az volt, hogy egy kerti metszőollóhoz hasonló „vasollóval” egyszerűen lemetszték a teljes herezacskót, majd utána egy sütővassal beforrasztották az ereket (előfordult, hogy a kettőt összekötötték úgy, hogy izzó vasollóval vágják le a herezacskót). Kissé kevésbé durva változatban egy szikével megmetszték a herezacskót és eltávolították a heréket (*orchietomia*, *testectomia*), majd sütővassal behegesztették a sebet. Elegánsabb változatban – és talán ez volt a leggyakoribb eljárás – kissé megnyitották a herezacskót és elmetstették az ondóvezetékét, vagy egy fogóval vágás nélkül kívülről szétzúzták az ondóvezetékét. Mindkét esetben az eredmény ugyanaz volt: a herék visszafejlődtek és elsorvadtak kb. 40 nap alatt (Koutsiaris 2014, 108).

A beavatkozás fájdalomának csillapítására több módozatot alkalmaztak. Leggyakrabban különböző gyógynövénykivonatokat, morfiumot és egyéb narkotikumot (később étert) használtak általános kábításra és fájdalomszüntetésre, vagy a gyermek két nyaki ütőerét szorították el, mellyel egy

---

<sup>8</sup> A legbrutálisabb ivartalanítási változat, melyet zenei célból történő kasztrálásra sosem használtak, de mely a kínai vagy a afrikai fekete eunochoknál bevett szokás volt, az a teljes nemiszerv-eltávolítás (*penektómia*).

apoplexiás állapotot és tudatvesztést idéztek elő. A kasztráció számos esetben a vérzés, narkotikum-túladagolás vagy a higiéniai feltételek hiánya miatti elfertőződés következtében halállal végződött. Mindezek ellenére a közvélemény egy kis beavatkozásnak tartotta, melyből két hét alatt ki is lábálhatott a gyerek.

A pubertáskori tesztoszteron-termelődés növekedése következtében a fiúk hangszála – méretéhez képest – lényegesen megnő és megvastagszik. Maga a beavatkozás épp ennek szab gátat azáltal, hogy a herékben (*testis*) történő hormontermelődést leállítja, aminek eredményeképpen a gégefő nem nő meg (az ádámcsutka sem alakul ki), és a benne levő hangszálak sem nyúlnak és vastagszanak meg. Viszont a kasztráció a várt eredmény mellett számos hátrányos fizikai következménnyel is járhatott:

- A férfi nemi hormon hiánya miatt a női nemi hormonok (ösztrogén és progeszteron) dominánsakká válnak, és ezáltal látványosak lesznek a női vonások. Megjelenhet az ún. *gynecomastia* (emlő- vagy mellnagyobbítás); a nőkéhez hasonlóan szélesebb lesz a csípőjük; a testizomzat a női izommenyiséghez lesz hasonló, és ezáltal gyéribb, gyengébb a férfi vázizomzat; jellegzetesen nőies a zsírlerakódási hajlam a csípőn, combon, fenéken (egyeseknél megjelent a *steatophygia*, a zsírfarúság).
- Az izom- és szövetfejlődési rendellenességek mellett a beavatkozás több esetben genitális visszamaradás vagy zsugorodást is eredményez, főként, ha kiskorban végzik (Koutsiaris 2014, 108).
- A hormonegyensúly megbomlása miatt a csontozat erőssége gyengül (csonttrikulás), valamint a csontok epifizisei nem erősödnek meg, ezért főként a comb- és bordacsontok hosszúra nőnek. Ez egyrészt az átlagon felüli magasságukat eredményezi (mint azt a korabeli karikatúrák pelengére is veszik), másrészt a szokásosnál nagyobb bordakosarukat és mellkasukat (néha akár a *pectus carinatum*, az ún. „tyúkmell” is megjelenhet, mely a hosszabb bordák, valamint a szegycsont–gerinccsigolyák közötti megnövekedett távolság következtében egy fokozottan előredomborodó bordakosarat eredményezhet). A megnövekedett bordakosár ugyanakkor egy megnövekedett és szokásosnál „erősebb” tüdőnek enged teret, mely a hosszú és díszítésekkel teli frázisok fenntartott és könnyed kiéneklésében a kasztrált énekesek nagy segítségére válik.
- A tesztoszteron-termeléshez kapcsolódó dihidrotesztoszteron-termelődés megszakítása miatt az ágyéki szőrzet, a hónalji szőrzet, az arcszőrzet (szakáll, bajusz), valamint a mellkasi és a végtagokat borító szőrzet legtöbbször nem, vagy csak gyéren fejlődik ki (ún. másodlagos nemi jelleg). Bőrük ennél fogva sima, és testillatuk is nőies. Így talán nem meglepő, hogy a kasztráltak előszeretettel illatosították és parfümözték ma-

gukat. Érdekes pozitívum viszont, hogy a kasztráltak nem kopaszodnak. A homlokon, halántékon, fejtetőn levő hajhagymák dihidrotesztoszteron-érzékenyek. Ez a hormon épp ezeken a feji területeken, ahol a férfiak kopaszodása is leghamarabb megindul, a hajhagymák miniaturizálódásához, minőségi romlásához vezet. Viszont ugyanez a hormon a test többi részén épp ellenkezőjét váltja ki: a testszőrzet növekedését. Így, a tesztoszteron hormon érzékenységének mértéke a legfontosabb tényezője a kopaszodási és szőrösödési hajlamnak. Márpedig a kasztráltak tesztoszteron-termelésük hiányában sem a testszőrzet nem alakul ki, viszont sem a kopaszodás nem jelentkezik.

- A kasztráltak szexuális életéről pletykák, intrikák, botrányos történetek tömkelege maradt fenn. Az orvosi szakvélemények viszont legendának, tévhitnek tartják azt, miszerint az ivartalanított kasztrált nagyobb libidóval rendelkezett volna, és erőteljesebb, jobb teljesítményű szexuális életet élhetett volna (Grove). Kiemelik viszont, hogy nagymértékben befolyásolja a helyzet romlását az, hogy milyen életkorban és milyen módon történik a kasztráció. Minél fiatalabb ekkor a gyerek (6-7 éves) és minél brutálisabb a beavatkozás, annál nagyobb valószínűséggel csökken a libidó intenzitása, sokszor egészen a teljes *aszexualitásig*. Viszont nyugodtan előfordulhat, hogy sokuknak természetesnek tűnő lehet a szexuális életük, azzal a különbséggel, hogy nemzőképtelenek (az ondó- és prosztatafolyadék nem tartalmaz spermiumokat), az erekciójuk az átlagosnál rövidebb és libidójuk minden valószínűség szerint az átlagnál csökkentebb. Ennek ellenére néhányuk regényes szerelmi történetei igaznak bizonyulnak.
- A kasztrációnak viszont számos pszichikai következménye alakulhat ki. A Koutsiaris–Alamanis–Eftychiadis–Zervas szerzőnégyes az *Italian Journal of Anatomy and Embryology* folyóiratban megjelent cikkében kiemeli (2014, 108), hogy gyakori a *neuraszténia*, az idegrendszeri kimerülés, valamint a változó kedélyállapotok és a depresszió (ez főleg az énekes pályafutás végeztével). Véleményük szerint nem ritka a kasztráltak időelőtti öregeése vagy a *senile melancholia* sem.
- A kasztráltak nemisége érdekes képet mutat: fiatal férfiként gyakran gyerekesek arcvonásaik, idősebbként viszont egyre hangsúlyosabban kitűnnek a nőies arc-, test- és jellemvonások. Nem véletlen, hogy sokesetben egy „harmadik nem”-ként kezelik őket: ezt mind a testi hormonális elváltozások, mind a színpadon történő szerepek indokolják (itt természetes volt az, hogy mind férfi-, mind női szerepeket eljátszottak). Mindezeket egybevetve kiemelhetjük, hogy a beavatkozás számos anatómiai deformitással és negatív mellékhatással járhatott. Ennek mértéke

viszont változó és kiszámíthatatlan volt. A feljegyzések szerint volt, akinek erős és telt maradt a hangja, volt, kinek nem; volt, kinek hangminősége megmaradt, volt kinek romlott; voltak magasnövésűek, voltak alacsonyok; voltak testrészarányosak, voltak aránytalanok; voltak csontritkulásosak, voltak egészségesek; voltak melankolikusak vagy depressziósak, voltak életvidámak; voltak szexkalandorok, voltak teljesen aszexuálisak. Egy dologban viszont mind hasonlítottak: gyermekhangúak maradtak öregkorukig.

## **Kirajzás Európa színpadaira és pódiumaira**

A kasztráltak „kirajzása” elsősorban az új barokk műfaj, az olasz opera térhódításának volt köszönhető. Az olasz kasztrált énekesek a 17. század elején már nem csak Olaszországban, hanem több német zenei központban is feltűntek: 1610-től Württembergben, 1637-től Bécsben, a század közepétől Drezdában (Vanherle 2002, 18). A 18. század elejére annyira szétszóródtak, hogy már meghódították Európa összes fontosabb (és gazdagabb) operaszínpadát és templomát Olaszországtól Angliáig és a Skandináv-államokig, Spanyolországtól Oroszorszáig. Épp ezért, a történészek a 18. századi olasz kasztrált énekeseket „a kontinens egyedüli és legismertebb olasz exportjának” nevezik (Finucci 2003, 226). Bár a kasztráltak keresztül-kasul utazták teljes Európát, a hatalmas sikereik ellenére a jelenség sehol sem honosodott meg. Sőt, magát az eljárást az olasz félszigetet leszámítva mindenhol elítélték, brutálisnak, erkölcstelennek és embertelennek tartva. Az olasz zenei iskolarendszerhez (*conservatorio*) hasonlóan Németországban és Angliában is működtek a hagyományos templomi fiúkórusokat képző fiúiskolák, és egyrészt ez a hagyomány volt az, mely nem engedett teret a kasztráció-jelenség alkalmazásának, másrészt az új morális alapokra épülő protestantizmus és anglikanizmus térhódítása vetett ennek gátat (Vanherle 2002, 76). Az olasz énekesek képességeit viszont örömmel kihasználták mind a templomi kórusokban, mind az operaszínpadon.

Talán Európa egyetlen hatalma, ahol nem látták szívesen a kasztráltakat (és az olasz operát), az a Párizs-központú Franciaország. A Grove szótár *Castrato* szócikkében Rosselli kiemeli, hogy Franciaországban, az olasz származású Jules Mazarin bíboros-főminiszter a 17. század derekán megpróbálta ugyan meghonosítani az olasz operát (még Lully ezirányú munkássága előtt), és ezzel együtt a kasztráltak alkalmazását is, viszont ez nem járt sikerrel. A kasztráltak ezt követően nem is jelentek meg az operaszínpadokon, csupán koncertjeiket tartották meg „átutazás” közben, vagy egyes templomoknál fogadták be őket. Egyrészt mindez azért, mert franciák erkölcstelennek és visszataszítóknak tartották a kasztrációt, másrészt pedig,



mert a kialakuló francia nemzeti opera nem vette át és nem igényelte azt a virtuóz és bravúros énektechnikát és énekstílust (*ben cantare*), amit az olasz opera a végletekig felfokozott. A férfi címszerep is rendszerint a tipikus francia barokk *haute-contre* (magas tenor-fekvés) szólam volt. Rousseau, neves *Enciklopédiájában* ki is kel a barbár olasz apák ellen, akik pénz reményében kasztráltatják fiaikat, hogy ezek később hangjukkal gyönyörködtethessék hallgatóikat. Később, amikor énekelni hallja Carestinit, azonnal visszavonja korábbi állítását, hisz „ez oly eksztázis volt, amilyent soha nem éltem át” (Breda 2012, 13). Francisca Paula Vanherle, Lionel Sawkins kutatásaira támaszkodva kiemeli (2002, 72-73), hogy a kasztráltak jelenléte Franciaországban, a közhiedelemmel ellentétben, kimutatható a 17. század közepétől egész a 18. század végéig. Többnyire ugyan a templomi kóruséneklésben alkalmazták őket (többek között a neves udvari *Chapelle Royale*-ban is), de itt sem számottevő jelenlétük; illetve, elvétve operaszínpadokon vagy koncertpódiumokon is megtaláljuk őket. Így például Lully néhány operájának<sup>9</sup> kisebb szerepeiben és a kórusban is fellelhetők, vagy később, a hírhedt *Concert Spirituel* nyilvános koncertjein. 1805-ben, Napóleon, az É-Itáliai hadjárat alkalmával hallotta a kasztrált Crescentinit, kinek hangja annyira elbűvölte, hogy Franciaországba hívta. Crescentini el is fogadta a meghívást, és hat évet töltött Párizsban, elbűvölve a Tuileriák operaházainak hallgatóságát. Paradox módon, az utolsó kasztráltak egyikeként ő az első kasztrált, aki meghódítja a francia operaszínpadot (Vanherle 2002, 73).

A francia elutasítással ellentétben, a jelentősebb spanyol, német, osztrák zenei központokban gyakoriak voltak a kasztrált énekesek. Az olasz *opera seria* és a kasztráltak térhódításának idegen fellegvára viszont London volt. Az Angol Királyságban kezdetben a kasztráltak megjelenését ugyan még hűvösen fogadták, de az olasz *opera seria* londoni sikereivel a kasztráltak is a figyelem középpontjába kerültek. Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora, Johann Adolf Hasse és Giovanni Bononcini Londonba érkezése és opera-karrierjeiknek felívelése pedig valósággal az egekbe repítette az olasz opera és az olasz énekesek (primadonnák és kasztráltak) iránt tanúsított szenvedélyt. Az énekesek között pedig Európa legjelentősebb négy énekesztárját találjuk: Faustina Bordoni és Francesca Cuzzoni szopránokat, vala-

---

<sup>9</sup> Annak ellenére, hogy a francia közvéleményhez hasonlóan Lully is elítélte a kasztrációt, mégis néhány ízben alkalmazta őket a színpadon is, az 1670-80-as évek táján. Ismert Antonio Bagniera svájci származású kasztrált igénybe vétele az *Alceste* és a *Cadmus et Hermione* zenés tragédiákban vagy a *Le triomphe de l'amour* balett-komédiában (in: Barbier, Patrick 1998. *Le maison des Italiens: Les castrats à Versailles*. Ed. Grasset. Paris. 98. old.).

mint Senesino (Francesco Bernardi) és Farinelli (Carlo Broschi) kasztráltak. London így a 18. század első évtizedeiben, – Milánótól és Velencétől mintegy átvéve a stafétabotot – az olasz opera Európa legjelentősebb „fővárosa” lett. Ebben a legnagyobb szerepe talán Georg Friedrich Händelnek volt.

Ismert, hogy a nyilvános barokk operaházak közönségikereit nem csupán a zene, hanem (főként) az énekesek teljesítménye határozta meg. A magas hangú női és férfi (kasztrált) énekesek voltak az előadás legfontosabb hajtómotorja. Az operatársulatok rendszerint nem egy előadásra, hanem egy vagy több évadra szerződtek – irdatlan összegekért – a híresebb énekeseket. Ahhoz, hogy a társulat nyereséges legyen, nagyon figyeltek arra, hogy a sztárok mindennemű igényét kielégíthessék, nehogy átpártoljanak a konkurens társulatokhoz, magukkal vive rajongótáborukat (és a bevételi forrást) is. Így érthető az, hogy a siker érdekében a dívak és a kasztráltak (meg az üzleti sikerért felelős impresszáriók) egyfajta nyomást gyakorolhattak a zeneszerzőre, aki az áriák számát (ez presztízskérdés volt), hosszát, nehézségét, ambitusát az épp fellépő énekes hangjára és képességére szabta. Ebben a kényes érdekközegben kellett a zeneszerzőnek úgy egyensúlyoznia, hogy a külső igényeknek is megfeleljen, az ő munkáját is értékelteni tudja (a megélhetése függött ettől), de a saját művészi elképzelését is megvalósíthassa. Ennek a mérőléce az azóta eltelt idő, mely a hatalmas barokk operairodalom javát kiostálta, és többnyire csak a zeneileg értékeseket tartotta meg. Ekképp történhetett az, hogy a siker érdekében sok szerző – háttérbe szorítva a *dramma per musica* eredeti művészi célkitűzését (és indukálva az operaműfaj zeneesztétikai aláhanyatlását és számos későbbi operareform szükségességét) – az operákat az extravagáns áriákra hegyezte ki. Természetesen, az érem másik oldalát jelentette az, hogy tehetséges *prima donna* vagy *primo uomo* (kasztrált) énekesek az áriák visszatérő szakaszában nemcsak vokális, de zeneszerzői vénájukat is bizonyíthatták – itt ugyanis az eredeti dallamot a saját képességük és ízlésük szerint díszíthették és dúsíthatták, kadenciáikban pedig nemcsak hangyi virtuozitásukat mutathatták meg, hanem dallamszerzési tudásukat is. Nagyon sok múlott egy opera sikerében azon, hogy milyen alkotók voltak előadóik. Ők ugyanis egy remek operaszerzeményt is elsiklathattak, vagy egy közepes alkotást is felmínősíthettek. Ezt a tényt a zeneszerzők is nagyon jól tudták. Ezért is volt meghatározó a zeneszerző és az előadó közötti művészi munkaviszony. Ahhoz, hogy egy picit bepillantsunk a 18. század első felének londoni operaelétebe, és ezen belül a kasztráltak szerepére, foglalkoztatottságára, nézzük meg a számos operatársulat közül a Händel által irányítottat.

Händel már az olasz opera kiforrott mestereként érkezett Londonba, ahol a haymarketi *The Queen's Theatre*-ben a *Rinaldo*-val debütálva egyre nagyobb sikerrel folytatta az olasz operáinak komponálását és bemutatását. Hamarosan London vezető operakomponistája lett. A *Royal Academy of Musick* részvénytársaságot londoni angol arisztokraták 1719-ben pedig épp azzal a céllal hozták létre, hogy biztosítsanak maguknak egy folytonos kínálatot az újabb és újabb olasz barokk operákból. A két szakaszban működött részvénytársaság számos operát rendelt Európa három, Londonban élő vezető operaszerzőjétől, Händeltől, Attilio Ariostitól és Giovanni Bononciniól. Händel szerepe pedig nemcsak zeneszerzőként volt jelentős, de rá hárult a zenekar zenészeinek összetoborzása és előadás közbeni irányítása, valamint a sikert garantáló nagyhírű énekesek szerződtetése is. Händel ennek érdekében többször is Olaszországba utazott, hogy neves énekeseket toborozzon. Ekképp került Londonba a négy szoprán-díva, Durastanti, Bordoni, Cuzzoni, Strada, kik Európa színpadainak legjelentősebb primadonnái voltak, és számos egyéb kasztrált énekes mellett így került a társulathoz *Senesino*, *Carestini*, *Nicolini* és *Caffarelli* is, a 18. század első felének legtehetségesebb kasztráltjai. Händel mintegy 40 operát komponált London számára, melyekben rendszeresek voltak a kasztráltaknak írott szólószólások. A zeneszerző több mint húsz<sup>10</sup> olyan kasztráltat szerződtetett több-kevesebb évad erejéig, kik rendszeres előadói voltak operái jelentősebb szerepeinek. Händel – és hasonlóan sok más operaszerző – teljes mértékben az ő tehetségükre, technikai képességeikre, hangjuk jellegére szabta a nevesebb szerepek recitativóit és áriáit. A szerződtetett énekesek közül a legjelentősebb kasztrált *Senesino* (Francesco Bernardi) volt, aki 16 évet töltött Londonban (ebből 13-at Händel *primo uomo*-jaként), és aki 17 cím- és főszerepet énekelt a szerző operáiban és oratóriumaiban. Kettejük kapcsolata 1733-ra annyira megromlott, hogy *Senesino* 3 évre átigazolt a *New Royal Academy of Musick* konkurens társulatához, az *Opera of Nobility*-hez, ahol Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora és Riccardo Broschi szerződtetett zeneszerzők operáinak címszerepeit a kor másik legjelentősebb kasztráltja, *Farinelli* (Carlo Broschi) énekelte. *Senesino* átigazolása és

---

<sup>10</sup> A Händel-operák bemutatóin szereplő kasztrált énekesek: Giuliano Albertini, Giovanni Battista Andreoni, Domenico Annibali, Antonio Baldi, Benedetto Baldassari (Benedetti), Gaetano Berenstadt, Antonio Maria Bernacchi, Matteo Berselli, Giuseppe Bigonzi, Gaetano Majorano (Caffarelli), Antonio Gualandi (Campioli), Giovanni Carestini, Giuseppe Cassani, Stefano Frilli, Gioacchino Conti (Giziello), Nicolo Grimaldi (Nicolini), Andrea Pacini (Il Lucchesino), Giuseppe Perini, Carlo Scalzi, Francesco Bernardi (Senesino), Valentino Urbani (Valentini), Valeriano Pellegrini.

Farinelli<sup>11</sup> szerződtetése az *Opera of Nobility*hez nagyban hozzájárult, hogy a Händel által irányított, anyagi gondokkal is küszködő operatársulat másodszer is befuccsoljon. Ez indokolta Händel nyitását az oratórium irányába, mely kihúzza őt a csödből, és ismét meghozza számára az elismerést és sikert.

## Kasztráltaknak írott művek

A zenei célból történő kasztrálás történetéből láttuk, hogy a későreneszánszban a kasztráltak szerepe fokozatosan nőtt a templomi énekvés keretében. A barokk új műfaja, a *dramma per musica* pedig azonnal kihasználta a hangjuk adta lehetőséget, és a színpad lett az a terep, mely felvirágoztatta a kasztrált énekkultúrát. Talán meglepő, de már a barokk hajnalán, Monteverdi *Orfeójában* a bevezető zenekari *toccatat* és *ritornellot* követően, a színpadra lépő *Musica* – aki a Parnasszusról érkezett, hogy Orfeusz és Eurüdiké szerelmi történetét elmesélje – egy szoprán kasztrált énekes volt. És, ha hihetünk egyes – nem megalapozatlan – feltevéseknek, akkor maga Eurüdiké szerepében is egy kasztrált énekelt (a mantovai udvarban is tevékenykedő Girolamo Bacchini karmelita szerzetes). A *Poppea megkoronázása* című opera velencei bemutatóján pedig már öt kasztrált énekelt – köztük a főszereplő Néró is. Szinte elképzelhetetlen a mai fül számára, hogy a velejéig romlottlelkű főszereplők, az operát záró szenzuális szerelmi duettjükben két szoprán hangon énekelve borultak egymás karjába (a mai előadásoknak nem kis fejtörést okozva, hogy *en travesti* női előadó, vagy falzettista énekelje-e Néró szerepét). És Monteverdivel csak elkezdődött az a láz, ami a 18. század közepéig fokozatosan elhatalmasodott. Szinte nincs barokk operaszerző<sup>12</sup>, aki ne élne a kasztrált hang alkalmazásának lehetőségével. A nápolyi és a római

---

<sup>11</sup> Farinelli (Carlo Broschi) csupán egy alkalommal énekelt Händel-operaszerepet. Erre 1734-ben került sor, amikor az *Opera of Nobility* keretében – egy bő évtizedre az ősbemutatót követően – felújították az *Ottone* operát, és Farinelli énekelte Adalberto szerepét (Dean, Winton 1987. *Händel*. Zeneműkiadó, Budapest, 50. old.)

<sup>12</sup> Jelentősebb barokk operaszerzők: Claudio Monteverdi (1567-1643), Stefano Landi (1587-1639), Francesco Provenzale (1624-1704), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Caldara (1670/71-1736), Tomaso Albinoni (1671-1751), Antonio Maria Bononcini (1677-1726), Antonio Vivaldi (1678-1741), Domenico Sarro (1679-1744), Nicolo Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Giovanni Battista Alveri (ca. 1660/70-1719), Giovanni Bononcini (1670-1747), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Geminiano Giacomelli (1692-1740), Riccardo Broschi (ca. 1698-1756), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Carl Heinrich Graun (1704-1759), Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Battista Lampugnani (ca. 1708-1786), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolo Jommelli (1714-1774), Gennaro Manna (1715-1779), Pasquale Cafaro (1715/16-1787), stb.

iskola zeneszerző-képviselői pedig valósággal ontották az operákat, melyeket az ott működő nivós *conservato-riok* kasztrált énekesei óriási konkurencia és rivalizálás közepette vittek színre. Ebben a művi, extravagáns és szenzációhajhász közegben, ami a barokk operaelőadások jellemzője volt, – mai szemmel nézve – néha egész groteszkké is alakulhatott a kép. A nőket színpadra nem engedő pápai tiltás következtében egész addig fajulhatott a helyzet, hogy a Vatikáni Államhoz tartozó operaszínpadon csak férfiak jelentek meg, ők alakítva számos szerelmi jelenetet. Niccolo Jommelli *Cajo Mario* operájának 1746-os római bemutatóján pedig minden egyes szerepet kasztrált énekes alakított. De nemcsak Rómában, hanem máshol is bevett szokás volt, hogy a kasztrált egyaránt alakíthatott férfi- és női szerepet is (ún. „szoknyaszerepet”). René Jacobs kontratenor és karmester, a barokk színpadi zene beható ismerője, Thomas Seedorfra hivatkozva kiemeli (2002, 28), hogy a barokk korban a kasztrált énekesre, mint a kétneműség, a hermafroditizmus szimbólumára tekintettek, de mindemellett rendszerint elfelejtjük azt, hogy pont ilyen „hermafrodita” szerep volt a gyakori női kontraalt szerep, mely nadrágszerepként (*Hosenrolle, en travesti*) férfit testesített meg. A szerepet gyakran *contralto musiconak* is nevezték. És néha, abszurd módon, ez a kettő egyszerre is megjelent – Johann Adolf Hasse *Marc’Antonio e Cleopatra* dramatikus kantátájának 1725-ös bemutatóján a szoprán Farinelli énekelte Cleopatra szerepét, míg a kontraalt Vittoria Tesi énekesnő Marc’Antonio szerepét!

A zeneirodalom órák gyakran csak sporadikusan említik meg a kasztráltak működését (többnyire Monteverdi és Händel kapcsán), és rendszerint nem térnek ki arra, hogy a műfaj felvirágzásában és a barokk *ben cantare* kiteljesedésében (mely Donizetti, Bellini, Rossini, Meyerbeer *bel canto*jában kulminál) szerepük tulajdonképpen a műfaj teljes esztétikáját áthatja. Így Scarlatti, Caldara, Albinoni, Vivaldi, Porpora, Hasse, Händel, stb. operakompozíciói voltaképp erre a természetellenes hangvázársra építenek. Ismert, hogy egy-egy jelentős énekesnek (hangszerjátékosnak, együttesnek) a zeneirodalom számos jelentős alkotást köszönhet. Ez kiváltképpen igaz a barokk kasztrált énekesekre. Operák sora és áriák tömkelege született az ő csodás hangjuk inspiráló hatására. Senesino, Caffarelli, Farinelli, Carestini talán a legkiválóbban példázzák ezt a jelenséget.

A barokk korról viszont nem tűntek el a kasztráltak, és nem szűntek meg a kasztráltaknak írott alkotások sem. Bár jelentőségük erőteljesen csökkent, és a barokk *primo uomo* elv<sup>13</sup> elsődlegessége kikopott, mégis több jelentős alkotás látott napvilágot.

---

<sup>13</sup> A 18. század végéig legtöbbször a *primo uomo (castrato)* szerepe sokkal jelentősebb, mint a *prima donna* szerepe.

Wolfgang Amadeus Mozart egyik legismertebb műrészlete az *Exultate, jubilate* szőlőmotetta (K. 165) harmadik szegmense, az *Alleluia*. Kevesen tudják viszont azt, hogy Mozart a művet eredetileg Venanzio Rauzzini olasz kasztrált számára komponálta 1773-ban, amikor a *Lucio Silla* operájának milánói bemutatására készültek. Annak a Rauzzininek, aki előző évben a *Lucio Silla* opera *primo uomo*ja volt, Cecilio főszerepben (kasztrált szerep). Az *Idomeneo* opera első változatában ugyancsak találunk egy kasztrált szerepet, Idamantészét (a bemutatón Vincenzo dal Prato kasztrált énekelte), mely szoprán szólamot a szerző később tenor hangfekvésre dolgozta át. Mozart K. 315b számozású koncertáriáját (mely elveszett) Giusto Fernando Tenducci (ca 1736-1790) kasztrált énekesnek komponálja ajándékkul, amiért Párizsban 1777-1778-ban énekórákat adott neki.

Giuseppe Sarti (1729-1802), Johann Christian Bach (1735-1782), Domenico Cimarosa (1749-1801) olasz operakompozícióinak kasztrált szerepei további példái lehetnek a 18. század második fele kasztrált-irodalmának. Ide sorolhatjuk Christoph Willibald Gluck (1714-1787) számos operakompozícióját<sup>14</sup> is, melyek közül a legismertebb operájában, az *Orfeusz és Eurüdiké* első változatában is Orfeusz szerepe kasztrált-szerep. A művészi ízlés és a kasztráltak megítélésének változását tipikusan jelzi Gluck Orfeuszának szerepváltoztatása – az opera 1762-es első, olasznyelvű bemutatóján Orfeuszt a neves Gaetano Guadagni kasztrált énekelte; az 1774-es francianyelvű átdolgozott variáns főszerepét a tipikus francia magastenor, a *haute-contre* énekelte. A későbbi előadásokon pedig *en travesti* mezzoszoprán.

Hogy a romantikus olasz operaszerzők mennyire a kasztrált hagyományba nőttek bele, jelzi a számos nadrágszerep. Ilyen Meyerbeer *A huge-nották* operájának Urbain mezzoszoprán szerepe, Donizetti *Boleyn Anna-beli* Smetonjának mezzoszoprán szerepe vagy Bellini *Rómeó*jának alt szerepe. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) pedig, utolsóként, színpadra állítja *A keresztes lovagok Egyiptomban* c. operájának Armando szerepében Giovanni Battista Velluti (1781–1861) utolsó<sup>15</sup> jelentős szoprán-kasztráltat.

Gioachino Rossini (1792-1868) szintén az utolsó szerzők egyike, aki több operaszereplőjének megformálásában a kasztrált hangfekvésben gon-

---

<sup>14</sup> mint például a *Demofonte*, *Ipermestra*, *Ezio*, *La clemenza di Tito*, *Antigono*, *Il re pastore*, stb. operák

<sup>15</sup> „Giambattista” Velluti az utolsó híres szoprán kasztrált-énekes, aki még operaszínpadon énekel, és aki a 19. századi kasztráció-ellenesség ellenére hatalmas hírnévként örvend. Rossini említett operájának férfi címszerepe mellett ő éneklte Meyerbeer *A keresztes lovagok Egyiptomban* opera 1824-es bemutatóján Armando szerepét, melyet a zeneszerző ugyancsak az ő hangjára komponál.

dolkodik. A kor ízlése ekkor már elutasítja a kasztráltak szerepeltetését, ezért Tankréd, Roggiero vagy Ciro (Kürosz) szerepeit kénytelen a szerző szoprán és alt nadrágszerepre szabni. A sors mégis felcsillant számára egy utolsó lehetőséget: Vellutti kasztrált hangjára szabhatja Arsace herceg szerepét az 1813-ban bemutatott *Aurelianus Palmürában* című operájában. Rossini fiatal éveinek kasztrált-élményeiről nosztalgiával nyilatkozik: „Sosem felejtettem el őket. Hangjuk áttetsző tisztasága, csodálnivaló rugalmassága, és – mindenképp – hangsúlyozásuknak vibráló, átható ereje mélyebben megérintett és elbűvölt, mint azt ki lehetne mondani” (Sowle 2006, 63). A kasztráltak iránt tanúsított érdeklődése következtében talán nem meglepő, hogy – Stendhalhoz hasonlóan – elzarándokol Gasparo Pacchierotti (1740-1821) híres kasztrált-énekes padovai kastélyába, és hódol az európai hírnevű, ekkor már visszavonult énekes előtt. És, ha hinni tudunk a korai Rossini-életrajzoknak, akkor maga a zeneszerző mesélte egy vendégének a hírhedt szombati *soirée*-k egyikén, hogy hajszálon múltott, hogy öbelőle is nem lett kasztrált énekes. Gyerekként, ugyanis, csodás hangja volt, és a szülők többször is kihasználták, hogy templomokban énekelve némi keresethez is juthasson. Erre alapozva a borbély nagybácsi meg is győzte az édesapát, hogy kasztráltassa fiát, de az édesanyja áthúzta számításait (Fagioli, Franco 2016. *Rossini* CD-füzet. Deutsche Grammophon. 9. oldal).

A zenetörténet természetellenesen is csodálatos jelenségeit nem könnyű pótolni. Márpedig itt van az a tömérdek mű, amit egyen-egyenként az ő hangjaikra komponáltak a zeneszerzők. A romantika női hangokkal pótolta a kasztráltakét. A 20. század viszont több választ is kipróbált: a női énekesek mellett rövidebb ideig kipróbálta a szólámszövegátvitelt is (szopránt tenorrá, altot basszussá alakítva), viszont ez a rövid kísérlet fiaskónak bizonyult, ugyanis teljesen felborította a mű egyensúlyát (mind az énekszólások között, mind a szólisták és zenekar között). A század második felének férfi falzettistái (helytelenül használva: kontratenorjai<sup>16</sup>) egyre tökéletesebb technikával hódítják vissza a barokk kasztrált-szerepeket. René Jacobs véleménye szerint ez a mélyfekvésű szerepekre talán többé-kevésbé ideális is lehet, viszont a szoprán kasztráltak magasregiszterbeli vokális könnyedségét a férfi falzettisták nem tudják visszaadni (rendszerint vagy nem birtokolják a magas regisztert, vagy nagyon harsányan, erőltetetten, „kiprészelt” szólnak). Ugyancsak gondot jelent a falzettisták esetében az alsó regiszter teltségének hiánya, mely a 17-18. századi (kasztrált) énektechnika alapját ké-

---

<sup>16</sup> Lásd Jacobs 2002, 30-31 és DeMarco 2002, 174-185.

pezte<sup>17</sup>, a hangerővel való könnyed bánásmód (mennyire természetes és kiteljesedő a forte, mennyire könnyed a piano – regisztertől függetlenül). René Jacobs és Laura deMarco (2002, 174-185) kiemelik, hogy célszerű a magas regisztert is kihasználó szoprán kasztrált-szólamokat szoprán énekesnővel helyettesíteni<sup>18</sup>. Viszont a hangfekvés még nem jelent(het) általános megoldást. Javasolt minden színrevivendő szerep hangji sajátosságait kielemezni, és annak fényében dönteni, hogy női (nadrág)szerep vagy falzettista szerep legyen a megoldás. Bár egyik esetben sem fogják az eredeti célt teljesíteni, de talán ezzel közelebb jutnak hozzá. Mára számos jelentős falzettista<sup>19</sup>, természetes férfi szoprán<sup>20</sup> specializálódott a barokk vokális zenére, és pár jelentős női énekes<sup>21</sup> is repertoárjára tűzte a kasztrált-irodalmat.

## Visszatekintés

Az elmúlt századokra visszanezve úgy tűnik, hogy ezek az angyali hangú „éneklő gépezetek” a művészi örömök élvezetét, habzsolását szolgálták. Megtestesítettek egy természetellenes csodát, létrehoztak az isteni alkotás ellenébenében egy másfajta jelenséget, melyet művi volta ellenére sem tudott senki figyelmen kívül hagyni. Templomi kórusokból léptek át az operaszínpadra, ahol végérvényesen otthagyták lenyomatukat, majd a letűnés előtt ismét a templomi kórusokba vonultak vissza. Jelenlétük és mérhetetlen jelentőségük erőteljesen átalakította az opera műfaját (de a többi vokális, vokál-instrumentális műfajt is lényegesen befolyásolta – a kantátától a miséig és oratóriumig), valamint énektechnikájuk (*ben cantare*) a következő évtizedek, évszázadok hangképzését, a *bel canto* éneklési stílusát is jelentősen meghatározta. Hangjukkal való fenomenális bánásmód a barokk hang-

---

<sup>17</sup> Hiller, Johann Adam 1780. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Johann Friedrich Junius Verlag. Leipzig.

<sup>18</sup> DeMarco véleményét többek között azzal is indokolja, hogy az operaszerző Händel is, amikor kasztrált címszereplője valamilyen oknál fogva nem tudott színpadra állni, női énekes-sel helyettesítette (2002, 181).

<sup>19</sup> A legjelentősebb falzettisták („kontratenorok”): Russell Keys Oberlin (1928-2016), Arno Raunig (1957\*), David Daniels (1966\*), Andreas Scholl (1967\*), Philippe Jaroussky (1978), David Hansen (1981\*), Franco Fagioli (1981\*);

<sup>20</sup> Természetes férfi szopránok azok, akiknek valamilyen fiziológiai okból pubertás korban rendszerint endokrinológiai természetű fejlődési rendellenesség következtében nem változott meg a hangja, így ők – a falzettistákkal ellentétben – nem fejhargon, hanem mellhangon énekelik a magas „női” regiszter hangjait. Ilyen Radu Marian, vagy Michael Maniaci.

<sup>21</sup> A legjelentősebb női énekművészek, kik a barokk kasztráltak repertoárját énekelik: Cecilia Bartoli (1966\*), Simone Kermes (1970\*), Vivica Genaux (1969\*), Karina Gauvin (1966\*).



szervirtuózok hangszerjátékával vetekedett, és hírnevük – talán először a zeneművészet történetében – oly csúcsra ívelt, mint a későbbi – hisztérikus rajongással körülvett – romantikus hangszervirtuózoké, vagy az elmúlt évtizedek nagy sztárjaié.

## Könyvészet

- \*\*\* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001. Macmillan Publishers. London.
- BARBIER, Petrick 1996. *The World of the Castrati*. Souvenir Press. London.
- BERRY, Helen 2011. *The Castrato and His Wife*. Oxford University Press.
- BOYDEN, Matthew 2009. *Az opera kézikönyve*. Park Könyvkiadó. Budapest.
- BREDA, Sonja 2012. *The Paradox of the Castrato*. In: Portland State University PDXScholar – <http://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2012/oralpres/7> (2016. 04. 07)
- CSOBÓ Péter György 2008. *Il Castrato – A testcsönkítés gender-alapú, zenetörténeti és médiaelméleti aspektusairól*. In: *A vörös postakocsi*, 33-46. Nyíregyháza. – [http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto\\_dokumentumok/2008\\_tavasz/033-046-csobo-peter.pdf](http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto_dokumentumok/2008_tavasz/033-046-csobo-peter.pdf) (2016. 06. 05)
- DeMARCO, Laura E. 2002. *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor*. In: *The Musical Quarterly*, no. 86 (1), 174-185. Oxford University Press.
- FELDMAN, Martha 2015. *The Castrato: reflections on natures and kinds*. University of California Press.
- FINUCCI, Valeria 2003. *The Manly Masquerade*. Duke University Press. London.
- JACOBS, René, 2002. *There are no castratos left: what now?* In: *Arias for Farinelli* CD-füzet, LC 7045. MG 501778. 27-34. oldal. Harmonia Mundi. Arles.
- KOUTSIARIS, Epameinondas A. – ALAMANIS, Christos – EFTYCHIADIS, Aristotle – ZERVAS, Anastasios 2014. *Castrati Singers: Surgery for Religion and Art*. In: *IJAE (Italian Journal of Anatomy and Embryology)* vol. 119, nr. 2, 106-110 – [www.fupress.net/index.php/ijae/article/download/15136/14077](http://www.fupress.net/index.php/ijae/article/download/15136/14077) (2016. 09. 06.)
- LaRUE Steven, 1995. *Händel and His Singers: The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*. Clarendon Press. Oxford.

- MELICOW, Meyer 1983. *Castrati Singers and the Lost "Cords"*. In: *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, vol. 59(8), 744-764 – [https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1911686/pdf/bullnyaca\\_dmed00084-0058.pdf](https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1911686/pdf/bullnyaca_dmed00084-0058.pdf) (2016. 05. 03.)
- MILNER, Anthony 1973. *The Sacred Capons*. In: *The Musical Times* 114, 250-252 old. London.
- ORTKEMPER, Hubert 1995. *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. Dtv/Bärenreiter. München.
- PALISCA, Claude V. 1976. *Barokk zene*. Zeneműkiadó. Budapest.
- PELLE János 2005. *Eunuchok keleten* – In: *Népszava* (2005. febr. 19.) – <http://nepszava.hu/cikk/240963-eunuchok-keleten> (2016. 06. 04.)
- POTTER, John 2007. *The tenor - castrato connection, 1760-1860*. In: *Early Music (Oxford Journals – Arts & Humanities)*, nr. 35/1, 97-112 old. Oxford
- ROBERTSON-KIRKLAND, Brianna . *The Silencing of Bel Canto*. In: *Issue 21 – Silenced Voices* – [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_307347\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_307347_en.pdf) (2016. 08. 18.)
- ROSSELLI, John 1992. *Singers of Italian Opera – The History of a Profession*. Cambridge University Press.
- ROSSELLI, John 1988. *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*. In: *Acta Musicologica*, vol. 60/2, 143-179. Basel.
- SCHOLZ, Piotr 2001. *Eunuchs and Castrati*. Markus Wiener Publishers. Princeton.
- SOWLE, Jennifer 2006. *The Castrato Sacrifice: Was it Justified?* University of North Texas.
- STANLEY, John 2006. *Klasszikus zene*. Kossuth Kiadó. Budapest.
- TAYLOR, Gary 2000. *Castration – An Abbreviated History of Western Manhood*. Routledge Publishing. New York and London.
- TUCHEL, Susan 1998. *Kastration im Mittelalter*. Droste Verlag. Düsseldorf.
- VANHERLE, Francisca Paula 2002. *Castrati: The History of an Extraordinary Vocal Phenomenon and a Case Study of Handel's Opera Roles for Castrati Written for the First Royal Academy of Music (1720-1728)*. PhD-Dissertation. University of Texas at Austin.
- WÖRNER, Karl H. 2007. *A zene története*. Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó. Budapest.

## **PERFORMANCE KÍSÉRLETEK A MUSIK KREATIV+ PROGRAMBAN**

A 20. század közepétől jelentkező, az avantgárd mozgalmakból erős ösztönzést kapó performatív művészet a zene, költészet, tánc, színház, improvizáció és vizuális társművészeteik átfogó megjelenése, melyben a hagyományoktól elszakadással gyakran kultúrává kövült szokások, tradíciók ütköznek. Az ötletek művészete<sup>1</sup> ez, személyiség és tárgyi környezet, nézők és előadók közötti interakció, mely hatás és visszahatás hálózataként a közönséget véleményformáló képességének újra értelmezésére készíti. A társadalmi normákon túllépő performance mint előadói műfaj ugyanakkor nincs végérvényesen intézményesítve és domesztikálva, az általa feszegetett kérdések nincsenek megválaszolva.<sup>2</sup>

A performance szó jelentése az előadáson túl teljesítmény is, melynek végrehajtása, tartalmi kitöltése nem nélkülözheti a kreatív attitűdöt. A tanulók iskolai énekórai kreativitásának fejlesztését célul tűző *Musik kreativ+* programban<sup>3</sup> kulcsszerep jut a performance műfajának. A programban a diákok és profi muzikusok közös iskolai performance-ainak elsősorban nem a közönség szórakoztatása a célja, ezek inkább a kreativitás fokozása végett létrehozott performance szituációk, gyakorlatok, kísérletek. Ezáltal a diákok nem kerülnek olyan stresszhelyzetbe, melyet egy hagyományos előadás önkéntelenül is eredményez, színpad és közönség velejáró egymásra hatásaként. Hagyományos értelemben tehát itt – amennyiben van – a közönség sem a szokásos, melyet jól mutat egyes esetekben a publikum helyének kijelölése, vagy éppen annak meghatározhatatlansága.

---

<sup>1</sup> Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1988, 152.o.

<sup>2</sup> Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000, 7-12.o.

<sup>3</sup> A három éves (2014–2017) *Musik kreativ+* program célja a kreativitás növelése az iskolai énekórán, valamint kreativitással foglalkozó módszerek fejlesztése zenével. A négy ország (D, F, CZ, H) résztvevőiből létrejött oktatási hálózat olyan anyag kifejlesztésén dolgozik, mely a kreativitás, performance, vállalkozókészség területén képzzi a diákokat. Az oktatási és művészi igények megfogalmazásával kidolgozott koncepció eredményeit általános- és középiskolásokkal közösen tesztelve a program második évének végén megrendezett nyilvános hangversenyen tarták a közönség elé. A működő koncepció tanárképzési tananyagként megjelenve különböző típusú oktatási intézmények tanárainak teszi hozzáférhetővé ország specifikusan e kreatív módszerek és gyakorlatok alkalmazását.

A kreativitás megjelenésének színteret adó performance-ok a *Musik kreativ+* tananyag mellett a programeredmények bemutatásának, közvetítésének jól érzékelhető módjai is. A négy ország koncepcióinak formát adnak, és mint az egyes ötletek próbái, bizonyítékai a kidolgozott koncepció működőképességének. Ugyanakkor nem adnak végső formát az ötleteknek, hiszen azok inspirációt nyújtva mindig tovább vihetők, új utakat nyitva a további kísérletezéshez.



Kép 1: „Young conductors” program

A program során az iskolások olyan kreatív performance-okat hoznak létre, mint természet és külső környezet hangjainak zenébe öntése és előadása hangszerekkel vagy énekhanggal; adott zeneműre vagy zenei részletre rövidfilm készítése; árnyjáték színpadi és zenei előadókkal; haiku megzenésítés és grafikus notáció; népzenei és néptánc performance; zene és mozgásimitáció; hangszeres, ének és mozgás improvizáció; afrikai és kortárs zenei szintézis; zenei inspiráció megjelenítése képi installációban, poszter és plakát készítés. A performance-ok hossza – igazodva a rendelkezésre álló időhöz és az iskolások, életkorához, koncentrációképességéhez – általában pár perces, de a tematikától és a választott előadási technikától függően ez a spektrum elhúzódhat a pár másodperctől húsz perc föléig.

A performance kísérleteknek ugyan nem a nyilvános előadás az elsődleges szerepük, de néhány – a felvonultatott technikai elemeknek is köszönhetően – reprezentatív előadás hatékony disszeminációs funkciót is betölt (pl. kompozíció az utca hangjaiból, rövidfilm), pontos képet adva a *Musik kreativ+* program célkitűzéseiről. A tananyag készítőinek meggyőződése, hogy a bemutatott működő példák, illetve hasonló performance-ok létre-

hozásán keresztül az iskolai ének-zene oktatásban a tanulók kreativitása jelentősen fejlődhet, pozitív hatást gyakorolva a tanulási folyamatok hatékonyságára és a gyermekek kognitív funkcióira, személyiségére.



Kép 2: Árnyjáték



Kép 3: Performance plakát



Kép 4: Meghívó a performance bemutatóra

## **Irodalom**

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1988, p 152

Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000, p 7-12

**Altorjay Tamás**

## **A KÜLÖNBÖZŐ ÉNEKLÉSI MÓDOK „EMANCIPÁCIÓJA” A MAI ÉNEKLÉSI GYAKORLATBAN**

**Téma-feltevés:** az utóbbi évtizedekben számos új énektechnika is „polgárjogot nyert”! Vajon milyen szempontok szerint válogassunk köztük? Melyek művelhetők hosszútávon az emberi hangadószerző károsítása nélkül? Melyik az ún. szép éneklés?

**Kulcsszavak:** bel canto, hangkímélés, autentikusság, kiegyenlítés

### **Bevezetés**

Az emberi hangadó szerv kb. 200-féle hang képzésére alkalmas. Ez beszédben is hatalmas változatosságot biztosít – kb. 3000 élnyelv van jelenleg a földön, a holt nyelveket nem is számítva – hát még éneklésben, amelynél az emberi hang meghatározó paramétereit – hangszín, hangterjedelem, hangközök, dinamika, ritmus – felnagyítva, kiterjesztve használjuk. Mind a beszéd, mind az éneklésnél a szájhangyomány, a példamutatás, a hallás utáni elsajátítás, az utánpótlás nagyon fontos eszközei a megtanulásnak, átörökítésnek. A földrajzilag, gazdaságilag, kulturálisan, genetikailag elzárt emberi közösségekben a népzene, a népi éneklés is elszigetelten tudott fejlődni.

A szomszédos népek, népcsoportok mégis kulturálisan is hatottak egymásra. A nemesi és uralkodói udvarok, városok, kialakulásával, a közlekedés fejlődésével a gazdasági, kulturális, genetikai elszigeteltség is oldódott. Az írásbeliség, köztük a zenei írásbeliség kialakulásával stílusok, technikák, zenei alkotások elterjedése is felgyorsult. Kialakult a képzett zenészek közössége, és a kulturálisan kiterjeszkedő műfajok is megjelentek pl. olasz földről az opera és az oratórium, vagy korunkban angol-szász területekről a pop, a rock, a musical stb. Az énekesi műfajokhoz, énektechnikai, stílusbeli és esztétikai elvárások is társultak. A hangtechnika, a hangszerek fejlődésével újabb zenei műfajok jelentek meg, amelyek énektechnikai elvárásai is új követelményeket, más hangadási ízlést támasztanak az énekesekkel szemben. A hangfelvételek, a digitális média, a világháló megjelenésével a hagyományos hallás utáni elsajátítást számos új eszköz segíti. A korábban egyeduralgató olasz nyelvi és zenés műfaji alapokon kialakult ún. „bel canto” énektechnika mellett számos új énektechnikai megoldás is elfogadot-

tá vált. Eleinte a torkos, feszített, szorított, tépett hangadásokat hosszútávon hangkárosító technikáknak tekintették, de az elmúlt évtizedek kutatásai és az énekesi gyakorlat ezeket cáfolta.

## Kifejtés

A különböző énektechnikák tárgyalását értelemszerűen népdaléneklési módokkal célszerű kezdeni. Tájanként, kultúránként nagyon sokszínű a kínálat, amely bizonyítja azt, hogy az emberi hangadó szervben meglévő tág hangadási lehetőségeket már ősidők óta használták. Az alábbiakban, teljesség igénye nélkül ismertetünk néhány népi éneklési módot.

A *hazai népdaléneklésben* is vannak tájegységekre jellemző technikai eltérések is, hála a földrajzilag kiterjedt magyar nyelvterületnek, Moldova→Dunántúl, Palócföld→Bánát stb. Általánosan jellemző, hogy a népdalokat autentikusan beszédszerűen, vibrato nélkül, „egyenesen”, „torkosan” éneklék. A népdalok hangterjedelme általában egy oktávnál nem nagyobb, ezért egy regiszterben lehet elénekelni. Az előadásban a „megjátszás”, az átélt előadás nem szokás. Az egyenes éneklés technikai oka a gégefedő feszült tartása. A népdalok értéke a hozzájuk kapcsolódó technikai megoldásoktól függetlenül is felbecsülhetetlen. Álljon itt ennek bizonyítására egy Kodály Zoltántól származó idézet: „A népdal, mint az ékszer, életet akkor kap, ha viselik. Mennél többeké lesz, annál nagyobb lesz világító és melegítő ereje.” A továbbiakban néhány jellegzetes, a szakirodalomban is ismertetett népdaléneklési módot tárgyalunk, Bodza-Paksa (1992), Bodza-Vakler (1999).

**Araúja** (2013) Portugália északi részén, az ún. Alto Minho körzetben elterjedt „*cantadeiras*” éneklésmódot kutatta. Női népénekesek magas fekvésű, erőteljes, nyomott, csikorgó hangadása ez.

**Bezerra** (2009) a Brazília kisebb településein honos ún. *Sertanejo* éneklésmódot vizsgálták. Megállapították, hogy a klasszikus énekléshez hasonlóan ez is vibrált éneklés. A vibrato három jellemzőjét elemezték. 1. A lüktetését, ami másodpercenkénti gyakoriságát jelenti [Hz]. 2. A kilengését, ami bejárt hangközt mutatja [cent]. 100 cent=félhang. 3. A szabályosságát, időbeli állandóságát. A vibrato lüktetése a Sertanejo műfajban gyorsabb, de a kilengése a klasszikuséval azonos volt. Időbeli szabályosságára az volt jellemző, hogy a tartott hang elején még nem vibrált csak a végén, tehát aszimmetrikus volt! Ezzel ellentétben a klasszikus vibrato szabályos, egyenletes, szimmetrikus!

**Mendes** (2013) a Portugál *Fado* népéneklési módot vizsgálta. Megállapította, hogy mélyebb fekvésben énekelnek, mint a klasszikus képzettségű-



ek, de ugyanúgy vibrálnak. Az éneklésnél a hangremegés (jitter) magasabb volt, mint a Country, a Musical, a Soul és a Jazz műfajokban, és alacsonyabb, mint a Pop és a klasszikus műfajú éneklésnél. A hangreszketés (shimmer) alacsonyabb volt, mint a Country, a Musical, a Pop, a Soul, a Jazz-éneklésnél és magasabb, mint a klasszikusnál. A felhang és a zaj aránya a klasszikusnál szokásoshoz hasonló volt. A hangterjedelmük kb. két oktáv. A nőké nagyobb, a férfiaké kisebb. A használt hangfekvésük mélyebb, mint a klasszikusoké. A Fado énekesek is alkalmaznak vibrato-t, de énekes-formáns nem jellemző a hangképükre.

**Balasubramanium** (2015) és kutatótársai az ősi, Indiai *Carnatic* éneklésmódot elemezte. Jellemzői: erőteljes, hangos, torkos éneklés mély hangokon, de magasabb fekvésben viszont hajlékony, hangi finomságokat alkalmaznak. Hét-fokú skálát 22 részhangra osztják. A profi énekesek nagy hangterjedelemmel rendelkeznek (2→2,5 oktáv). Nincsenek hangfaj kategóriák, hanem a dalokhoz igazítják az egyes énekesek hangját. A nők mélyebben, míg a férfiak magasabban énekelnek, mint az amatőrök. A magánhangzók formánsai is eltérnek az amatőrökétől. Az F1-t mélyebbre, az F2-t magasabbra hangolják. **Maruthy** (2015) is a Carnatic éneklést vizsgálta. Az énekhang DSI (Dysphonia Severity Index=Hangi Hevességi/súlyossági Mutató) értékét vetették össze Carnatic énekeseknél és amatőröknél, valamint a vizsgált csoportokon belül a korosztályok eltéréseit is figyelték. A DSI képlete:  $= (0,13 * MPT + 0,0053 * Fo.magas - 0,26 * I.mély - 1,18 * hangremegés + 12,4)$ . A képletben szereplő paraméterek: MPT (Maximum Phonation Time) = maximális hangkitartási idő [s]. Fo.magas = legmagasabb megszólaltatott alaphang [Hz]. I.mély = legkisebb hangerő [dB]. Hangremegés időarányos %-a. Eredményeik szerint: Carnatic énekesek DSI értéke magasabb, mint az amatőröké, valamint az életkori csoportoknál az idősebbek DSI értékei alacsonyabbak, mint a fiataloknak.

**Yang** (2015) és munkatársai a *Hua* kínai népi éneklést vizsgálták. Különlegességet a használt hangsorban és a hangolásban találtak. Pentaton skálát használnak, és Püthagorasz-féle – nem a temperált – hangolást. A Püthagorasz-féle hangolásnál, az oktáv 12 hangját tiszta kvint távolsággal hangolják. Az így létrejövő 12 kvintnyi távolság azonban nagyobb, mint a 7 tiszta oktáv. Ezért általában a Gisz-Esz kvintet szűkítik, hogy kiigazítsák a hangolást. Így az oktávokon belül több tiszta hangközöt kapnak (n2, t4, t5, k7). Így a tiszta hangoláshoz képest több hangnemben is tudnak játszani, de nem olyan rugalmasan, mint az oktáv távolságokat matematikai pontossággal felosztó – ma elterjedt – kiegyenlített hangolásnál. Ez utóbbinál azonban csak az oktávok tiszták, de a kisebb hangközök már nem.

*Jódlizás* eredetileg az Alpok lakosainak hegycsúctól hegycsúcsig történő üzenetváltásából alakult ki. Mint népzenei éneklésmód Svájcban, Ausztriában, Észak-Olaszországban és dél Németországban terjedt el. Lappföldön is honos, és újabban az USA-ban a Country zenében is alkalmazzák. Az ujjongásra, kurjantásra emlékeztető, dúr hangnemű, vidám műfaj. A normál – mell vagy középregiszteres - hangról akár két oktávós hangközt ugorva, fejhangra váltanak. Általában e→i és á→u magánhangzó párokon, egyéb szöveg nélkül.

A továbbiakban áttekintjük a képzett énekesek által művelt műfajok hangadási jellemzőit, a legújabb kutatások tükrében.

Elsőként az *operaénekléssel* kezdjük. Több mint négy évszázados múlt-ra tekint vissza ez a műfaj. Első századaiban az éneklés, az énekes állt a középpontban. A XIX. század első harmadáig „énekes uralomként” jellemzik az opera első fejlődési szakaszát. Az emberi énekhang és birtokosainak érvényesülését szolgálták a zeneszerzők is. Ennek a korszaknak a lezárását nevezték „bel canto”-nak. A hajlékony, mozgékony, díszítésekre képes, fegyelmezetten vibrált, minőségi hangadás volt az idea. Alapkövetelmény volt a kiegyenlített hang. Ez a hangterjedelemre, hangszínre, dinamikai lehetőségekre, a magánhangzók képzésére, a hangadás hajlékonyságára és a regiszterek közti átmenetre is vonatkozott. Az énektechnikával kapcsolatos fogalmak, elképzelések, követelmények évszázadokkal ezelőtt is sok vitát gerjesztettek, és vannak olyan témák – támasz, regiszterek, átmenő hangok, kiegyenlítés, orr és melléküregeinek szerepe – amelyek azóta is „örökzöldnek” bizonyultak. A XIX. század folyamán az operaénekesekkel szembeni elvárások is sokat változtak. Korábban a tenoristák hangfajuk csúcshangjait falzett énekeltek. A század közepétől kezdve teljes hangon kezdték énekelni. A hangszerek fejlődésével erősödött a zenekar hangereje, emelkedett a hangolás, nőtt a zenekarok létszáma. A szövegkönyvek időben távoli, mitológiai, stilizált történetekről kezdtek egyre drámaibb, időben közelebb, a jelenhez kapcsolható témákat feldolgozni. Az énekesektől nagyobb hangereőt, hangterjedelmet, hangszerszerű hanghatásokat, hangkezelést, szélsőséges, „vérbő” érzelmek kifejezését, hiteles színészi alakítást is kezdték elvárni. Eljutottunk az emberi énekhang természetétől idegen tördelt, hektikus, dallamtalan, „atomizált” hanghasználatig, amelyet kiegyenlített „szép énekléssel” már nem lehet megvalósítani. A hangmennyiségi követelményének előtérbe kerülésével összhangban a hang hajlékonysága, mozgékonyága háttérbe szorult, az operaéneklésnél elengedhetetlen, telt, gömbölyű, zengő hangzást eredményező vibrato kilengése megnőtt, lüktetése lelassult, szabályosság, fegyelme lazult.

**Larrouy-Maestri** (2014) munkatársaival a nyugati stílusú *operaének* akusztikai és zenei ismérveit igyekeztek kivizsgálni. 50 résztvevővel énekeltek ugyanazt a dalt operásan és nem operásan. Az énektechnika jellemzőiként a vibrato lüktetését, kilengését, a hangerő átlagát, az átlagos hangmagasságot, az energia eloszlást a hangképben, a hangzi zavar ismérveket és az előadási tempót vizsgálták. (Az emberi hang lüktetését – vibrato – gégeizmok működési reflexének hurka, visszacsatolása hozza létre. Lüktetése 0 és 15 Hz közötti lehet, kilengése nagy egyéni eltéréseket mutat, és negyed hangnál kisebb hangmagasság-különbségtől a félhangok többszöröségig is terjedhet.) A vibrato jellemzőit már többen korábban is vizsgálták. Nagy egyéni eltéréseket találtak, sőt az egyénre jellemzők az értékei, de megállapították, hogy a képzettség, a hangzi bemelegítettség is befolyásolja. A vibrato lüktetését klasszikus képzettségű énekeseknél (dal és oratórium) 4,55→6,25 Hz közöttinek találták (Bezerra, 2009), míg operaénekeseknél 6,28→7,14 Hz közöttinek (Howes, 2004). Átlagosan 5,7 Hz-nek, míg a szórakoztató zenei műfajoknál – pl. musical – 6,1 Hz volt az átlaga (Stone, 2002). A vibrato kilengésénél nagyobb szélsőségeket találtak, és mértéke szintén egyénre jellemző volt. Bezerra (2009) szerint 0,38→3,28 félhangig terjedt, míg Hirano (1995) 0,58→1,66 félhang közöttinek találta. Seashore (1938) az énekes vibrato kilengésének átlagát 0,71 félhangban határozta meg. A kilengés átlaga 98 cent volt az operaénekeseknél és 78 cent a szórakoztató zenei műfajokban Stone (2002) szerint. Jelen vizsgálatban a hangerő átlaga magasabb, és szórása kisebb, a tempó lassabb, az átlagos hangmagasság magasabb volt az operás éneklésnél, mint a nem operásnál. A vibrato lüktetése gyorsabb volt kisebb szórással, míg a kilengése nagyobb volt operás éneklésnél, mint nem operásnál. A hangmagassági izgalom nőtt, a hangzi zavar értékei – idegesség, reszketés, zajtartalom – is emelkedtek. Az említett eltérések mind szignifikánsnak bizonyultak. Az ún. „énekes formáns” (az F3, F4, F5 formánsok hangnyomás kiugrása és hangmagassági közeledése a hangképen) jelenlétét csak az operaéneklésnél tapasztalták, a nőknél a 2,4→5,4 kHz közti, míg a férfiaknál a 2→4,5 kHz közti hangképi energia kiugrásként.

**Johson-Read** (2015) és munkatársai kutatásukban azonos, nemzetközi híri énekesek *dal és operai* felvételeit elemezték. Azt feltételezték, hogy a dal- és oratóriuméneklésnél, más technikai megoldásokat alkalmaznak az operaénekesek, mint mikor operát énekelnek. Az énekes-formáns hangnyomását és a vibrato jellegzetességeit vetették össze. A daléneklésnél az énekes-formáns hangnyomás kiugrását kisebbnek, míg az operánál nagyobbak találták. A két stílusban a vibrato lüktetése, gyakorisága meggyezett, de a kilengése az operánál nagyobb volt. A vibrato indítása az

operánál kisebb késleltetéssel, míg a dalnál nagyobb késleltetéssel történt. Igazolódott, hogy e két klasszikus műfaj között is kimutathatók akusztikai eltérések!

**Dong** (2014) és munkatársai a Kínában a 16. századtól elterjedt „*Kunqu*”, ősi operai műfaj előadóit vizsgálták. A mai Kínai opera elődjeként tisztelt műfajban elegáns kifejezéseket, szép történeteket és szép dallamokat alkalmaznak. Mindig 10, eltérő hangszínű szereplő adja elő. A szereplők 5 csoportba vonhatók: 1. Sheng: fiatal férfiak, közép és falzett regiszterben énekelnek. Fajtái: Guansheng tanuló, hivatalnok vagy király, durva, fényes hanggal. Jinsheng fejpántot hord és lírai, fényes hangú. 2. Dan: női szerepek gyűjtőneve. Szintén közép és falzett regiszterben énekelnek. Minél fiatalabb nőt alakítanak, annál inkább csak falzett, ha öregasszonyt, akkor csak közép regiszterben énekelnek. Fajtái: Laodan (öreg), Fheugdan (középidős), Guimendan (fiatal), Liudan (fiatal lány). 3. Jing: színezett arcú szerepek gyűjtőneve. Az arcfestésük személyiségüket ábrázolja. Zengő, érces hangon énekelnek, gyakran alkalmazva heves kitörést stb. 4. Mo: öreg férfi szereplők. Közép regiszterben énekelnek és beszélnek. Fajtái: Laosheng és Fumo. Ez utóbbi a darabok elején mesélőt alakít. 5. Chou: vicces szereplők. Közép és falzett regiszter között csúszkálva énekelnek. Fajtái: Xiaochou, éles hangon énekel. Fuchou, kifejező, érzékeny hangon énekel. A társalgási beszéddel összevetve a színpadi beszéd átlagos hangnyomás szintje 15 dB-el, míg az éneklésé 12 dB-el volt magasabb. Az éneklésnél a hangnyomás eloszlás egyenletesebb, mint a színpadi beszédnél. A hangadási módjuk feltűnően eltér a nyugati operai hangképzéstől. A regiszterek kiegyenlítésével, az összes rezonátor üreg bekapcsolásával képzett ún. „kevert hang” helyett ebben a műfajban a különböző regiszterek elkülönítését alkalmazzák. A fejhang (falzett) kiemelt használata is eltér a nyugati operai hangképzéstől!

**Manfredi** (2015) és munkatársai a profi *operai és jazz* énekesek vibratóját és magánhangzóik formáns tulajdonságait vetették össze. 29 opera és 19 jazz énekes – nők, férfiak vegyesen - énekelt ismert részletet a „Porgy és Bess” operából, kíséret nélkül. A felvételekből egy-egy tartott magánhangzót vágtak ki elemzésre. Nézték a vibrato lüktetését, kilengését, időtartamát, szabályosságát, idegességét/remegés (jitter), reszketését (shimmer), valamint az (F1+F2 / F3+F4+F5) formáns arányt. Ezzel tulajdonképpen az „énekes formáns” meglétét igyekeztek ellenőrizni. A vibrato remegésének forrása a lüktetés szabálytalansága, míg a reszketésének forrása a kilengés szabálytalansága. A vibrato lüktetése a két műfajban gyakorlatilag megegyezett. A további paramétereknél az eltérések viszont mindig szignifikánsak voltak. A kilengése az operaénekeseknél nagyobb volt, különösen a

nőknél. A vibrato idegessége/remegése és reszketése kisebb, az időtartama hosszabb volt az operásoknál. A formáns arányok ( $F1+F2 / F3+F4+F5$ ) alacsonyabb értékűek voltak az operásoknál – tehát az  $F3+F4+F5$  hangnyomása nőtt - jelezve az ún. „énekes formáns” megjelenését.

A 19-20. század fordulóján alakult *musical (zenés-színház)* műfaja az opera és a szórakoztató műfaj ötvözeteként. Eleinte a műfaj énekesei klasszikus hangképzést kaptak, mert egyéb technikákat – nagy hangrés alatti nyomás, nagy hangrészár - hangkárosítónak és esztétikailag is elfogadhatatlannak tartottak. A nagy hangerő a műfajban eleinte fontos követelmény volt, mert hangosítást még nem alkalmaztak. Az utóbbi évtizedekben azonban olyan énektechnikai megoldásokat igyekeztek kifejleszteni, ami a musical speciális műfaji igényeit jobban tudják szolgálni, hangosítással még érvényesülni tudnak (pl. durva, levegős, tépett, torkos...). Elfogadottá váltak ezek, és nem igazolódott ezen énektechnikai megoldások hangkárosító hatása sem. A mai zenés színházi énekeseknek már többféle stílusban is otthonosan kell énekelniük, mert a műfaj is sok zenei hatást ötvöz. A műfaj jeles művelője és kutatója Jo Estil hatféle éneklési stílust különböztetett meg a műfajon belül: beszédszerű, falzett, zokogós, pengtetett orrhang (dongás), operás, torokhang. Angolul: speech, falsetto, sob, twang, opera, belt.

**Bjökner** (2008) férfi opera és musical énekeseket hangadását vetette össze. Egyéni bemelegítés után [pe] szótagon énekeltetett a résztvevőkkel közép vagy mell-regiszterben tartott hangon decrescendot, maximális hangerőről a minimumra halkítva. Két hangmagasságon: C3 (139 Hz) majd C4 (278 Hz)-en. Hangfelvétel, a gége működéséről EEG (a gége külső bőrfelületére helyezett elektródokkal az idegpályák jelaktivitását mérik) jelrögzítés és az ajkánál szájnyomás mérése történt. Eredmények: a hangrés alatti nyomást – ami a szájnyomásból származtatható - mindkét énekesi csoport a hangmagassággal összhangban – a hangmagasság emelkedésével növelte, ill. ereszkedésekor csökkentette. A musical énekesek azonos hangrés alatti nyomás esetén magasabb hangrés zárlati arányt, kisebb hangnyomás különbséget az első és második felhang között, és gyengébb alaphangot (Fo) használtak, mint az operaénekesek. A musical énekeseknél a formánsok magasabbra hangolódtak, mint az operaénekeseknél, de velük ellentétben énekes-formánst nem képeztek. Mindkét stílusban a hangrésszivárgás megnőtt a mély hangon és kis hangerőnél. A hangrésszivárgás kilengése a musicalénekesnél volt nagyobb.

**Echternach** (2014) és kutatótársai egy gyakorlott musical énekesnő toldalékcsovének alakváltozásait vizsgálták MRI-vel (réteg-röntgen) – miközben a készülékben feküdt - a fej és közép-regiszterben, és belting-nél (tor-

kos éneklés, lásd részletesen a *belting* fejezetben), valamint, összevetették a klasszikus és a „jazzy” vibrato eltéréseit. Ezeket az énektechnikákat mind alkalmazzák a musical műfajban is. A toldalékcső alakváltozását az ajaknyitás, az álléjtés, a nyelvdomborulati magasság, a gégefedő és a kannaporcok távolságának, a garat öblösségének és a gége függőleges helyzetének változtatásával lehet elérni. G3→C6 között énekeltek emelkedő skálát fejhangon és belting-esen, [é] magánhangzón. Azért [é] magánhangzón, mert az [á] mellett ezt használják leginkább a belting-elők. A regiszterek összehasonlítására C5→C4 közötti dúr hármas felbontást énekeltek, ereszkedve az [á, é, i, o, u] magánhangzók, közép- és fejregiszterben is. Ezen kívül kérték a résztvevőt, hogy [á] magánhangzót énekelje, tartva C4 hangmagasságon összehúzott, öblösített és normálisan tartott garattal, mivel a garat mérete alapvetően befolyásolja a hang csengését. A vibrato stílusok összehasonlítására a résztvevő G4 hangmagasságon énekelt [á] magánhangzón klasszikus és „jazzy” vibratot is. A résztvevő által alkalmazott éneklési stílusokat, technikái megoldásokat négy szakértővel is ellenőriztették (énektanár, musical énekes, gégész, klasszikus képzettségű énekes). A belting-nél – a fejhanggal összevetve – nagyobb az ajaknyitás, az álléjtés, magasabban van a gége, és kisebb a gégefedő és a kannaporcok távolsága. Összességében szűkebb a toldalékcső a belting-nél, mint a fejhangnál. A hangmagasságok változásával a toldalékcsőbeli alakváltozások egységesebbek maradtak mindkét éneklési módnál. A közép és fejregiszter összehasonlításánál azt találták, hogy a középregiszterben mélyebben van a gége, tágasabb a garat és nagyobb az ajaknyitás is. Ebben az esetben nem találták azt – amit mások a belting-ről vélték - hogy a belting a középregiszter alkalmazását jelentené a fejregiszterbe való átmenetnél és fölötte is. A klasszikus vibratonál a gége nyugodt, alig mozog, a magasabb felhangok lüktetnek erősen. A „jazzy” (dzsessz szerű) vibratonál - amelyet a belting-nél alkalmaznak - a toldalékcső alakváltozása a lüktetés forrása, és a mély felhangok lüktetnek erősebben. A garat tudatos alakváltoztatását a résztvevő nem tudat következetesen végrehajtani. Ebből tehát nem vonhattak le mérvado következtetést. Jelen vizsgálat korlátait a szerzők is hangsúlyozzák az egyetlen résztvevő miatt. Ugyanakkor ez a kutatás is igazolta, hogy a toldalékcső alakváltozásának eltérései fontosak és további vizsgálatokat igényelnek a különböző énekstílusoknál és regisztereknél.

**Borch** (2010) a *Rock, a Soul, a Pop és a Svéd tánccsoport* éneklési stílusát vetették össze. Egy férfi – mind a négy műfajban otthonos – énekelt jellegzetes dalszakaszokat szöveggel, majd [pe] szótaggal, és végül dúr akkordfelbontást B2→D4-ig. Az egyetlen vizsgálati alany megbízhatóságát azzal indokolták, hogy évtizedek óta sikeresen műveli az említett műfa-

jokat és a vele készített felvételeket beazonosították szakértő hallgatói csoporttal is. Mérték a szájnnyomást, amelyből a hangrés alatti nyomásra következtek, és a hangfelvétélből fordított szűréssel (invers filtering: a hangfelvétélből leszűrjük a toldalékcso íregeinek zengető hatását) a formánsoakat és részhangokat valamint a „normalizált hangrés kilengési együtthátót” (NAQ: Normalised Amplytude Quotient) is elemezték. Eredmények: meglepetésre az NAQ értéke minden stílusnál egyenletes értéket mutatott! A NAQ értéke nyomott hangadásnál és magas fekvésben logikusan kisebb volna. A Rock stílus nyomott hangadású műfajnak minősül, és összehasonlítva például a Svéd táncstílussal magasabb fekvésű is. A NAQ egyenletesége azt mutatja, hogy a fenti műfajoknál sincs hangkárosító mértékű nyomottság. A hangrés alatti nyomás a Rock-nál volt a legmagasabb, és a svéd táncstílusnál a legalacsonyabb, ami már nem volt meglepő eredmény, mert ez az érték a hangmagasság/hangfekvés emelkedésével arányosan nő. Az Fo a Rock-ban volt a legmagasabb és a Svéd táncstílusnál a legmélyebb. Az F1 a Rock-ban és a Soul-ban volt magas, míg az F1 és F2 a Svéd táncstílusban a legmélyebb.

**Cleveland** (1997) az USA-ban népszerű *Country*-zenei stílus hat profi énekesét vizsgálta. Beszéd és énekesi feladatokat is végeztek velük. Mondattak [pe] szótagot C3 és C4 közötti dúr hármas hangjain, háromféle hangerővel. Ritmizált beszédgyakorlatot is csináltak [pö] szótaggal, szintén háromféle hangerővel. Énekeltek saját műsorukból választva country dalt előadói hangerővel, eredeti szöveggel és [pe] szótagra váltva, és ugyanígy az amerikai himnuszt is kétféleképpen. A megfigyelések szerint a country-énekesek is a hangerő és a hangmagasság változásához alkalmazzák a hangrés alatti nyomást, mint a klasszikus képzettségű énekesek. A country-sok által alkalmazott legnagyobb hangrés alatti nyomás magasabb, mint a klasszikusok által alkalmazott maximális érték. A klasszikusok azonos hangrés alatti nyomás használata esetén viszont nagyobb hangnyomást (hangerőt) produkálnak, mint a country-sok! A megfigyelések azt igazolták, hogy a country-sok nagyobb hangrés zárlati erőt alkalmaznak. Ez ún. szorított hangadást jelent, ami a példák szerint szintén művelhető hosszú távon, hangkárosítás nélkül, természetesen kellő gyakorlattal, edzettséggel.

**Boume** (2016) szakértő tanárok segítségével igyekezett meghatározni a zenés színházban használt – *Belt*, *Legít*, *Mix* – éneklési módok jellemzőit. Világháló segítségével kértek véleményt 20 ismert szakembertől (USA, UK, Ausztrália, Ázsia) a fenti éneklési módok fiziológiai, esztétikai, hangterjedelmi, énektudásos jellegzőinek meghatározásáról. Véleményeiket a szakirodalommal is összevetették. A válaszadók véleménye szerint a *Belt*: hangos, vibrálás nélküli ordítás, szűk garattal, előre tolt nyelvvel, magas

gégeállással, magas F1-el, magas hangrés alatti nyomással, vastag hangszalagokkal, mellregiszter és a pajzs-kannaporc izmok hangsúlyos működésével, és hosszú hangrészárral képzett hanggal. Megkülönböztetnek külön „orros belt”-tet is, és vannak egyéb „alkategóriák” hangsúlyosság és hangszín szerint. A női belt meghatározása letisztultabb, mint a férfiaké. A Legit: női fejregiszterrel éneklés, hátul képzett magánhangzókkal. A Mix: a belt és a klasszikus keveréke. A megkérdezett tanárok véleménye a belt-ről és a legit-ről egyezett a szakirodalommal. A belt-nél kiemelték a biztonságos tanításának fontosságát! A légzésről és a mix-ről, a férfi belt-ről, a mellhangról és a mellregiszterről viszont nem egyezett a véleményük. A zenészházi műfajoknál az ének beszédszerűségét, az énekelt szöveg jó érthetőségét egyaránt fontosnak tartották.

Az ún. **Belt** (torkos) éneklési stílus az elmúlt száz évben elterjedt, és a musical és az ún. szórakoztató zene világában használják széles körben. Eleinte a musical énekstílus összefoglaló, bár nem egyezményes meghatározása volt. Évtizedek óta vizsgálják hangadási jellemzőit. Beszédszerű, sikoltós, ordítós, kiáltós, hangos, orros hangadás benyomását kelti. Lawrence (1979) magas gégepozíciót, összehúzott garatot, beszűkült garatátmérőt, zárt gégeteret az álhangszalagok környezetében talált a képzése során. A gégefedő a gége hajlik, a nyelvtő megemelt. Az egész toldalékcsovet összehúzottnak találta. A fenti jellemzőkben felismerhető a párhuzam a hazai népdalénekléssel is! Estil (1988) EEG (idegpályák elektromos aktivitását mérik két elektród között) és EMG (az izomrostok elektromos tevékenységét és ingerületvezetési sebességét mérik, lehet felületi vagy beszűrt érzékelőkkel) vizsgálattal a hangszalag saját izmának és a gégét körülvevő izmoknak nagy aktivitását találta, és a hangrés zárlati aránya kb. 70%-os volt a hangadás alatt. (Az operaéneklésnél találta a hangrés zárlati arányt a legalacsonyabbnak, tehát ez a technika biztosítja leginkább a hang szorítás-mentes áramlását). A hangerő a belting-nél volt a stílusok közül a legmagasabb. Schutte (1988) következetes mell-regiszter használatot talált belting-nél. A gége függőleges emelésével a második felhang (H2) és az első formáns (F1) hangoltságának közeledését tapasztalta nyitott magánhangzóknál. Ez azt jelenti, hogy az F1 hangoltsága így magasabb, a magánhangzók színe világosabb, mint a klasszikusoknál. Miles és Hollein (1990) szerint is a belting-nél a mellregisztert, és nagy hangerőt használnak az énekesek. Vibrato nélküli, beszédszerű hangadásnak találták. A magas felhangjaik erősek, magas a hangrés alatti nyomás és a hangrés zárlati arány is. A formánsok felhangokhoz hangolódását ők is észrevették. Evans (1993) C4 és E5 közötti hangmagasságokon a hangrés zárlati időarányt – egy hang-



rés nyitási-zárási cikluson belül - operaéneklésnél 18→34% között, míg belting-nél 43→57% közöttinek találta. Bestebreurtje (2000) a belting fényes, erős hangjának eredetét szintén a magas felhangok kierősödésében és a formánsok magasabbra hangolásában látja. A magas magánhangzóknál az F1 a H1 és H2 közé, míg az F2 H5-höz hangolódott. Boure (2008) a nyelvhat emelését is kimutatta belting-nél. Titze (2009) a toldalékcso alakját klasszikus éneklésnél „fordított trombitához” (tölcsér a garatban), míg belting-nél „trombitához” (tölcsér a szájnál) hasonlította.

**Sundberg** (2012) egy profi énekes bevonásával a belting-ben belüli stílusfajtákat – beszédszerű, orros, csengő, nehéz, rezes - vizsgálta. Hangfelvételeket és a gége szerelt elektródokkal EEG felvételt is készítettek, és a [pe] szótag éneklésekor a szájnyomást is mérték. A különböző stílusfajták hitelességét a felvételek szakértő hallgatókkal történő ellenőrzésével igazolták. A hangforrás (hangrés) működésének és a felhangeloszlásnak a vizsgálatát a hangfelvételek ún. fordított szűrésével (invers filtering) végezték. (Ez azt jelenti, hogy a hangfelvételből leszűrjük a hangrés fölötti üregek rezonatori hatását, hogy a hangrés működését közvetlenül vizsgálhassák.) Az ún. „nehéz belting”-nél találtak legnagyobb hangrés alatti nyomást, hosszú hangrészárlati szakaszt és gyenge Fo-t. A csengő belting értékei hasonlítottak a klasszikus énekléshez leginkább. A klasszikusnál erős az Fo és nagy a H1 és H2 közötti hangnyomás különbség, és a felhangok gyengébbek, mint a belting-nél. Az F1 minden belting-es stílusnál erősebb, mint a klasszikus hangképzésnél. Ez nagyobb állajtásra, szélesre tárt ajkakra, szűkebb garatra utal.

**Sundberg** (2015) hat profi belting-ben járatos énekesnővel énekeltek ugyanazt a dalrészletet belting-esen és a nélkül, semlegesen. Vizsgálták a hangfelvételeket, a szájnyomást [pe] szótag éneklésekor – amiből a hangrés alatti nyomásra következtettek -, a légáramlási lüktetést, a bordakosár és a haránthasfal viselkedését. Eredmények: a belting-nél átlagosan 8,5 dB-el erősebb volt a hang, a hangrés alatti nyomás és a hangrés-összetartó erő is magasabb. A hangképben az F1 közelebb hangolódott a legközelebbi felhanghoz. A légzési műveletek a kétféle énekstílusnál következetes eltérést nem mutattak.

Összefoglalóan megállapítható, hogy a musicaléneklési stílusoknál és a belting-nél is – a klasszikus énekesi műfajokhoz hasonlóan - összetett a kép. Itt is vannak vélemény-különbségek, vitatott kérdések és „örökzöld” témák.

**Sapthavee** (2014) 4 férfi *szájdobos* (beatbox) művész hangadását vizsgálták. Orrukon át bevezetett száloptikával figyelték a hangrés működését, miközben a résztvevők szájdoboltak, vagy szájdobolást vegyítettek éneklés-

sel is. Az előadók szabványos feladatokat és rögtönzéseket is „doboltak”. E hangadási módnak ősi Afrikai (Isixhosa, Isizulu), indián (Bol) és Kínai (Kouji) beszédben használt előképei vannak. Megjelenése korunkban a Hip-Hop műfajhoz kapcsolódik, 1985-től. Jelenleg leggyakrabban a „rap” (szűk hangterjedelmű szöveghadarós műfaj) énekesek kíséretéként alkalmazzák. Szájdobolás során ajkakkal és a toldalékcső alak és hossz-változtatásával utánozzák a dobok hangját. A hangrés alatti nyomás ilyenkor megnő, a garat összehúzódik, de a hangrés nem vibrál. A hangrészár fokozott. A szájdobosok belégzés közben is dobolnak, tehát a légzési ciklusok nem szakítják meg a hangadást. Szájdobolás közben mivel nem lüktet, ezért pihen a hangrés. A szájdobolás hangterápiás szempontból is előnyös lehet, mert a fokozott hangrészár segítheti a hangképzés javítását levegős vagy alulműködéses hangoknál!

**Moerman** (2015) az ún. *belégző éneklést* – inhaling singing – vizsgálta. Történelmi előképe ennek a hangadásnak Tibeti népzében jelentkezett. Itt használtak belégzési hangadást. Korunk stílusai között az előbb tárgyalt szájdobosoknál van még belégzéskor is hangadás. Belégzéssel éneklést F.Vanhecke, belga énekesnő mutatta be először a nemzetközi tudományos köröknek. A kutatónő kilégzősen és belégzősen is képzetten énekel. Jelen vizsgálatban tartott [á] magánhangzót énekelte F5→Bé5 hangmagasságok között kromatikus skálaként. Éneklés alatt MRI készülékkel vizsgálták a toldalékcsővének alakváltozásait. A gégefedő függőleges helyzetű volt, a nyelv felpúposodott, a szájfenék megrövidült, a hangrés alatti üregek beszűkültek. Azt feltételezik, hogy ezek az alakváltozások a toldalékcső szelepszerű működését, míg a gége alatti terek szűkülése a levegőszívóhatásának fokozását szolgálják. Ennek a frissen „felfedezett” éneklési módnak a vizsgálata még nagyon kezdetleges.

## **Következtetés**

A teljesség igénye nélkül áttekintettük különböző népdaléneklési, szájhanggyománnyal elsajátított, és célirányos hangképzéssel kiművelt éneklési módokat. Ez a válogatás is igazolja az emberi hangadás rugalmasságát, sokszínű lehetőségeit. Úgy tűnik, hogy kellő gyakorlással és edzéssel sokféle hangadás elsajátítható, művelésük teherbíró, egészséges hangadó szervvel károsodás nélkül végezhető. A hangadás során összetett izomműködésekkel végzünk beidegzett, begyakorolt műveleteket. Többféle énektechnika elsajátítására is képes az ember, de előadói stressz-helyzetben a beidegzett műveletsorok megzavarhatják egymást. Ugyanakkor különböző éneklési mó-

dok széleskörű hozzáférhetősége jótékony, vagy hátrányos egymásra hatást is eredményezhet. Pl. Egyrészt a szórakoztató zenei műfajok énekeseinek jó szövegértése segíthet az operaénekeseknek is ebben. Az operaénekesek kisebb hangrészárral történő, áramlásos, szabályosabb vibrato-val képzett hangjai gömbölyíthetik a könnyűzenészek hangadását is. A hazai népdal-énekesi képzésben – klasszikus hatásra - már jelentkezik a gégefedőt kevésbé merevítő, kevésbé egyenes hangadás elfogadása is. Másrészt újabban az opera színpadokon is megszólal néhány egyenes, fémcsengésű hang, sőt vannak olyan klasszikus énekes sztárok is, akik már a kiegyenlítés több évszázados követelményét alárendelik a hangterjedelmük különleges kitérésének. Az énektechnikák közti válogatás szempontjaként marad az ízlés, a műfaji elvárások, az autentikusság és nem a hangadó szerv kímélése, a hangszépség megfellebbezhetetlen esztétikai megítélése. Ezek a tendenciák összhangban jelentkeznek a mostanában sokat emlegetett globalizációval és értékviszályokkal. Énekpedagógiai válasz a különböző énektechnikák alapos ismerete, rugalmas, magas színvonalú elsajátíttatása, műfajhoz kapcsolása, a növendék műfaji vonzódásának figyelembevétele lehet.

Végezetül néhány személyes megjegyzés, „védőbeszédként” a klasszikus hangképzés mellett. A kiegyenlítés, mint több évszázados idea véleményem szerint nagyon humánus, emberszabású. Kiegyenlített hangszínnel, hangerővel, dinamikai rugalmassággal, hajlékonysággal, szövegérthetőséggel, összes magánhangzóra kiterjesztett színállandósággal, csak korlátozott (így is nagy egyéni eltérésekkel) átlagban 2-2,5 oktávós hangterjedelmen tudunk énekelni. Ennek tiszteletben tartása önmagunkhoz hiteles, önautentikus, természetes, szerves éneklést eredményez, amely ma már egyre inkább elvárt, őszintén átélt énekesi előadáshoz, énekes-színészi hitelességhez elengedhetetlen. Ún. kevert hanggal, kiegyenlített regiszterekkel éneklőknél érezzük, hogy saját hangon, hangi korlátaikat tiszteletben tartva, hangi személyiségüket megőrizve énekelnek! A népi éneklési módokat és az énekes színház valamint a szórakoztató zenei műfajok énekeseit összehasonlítva, pedig az tűnik fel, hogy az emberi hangadó szerv szélsőséges lehetőségeit már a népi énekesek is felfedezték! Mondhatjuk úgy is, kis túlzással, hogy „nincs új a nap alatt”!

## Irodalom

- Araújo A.**, Lá F., Sundberg J. (2013): Spectral Characteristics in Traditional Singing in the North of Portugal. PEVOC no.137, Prága
- Balasubramaniam R.K.**, Shastry A., Singh M., Bhat J.S. – Cepstral Characteristics of Voice in Indian Female Classical Carnatic Singers. *Journal of Voice*, 2015; 29(6):693-695.
- Bezerra A.**, Cukier-Blaj S., Duprat A., Camargo Z., Granato L. – The Characterization of Vibrato in Lyric and Sertanejo Singing Styles: Acoustic and Perceptual Auditory Aspects. *Journal of Voice*, 2009; 23(6):666-670.
- Björkner E.** Musical Theater and Opera Singing -Why So Different? A Study of Subglottal Pressure, Voice Source, and Formant Frequency Characteristics. *Journal of Voice*, 2008; 22 (5):533-540.
- Bodza-Paksa** (1992): Magyar népi énekiskola I, II. Népzenei kiadványok, Budapest
- Bodza-Vakler** (1999): Magyar népi énekiskola III, IV. Népzenei kiadványok, Budapest
- Borch D.Z.**, Johan Sundberg J. - Some Phonatory and Resonatory Characteristics of the Rock, Pop, Soul, and Swedish Dance Band Styles of Singing. *Journal of Voice*, 2010; 24:1-6.
- Boume T.**, Kenny D. – Vocal Qualities in Music Theatre Voice: Perception of Expert Pedagogues. *Journal of Voice*, 2016; 30(1):128.e1-12.
- Cleveland Th.F.**, Stone R.E., Jr., Sundberg J., Iwarsson J. -Estimated Subglottal Pressure in Six Professional Country Singers. *Journal of Voice*, 1997; 11(4):403-409.
- Dong L.**, Sundberg J., Kong J. - Loudness and Pitch of Kunqu Opera. *Journal of Voice*, 2014; 28(1):14-19.
- Echternach M.**, Popeil L., Traser L., Wienhausen S., Richter B. -Vocal Tract Shapes in Different Singing Functions Used in Musical Theater Singing-A Pilot Study. *Journal of Voice*, 2014; 28:1-7.
- Johshon-Read L.**, Chmiel A., Schubert E., Wolfe J. – Performing Lieder: Expert Perspectives and Comparison of Vibrato and Singer's Formant with Opera Singers. *Journal of Voice*, 2015; 28(5):645.e15-645.e32.
- Laurrey-Maestri P.**, Magis D., Morsomme D. - Effects of Melody and Technique on Acoustical and Musical Features of Western Operatic Singing Voices. *Journal of Voice*, 2014; 28(3):332-340.
- Manfredi C.**, Barbagallo D., Baracca G., Orlandi S., Bandini A., Dejonchere Ph.H. -Automatic Assessment of Acoustic Parameters of the

- Singing Voice: Application to Professional Western Operatic and Jazz Singers. *Journal of Voice*, 2015; 29(4):517.e1-517.e9.
- Maruthy S.**, Ravibabu P. -Comparison of Dysphonia Severity Index Between Younger and Older Carnatic Singers and Nonsingers, *Journal of Voice*, 2015; 29(1):65-70.
- Mendes A.P.**, Rodrigues A.F., Guerreiro D.M. - Acoustic and Phonatory Characterization of the Fado Voice. *Journal of Voice*, 2013; 27(5): 655.e9-655.e15.
- Moerman M.**, Vanhecke F., Van Assche L., Vercruyse J., Daemers K., Leman M. -Vocal Tract Morphology in Inhaling Singing: An MRI-Based Study. *Journal of Voice*, 2015; 29(6):1-6.
- Sapthavee A.**, Yi P., Sims H.S. - Functional Endoscopic Analysis of Beat-box Performers. *Journal of Voice*. 2014; 28(3):328-331.
- Sundberg J.**, Thalén M., Popeil L. - Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics. *Journal of Voice*; 2012; 26(1):44-50.
- Sundberg J.**, Thalén M. -Respiratory and Acoustical Differences between Belt and Neutral Style of Singing. *Journal of Voice*, 2015; 29(4):418-425.
- Yang Y.**, Welch G., Sundberg J., Himonides E. -Tuning Features of Chinese Folk Song Singing: A Case Study of Hua'er Music. *Journal of Voice*, 2015; 29(4):426-432.

email: [tamas.altorjay@gmail.com](mailto:tamas.altorjay@gmail.com)

### LISZT FERENC ÉS A COMMEDIA

Dolgozatomban Liszt Ferenc Dante Isteni Színjátéka által ihletett műveit szeretném bemutatni, különös tekintettel a weimari időszakához köthető Dante-szimfóniára. A téma aktualitását nem csak Dante Alighieri születésének 750. évfordulója adja, hiszen Liszt a Dante-szimfóniát 1855-ben<sup>1</sup>, azaz (e dolgozat keletkezése előtt) pontosan 160 évvel ezelőtt kezdte el komponálni.<sup>2</sup>

Az Isteni Színjáték témája szinte keletkezése óta foglalkoztatja a zeneszerzőket, hiszen egy rendkívül komplex műről van szó, amelyben a szerző összegzi kora tudományának, teológiájának, poétikájának, kultúrájának, társadalmi-politikai helyzetének szinte minden aspektusát és ismeretét. Egy új tanulmányában tanszékem tanára és egyben témavezetőm, Dr. Dombi Józsefné<sup>3</sup> foglalta össze Dante és a zene kapcsolatát, de jelentős magyar dantistáink is többször érintették a témát. Közülük Szabó Tibort emelném ki<sup>4</sup>, akinek hozzám hasonlóan elsősorban Liszt zenéje ragadta meg figyelmét.

Habár leginkább a XIX. század zeneszerzőit jellemzi az, hogy ihletet merítettek Dante műveiből, már sokkal korábbról is ismerünk példákat: Cipriano de Rore<sup>5</sup>, Vincenzo Galilei (Galileo Galilei édesapja),<sup>6</sup> Francesco Landini, Claudio Monteverdi; majd később Donizetti, Verdi, Csajkovszkij, Puccini, Zandonai, és Wolff-Ferrari is építkeztek Dante munkásságából.<sup>7</sup>

Liszt Ferencre azért esett a választásom, mert fontos szerepet tölt be mind a magyar, mind a nemzetközi zenetörténetben, ugyanakkor rendkívül

---

<sup>1</sup> HAMBURGER Klára (1985): *Liszt Ferenc: Dante-szimfónia S 109, R.* In: KROÓ György (szerk.)(1985): *A hét zeneműve.* Budapest: Zeneműkiadó, 136.p.

<sup>2</sup> A vázlatai már korábban is léteztek, ám a tényleges komponálási folyamat kezdete ekkorra tehető.

<sup>3</sup> DOMBINÉ KEMÉNY Erzsébet (2015): *Dante hatása a 19. századi zenében.* In: MÁTÉ Zsuzsanna (szerk.): *Dante 750. Kiállítás és tudományos emlékülés.* Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 56-66. p.

<sup>4</sup> SZABÓ Tibor (2003): *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon.* Budapest: Balassi, 195-198. p.

<sup>5</sup> ORSELLI, Cesare (1986): *A madrigál és a velencei iskola.* Budapest: Zeneműkiadó, 27. p.

<sup>6</sup> ORSELLI, Cesare (1986): *Az opera születése.* Budapest: Zeneműkiadó, 11. p.

<sup>7</sup> DOMBINÉ KEMÉNY Erzsébet (2015): *Dante hatása a 19. századi zenében.* In: MÁTÉ Zsuzsanna (szerk.): *Dante 750. Kiállítás és tudományos emlékülés.* Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 57-58. p.

érdekes és tanulságos annak az útnak a vizsgálata, melyet saját irodalmi élményeiből kiindulva „pimaszul” virtuóz, forradalmi vagy modern művei létrejöttéért bejárt.

A legfőbb kérdés, melyet tárgyalok: hogy egy ilyen jelentőségű irodalmi alkotás elemei miként jutnak kifejezésre a XIX. század nagy újítójának egyes műveiben, ugyanakkor e téma által miként járt ki új utat a jövő zeneszerzői számára. Töreksem a már korábról meglévő, valamint a legújabb kutatások és részeredmények összefoglalására, hogy a saját munkámat segíthessem, de a dolgozat fő fókuszaként megjelölt Dante-szimfónia zenei elemzésére is kitérek, különös tekintettel azokra az újító jellegű zenei elemekre, melyek a mű jelentőségét adják.

### **Irodalmi élmények hatása a Liszt-életműre**

Még mielőtt rátérnék a Dante témakör tárgyalására, fontosnak tartom áttekinteni azt a folyamatot, ahogy Liszt egy falusi jószágigazgató kisfiából a XIX. század zenei szellemiségét meghatározó figurává vált.

Amint az a doborjáni iskola dokumentumaiból kiderül, abban az időben egy tanítóra hatvanhét gyermek jutott, így Liszt műveltségének megalapozására szinte lehetetlen volt kellő gondot fordítani. Ő maga sajnálattal beszélt arról, hogy gyermekkorában semmiféle történelmi, földrajzi és természettudományos ismerettel nem rendelkezett, gyatra alpműveltsége mindig hátrányt jelentett számára, s ezt a súlyos hiányosságot sosem tudta igazán kiküszöbölni.<sup>8</sup>

A fiatal Lisztnek a párizsi időszak adott először igazán lehetőséget műveltségének bővítésére. Mivel természeténél fogva mélyen vallásos, mi több, misztikus hajlamú volt, a vallásos irodalom vonzotta. Tizenöt éves korában naplót is vezetett, melyben többek között Szent Pál- és Szent Ágoston-idézeteket tartalmaz, de Liszt saját gondolatait is őrzi.<sup>9</sup> Különösen apja halála után keresett az olvasásban vigaszt. A legösszintébb tudásszomj jutatta el olyan különböző írókhoz, mint Rousseau, Chateaubriand, Lamennais, Lamartine vagy Voltaire.

Az 1830 körül felnőtté érő Liszt olyan írókkal, költőkkel, festőkkel, zénészekkel ápolt személyes kapcsolatot, mint Victor Hugo, Balzac, George Sand, Heine, Delacroix, Hiller, Berlioz, Kalkbrenner, Lamartine, Chopin és

---

<sup>8</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc I.* Budapest: Editio Musica 81. p.

<sup>9</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc I.* Budapest: Editio Musica 138. p.

Mickiewitz.<sup>10</sup> Akár azt is mondhatnánk, az irodalmi és képzőművészeti romantika nagyjaival való találkozása helyettesítette iskolai tanulmányait, azaz géniuszának erejével és csodás fogékonyságával pótolta műveltségbeli hiányait.<sup>11</sup> Legmaradandóbban a párizsi romantika centrális alakja, a nála kilenc évvel idősebb Victor Hugo művészete és esztétikája hatott rá.<sup>12</sup>

Liszt az irodalmi művek hatásán túl még a képzőművészeti alkotások hatásstruktúráit is zeneműveibe építette,<sup>13</sup> ugyanakkor mindig vette a fáradságot, hogy a zenei szöveghez odaírja a versszöveget is. Életbevágóan fontosnak tartotta, hogy a darabot játszó művész jól ismerje az ihlető verset (például az ihlető szöveg együtt haladjon a dallammal, mint később tárgyalt a Dante-szimfónia esetében is).<sup>14</sup> Dalokból több mint hetvenet írt, hat különböző nyelvre (francia, német, olasz, angol, magyar és orosz), olyan költők szövegeire, mint Goethe, Herwegh, Schiller, Heine, Rellstab, Hugo, Petrarca, Uhland, Rückert és Lehnau.<sup>15</sup>

A fentiek nyomán Liszt esetében számottevő jelentőséget tulajdoníthatunk a személyes tapasztalat és önképzés útján szerzett ismereteknek, valamint az ezek hatására kialakult attitűdnek. Ugyanezt tapasztalhatjuk Danténál<sup>16</sup> is, hiszen valamennyi művében, így az Isteni színjátékban is visszatérő motívum az írás-olvasás, a különböző feliratok, vagy korábban élő szerzők, konkrét művek megjelenése, említése. Közülük is kiemelkedik a szerző által oly sokat olvasott Vergilius a Commediából, akinek a személye okkal jelenik meg a túlvilági kalauz szerepében. A Pokol XX. énekében ő maga is utal erre Dantével való párbeszédében: „*Te, ki nagy versem könyv nélkül tudod[...]*”<sup>17</sup>

Arra, hogy Liszt mikor olvasta eredetiben a Commediát először megosztottak a vélemények, de azt biztosan állíthatjuk, hogy Dante művét az emberiség egyik „legnagyobb teljesítményének” tekintette.<sup>18</sup> A legújabb kutatá-

---

<sup>10</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc I.* Budapest: Editio Musica 166. p.

<sup>11</sup> BOGOLY József Ágoston (2011): *Liszt Ferenc heurisztikája.* In: Magyar Tudomány 2011. 12. sz. 1511. p.

<sup>12</sup> DALOS Anna (2012): *Liszt és a művészetek.* In: Muzsika 2012. 1. sz.

<sup>13</sup> BOGOLY József Ágoston (2011): *Liszt Ferenc heurisztikája.* In Magyar Tudomány 2011. 12. sz. 1512. p.

<sup>14</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc I.* Budapest: Editio Musica 271-272. p.

<sup>15</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II.* Budapest: Editio Musica 477. p.

<sup>16</sup> KELEMEN János (2002): *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók.* Budapest: Atlantisz, 159-175. p.

<sup>17</sup> BABITS Mihály (2013): *Dante komédiája.* Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 129. p.

<sup>18</sup> KOVÁCS Imre (2005): *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban.* In: Ars Hungarica 2005. 2. sz. 322. p.



sok alapján Liszt az itáliai időszakban már beszélt olaszul, de először minden bizonnyal a francia fordítással ismerkedett meg. A mű befogadásában közrejátszhatott a romantika általánosnak tekinthető Dante-képe is, melyet még meglehetősen egyoldalúnak titulálnak a kutatók. Kelemen János szerint ekkor még csupán a zseniális kötőt tisztelték benne, a filozófiai-doktrinális tartalom háttérbe szorult az esztétikai interpretációval szemben.<sup>19</sup>

Liszt első *Commedia* ihlette műve, az S 161 műjegyzékszámú Danteszonáta, a *Zarándokévek* ciklus második, Itália kötetének hetedik darabja, melyet az olasz művészet nagyjai inspiráltak. A szonáta keletkezése Liszt és első élettársa, Marie d'Agoult grófné 1937-1939 közötti olaszországi utazásaihoz kötődik, noha csak 1858-ban jelent meg nyomtatásban.<sup>20</sup> A darab a *Fantasia quasi sonata* alcímet kapta, amely elsősorban a szerkezetére utal, azaz a zenei anyag egy meglehetősen szabad, egytétéles formát kap.<sup>21</sup> A címadásban kettős irodalmi hatás érzékelhető - a darab végső címét Hugo egyik verséről kapta: *Après une lecture du Dante* (Dante olvasása nyomán).<sup>22</sup>

Három alaptémát különböztethetünk meg: egy bőkvartos diabolikusát, az előbb említett kromatikusát és egy pozitív, grandiózusát, mely a megdicsőülést szimbolizálja. Azt is elmondhatjuk, hogy itt már a „megszokott” hangnemeket használja: a Pokol és a Purgatórium megjelenítése d-mollban történik, mely Liszt esetében mindig a halálhoz kapcsolódik<sup>23</sup>, a paradicsomi melléktéma pedig Fisz-dúrban van, amely Liszt egyik tipikus „üdvözlő” hangneme.<sup>24</sup> Ezek az elemek már mind előrevetítik a Dante-szimfónia hangját, kezdve a tritonus folyamatosan visszatérő megjelenésétől az egészhangú skála használatáig.

## A Dante-szimfónia

A weimari időszaknak két fontos újdonságot hoz Liszt zeneszerzői munkássága szempontjából. Egyrészt saját zenekart kap, melyet vezényelhet, és

---

<sup>19</sup> KELEMEN János (2002): *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*. Budapest: Atlantisz, 20. p.

<sup>20</sup> ECKHARDT Mária (1989): *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824-1861)*. Budapest: Zeneműkiadó 68. p.

<sup>21</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 315. p.

<sup>22</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 314-315. p.

<sup>23</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 160. p.

<sup>24</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 159. p.

amely számára műveket írhat, ugyanakkor magával ragadja a város törekvése is, hogy afféle német intellektuális főváros<sup>25</sup> legyen. E kísérletező korszaka nyomán Bartók Béla Berlioz és Wagner mellett a XIX. század kiemelkedő hangszerelő újítójának nevezi. Gyakorlatilag Beethoven, Weber, Meyerbeer nyomán új zenekari színeket kevert ki, de sokat tanult Berlioztól és Wagnertől is, és megtalálta azt az egyéni zenekari hangzást, amely a maga zenéjéhez a leginkább illett.<sup>26</sup> Állandóan az új lehetőségek kifejlesztésén munkálkodott. Számatalan karmesteri újítás is fűződik a nevéhez, pl. pálcza nélküli dirigálás, szögletes ütésmód helyett ívesebb, stb.<sup>27</sup>

Zenekari művei mind valamilyen üzenetet közvetítenek, s ezt külső inspiráció ihleti: irodalmi mű, képzőművészeti alkotás, mitologikus, vagy magyar hazafias téma. Valamennyi egy önarckép, illetőleg ars poetica: a romantikus művész vallomása önmagáról, és a művész, a művészet feladatáról, küldetéséről.<sup>28</sup> Ennek nyomán alakult ki Liszt művészetében a szimfonikus költemény műfaja, amely kifejezést először a „Tasso” esetében használta 1854-ben. Ezek zöme, illetve szimfóniái, a „Faust” – amely egyébként is egyik jellegzetes, gyakran feldolgozott témája - és a „Dante” is irodalmi ihletésűek.

Zenéje gyakran már magában provokatív,<sup>29</sup> de a harmónia terén is mérész újító.<sup>30</sup> Gyakran fordul a modalitás felé, melyet kromatika és enharmónia segítségével tovább is fejleszt, ugyanakkor felértékeli a tercívolságra levő és a közös tercű akkordok szerepét. Gyakran alkalmaz szeptim- és nónakkordokat is, de megjelennek az új struktúrájú, kvartokból és szekundokból álló hangzatok is. Már használja az egészhangú skálát, de művészetében felértékelődik a nagyszeptim, a tritonus és a bővített hármasszerepe is. A diszsonanciák kezelése alapján megállapíthatjuk, hogy a XX. századra előkészíti a tizenkét fokú hangrendszer útját.<sup>31</sup> Különösen a weimari időszaktól kezdve fokozottan használ két bővített szekunddal rendelkező magyar (vagy cigány-) skálát.<sup>32</sup>

Talán nem lehet véletlen, hogy Liszt több mint tizenöt évvel a Danteszonáta keletkezése után visszatért az Isteni színjáték témájához. Munkája

---

<sup>25</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II.* Budapest: Editio Musica 14. p.

<sup>26</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó 12. p.

<sup>27</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II.* Budapest: Editio Musica 270. p.

<sup>28</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó 13. p.

<sup>29</sup> SCHONBERG, Harold C. (1998): *A nagy zeneszerzők élete.* Budapest: Európa 204. p.

<sup>30</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó 14. p.

<sup>31</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó 15. p.

<sup>32</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó 16. p.

eredményeként egy háromrészes, de kéttételes zenekari mű született, azonban a körülmények sajátos formai és értelmezési megoldást eredményeztek. A szimfónia harmadik tétele, a Paradicsom nem készült el, szerepét egy női karra és zenekarra írt Magnificat rész vette át. Művét Wagnernek ajánlotta. Az 1858 húsvétján ajándékba adott kéziratos partitúrára ezt írta: „*Te úgy vezetél engem az élettől átítatott hangok világának titokzatos régióiba, akárcsak Vergilius Dantét. Legőszintébb szívvel kiáltja feléd: Tu se' lo mio maestro e' l mio autore. [Mesterem, mintaképem vagy Te nékem], és ajánlja Neked a művet megingathatatlan szeretettel: Liszt Ferenced.*”

Nagyon mély elkötelezettséget szimbolizálhat ebben az esetben a Vergilius és Dante közötti mester-tanítvány kapcsolatra való utalás,<sup>33</sup> azonban egy későbbi, a weimari Liszt múzeumban őrzött másolaton már csak ez áll: „*Richard Wagnernek ajánlom, mélységes szeretettel, csodálattal és hűséges barátsággal.*” Az 1859-ben megjelent, nyomtatott partitúrán már csak ennyi: „*Richard Wagnernek ajánlom.*”<sup>34</sup> Mint utólag kiderült, maga Wagner kérte Lisztet levélben: „*Jobb, ha az én példányomba ír dedikációt megtartjuk magunknak. Én legalábbis egy léleknek sem fogom megemlíteni.*”<sup>35</sup> A wagneri hatást tükrözi az az összművészeti elképzelés is, hogy eredetileg Bonaventura Genellinek az Isteni színjáték jeleneteit ábrázoló képeit vetítették volna a zenéhez. Liszt kísérletképpen egy szélgépet<sup>36</sup> is alkalmazni akart az első tétel végén, hogy a Pokol szélviharait érzékeltesse.<sup>37</sup>

A komponáláshoz 1855 nyarán látott hozzá,<sup>38</sup> 1856. októberében azonban már magával vitte Wagnerhez Zürichbe a Faust-szimfónia partitúrájával együtt. Kettejük között élénk vita bontakozott ki a Dante szimfónia vérbő befejezéséről, amelyet Wagner nem tartott megfelelőnek a Paradicsom kifejezésére. Végül Liszt mindkét alternatívát megtartotta és a választást a karmesterekre bízta.<sup>39</sup> A darab három fuvolára (a harmadik alkalmanként pikoló), két oboára, angolkürtre, két klarinétra, basszusharsonára, tubára, üstdobra, cintányérra, nagydobra, tam-tamra, két hárfára, harmóniumra,

---

<sup>33</sup> BABITS Mihály (2013): *Dante komédiája*. Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 58. p.

<sup>34</sup> HAMBÜRGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 92. p.

<sup>35</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 477. p.

<sup>36</sup> AUDEH, Aida, HAVELY, Nick (2012): *Dante in the Long Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press 375. p.

<sup>37</sup> LISZT Ferenc: *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia für großes Orchester und Sopran- und Alt-Chor*. Lipsce: Breitkopf und Härtel, IV. p.

<sup>38</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 250. p.

<sup>39</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 393. p.

vonósokra és női (vagy gyermek-) karra íródott, szoprán szólóval. Az S 109, illetve R 426<sup>40</sup> műjegyzékszámot kapta, bemutatója pedig Drezdában volt, 1855. november 7-én a királyi színházban, ahol maga Liszt vezényelt.

Első tétele, az *Inferno* kiválóan tükrözi Liszt pokoli látomások kifejezéséhez való zseniális hajlamát. Alaphangneme – amint a Dante-szonátában is – a bizonyos pokoli d-moll, illetve ugyanúgy a tématranszformáció módszere biztosítja a hagyományostól eltérő, de a művet erős abroncsokkal egybeartató, organikus felépítést.<sup>41</sup> Sejtelmesen indul,<sup>42</sup> a hangzás kísérteties. A 4/4-es Lento bevezetésben először harsonák és kürtök írják le a pokol kapujának látomását. A deklamáló dallam fölött a partitúrában a szöveg is megjelenik: „*Per me si va...*” Mindegyik szövegi sorban megjelenik az ún. „*diabolus in musica*”, a sokáig ördögi hangköznek tartott bő kvart. Valamennyi alkalommal üstdobpergés koronázza, Dante pokláknak baljóslatú, vulkánmorajlását idézve. Innen a csellók és a nagybőgők vezetnek át a tétel expozíciójának kezdetéhez némi *accelerando* segítségével, amely után a teljes vonóskar hozza a tétel egyik fontos, háromütemes, kromatikusan ereszkedő, triolás témáját, mely Dante és Vergilius ereszkedését hivatott illusztrálni. Szünet nélkül ezt követően a fafúvók, vonósok és kürtök által megjelenik a második visszatérő elem, egy sóhaj-motívum gisz orgonapont fölött, mely feltehetően a szenvedők jajszavát jeleníti meg.

Az *Allegro frenetico* részben az ütem jelzése 2/2-é válik, ugyanakkor megismerkedünk az új, kétütemes, az előző sóhaj-motívumhoz hasonló témával, mely először ismételtlen az alaphangnemben, de egy sokkal tétovább d-mollban kerül megjelenítésre. A továbbiakban ezt a témát fejlesztgeti tovább fokozatosan. Ezt követően kerül terítékre, immár H-dúrban, az expozíció harmadik témája, amely egy ereszkedő, heroikus, kifejezetten olaszos jelleget idéző *staccato* dallam. A téma harmadik elhangzásakor némi lassítást ír elő a szerző, amelynek lecsengésébe Liszt alig hallhatóan belecsempészi az első témát is transzformált formában, a brácsák és a mélyvonósok szólamába. Érdekes egy pillantást vetnünk a téma harmadik megjelenésére, ugyanis f-mollba modulálja azt, ami H-dúrral szintén poláris viszonyban van, azaz az ördögi hangköz ismételtlen előbukkan. Az ebből kinövő kromatikus átvezetés azonban az első, ereszkedő téma feldolgozásába torkollik. Szünet nélkül követi a hirtelen, *lento*-ra való tempóváltás, melyben a trombiták, illetve rezek által ismételtlen megjelenik a bevezető

---

<sup>40</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 90. p.

<sup>41</sup> HAMBURGER Klára (1980): *Liszt*. Budapest: Gondolat 199. p.

<sup>42</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 94. p.

mottója (a szöveget ismételten a kottába írja a szerző), de a vonósok kromatikus borzongását követő döbrent csendben mindössze az üstdob visszhangozza annak dallamát.

A lélegzetvételenyi szünet után a Pokol második körébe érkezünk. Francesca és Paolo hangját halljuk, akik tiltott szerelmük emléke miatt szenvednek. Ez a lírai középrész tökéletesen kontrasztál a tétel elsődlegesen megidézett hangulatával, azaz akár a tétel kidolgozási részének is tekinthető. A rész físz-mollban, *Quasi andante* tempóban indul 5/4-ben, és tartalmazza a XIX. század egyik legfantáziadúsabbnak titulált hárfaszólását, majd egy fájdalmas basszusklarinét recitativót hallunk. A hárfa egyrészt a pokol örvénylő szeleit idézi, másrészt a témát játszó angolkürt érzékeny kíséretétül szolgál; ezt a szokatlan szinkombinációt Dante híres sorai ihlették: „*Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria.*” („*Nincs semmi szomorúbb / Mint emlékezni a régi szép időre / nyomorban.*”)<sup>43</sup> Az *Andante amoroso*-tól a lüktetés merész 7/4-be vált. Érdekes, ahogyan Liszt motivumként váltja a sordino nélküli két hegedűt a sordinált tutttival, majd később a csellókat és kürtöket felelteti hasonló módon. A szerelmes álmodozásból a kürtök által megszólaltatott mottóval ránt vissza bennünket a pokoli környezetbe.

A *Tempo primo* félelmetes visszatérést hoz magával. Pizzicattok, trillák és az üstdobok szólója teszik ironikusan ördögivé. Gyakorlatilag egy diabolikus paródiája az expozíciónak, akár a nyolcadik és kilencedik kör borzalmait is szimbolizálhatja. Ebben a visszatérésnek tekinthető harmadik részben mindegyik már ismert téma megjelenik valamilyen formában. A végén a mottó is visszatér, immár a teljes zenekar ugyan üresen kongó, ám piú fortissimo zengett kvintjein: „*Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!*”

A második, Purgatórium tétel első része jeleníti meg Dante Purgatóriumát, a második rész pedig a Paradicsomot helyettesítő Magnificat-ot tartalmazza. Bár a nyomtatott partitúrában már nem találunk rá utalást, a kéziratára Liszt a következő alcímet írta: „*Vision*” (látomás).<sup>44</sup> A tétel valóban látomás jellegű és erejű, ennek atmoszféráját hozzák a hárfák és a vonósok felbontott akkordjai, illetve a fafűvők egyszerű témája, mellyel a tisztító tűzben üdvösségükre váró lelkek vergődésének panaszos muzsikáját szólaltat

---

<sup>43</sup> BABITS Mihály (2013): *Dante komédiája*. Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület, 74. p.

<sup>44</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 96. p.

ják meg.<sup>45</sup> Az Infernóból átvett témák miatt a tétel tartalmilag határozottan elkülönül Dante Purgatóriumától, hiszen szinte egyáltalán nem beazonosíthatóak az ihlető szöveg elemei. Wagner tetszését is a tétel várakozást megjelenítő alaphangulata nyerte el: „*Nem tudni, voltaképp kétségbeesés, vagy remény-e az, ami megszólal benne...*”<sup>46</sup>

Alaphangneme D-dúr. Az első, természeti képet megjelenítő témát az oboa tolmácsolásában hallhatjuk sordinált vonósok kíséretében. Másodszori megjelenése a nápolyi Esz-dúrban szólal meg, amely után a vonósok és a fafúvók lírai hangú átvezetésének hirtelen h-mollja a meglepetés erejével hat. Itt jelenik meg két már ismert zenei anyag az első tételből: a sóhajmotívum, majd a Francesca-téma wagneri hangszerelést idéző öltözetben. Kíséretiesen emlékeztet Wagner Tannhauserének nyitányára. Olyan mintha okkal volna párhuzamat kettejük zenéje között, mintha azzal Vergilius és Dante viszonyát állítaná párhuzamba a szerző. Annak ellenére, hogy általában a Dante-szimfónia esetében a Pokol tételt tartjuk az izgalmasabbnak, véleményem szerint ez egy olyan interpretációs elem, mely továbblép a szöveg zenei értelmezésén. Ezt a részletet emelném ki, mint a mű legfontosabb kinyilatkoztatását. Ebben az esetben a partitúrára írt eredeti ajánlásra egyáltalán nincs is szükség, hiszen a zene tartalmazza azt.

A továbbiakban a tétel *Lamentoso* tetőpontján egy fúga hangzik fel. Témája szintén ismert: a „*Nessun maggior dolore...*” dallamának transzformációjára épül. Hatalmas fokozás és merész modulációk jellemzik, végén pedig egy pillanatra mintha a pokol kapujának tematikus anyagát is idézné, két félkottányi szeletben a kürtök szólamában. Ezt a részt egy variált, rövidített visszatérés követi, melyben megszólal a Francesca-recitativo transzformációja is az első hegedűk szólamában, majd egy fanfáros, hárfákkal színezett átvezetés, mely a 9/4-ben és 3/3-ban váltakozó Magnificat menyeyei látomásának H-dúrjába vezet át. Liszt a himnusznak csak az első részét zenésítette meg. Alapja gregorián dallam maradt, melyet kétszólamú női kar és szoprán szóló énekel. Liszt eltökélt célja volt, hogy a kórust elválasztja a zenekartól és a karzatra helyezi.<sup>47</sup> Ennek igazából gyakorlatias okai is voltak, Liszt ugyanis tudta, hogy darabjai kényesek intonáció szempontjából, a kórus mellé helyezendő harmónium pedig támaszként szolgálhat az éneke-

---

<sup>45</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 96. p.

<sup>46</sup> BALOGH Csaba (2012): „*Hogy megértsd a jót, mit ott találtam...*” Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében. In: KULIN Ferenc (szerk.): *A géniusz kötelez. Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára*. Budapest: Argumentum 68. p.

<sup>47</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 305. p.

sek számára. Tudatában volt annak is, hogy valami egészen újat csinált, mert a schwerini zenekar zeneigazgatójához, Julius Schafferhez írott levelében felhívja a figyelmet a „modális” harmóniakra, főképp pedig az azokat alátámasztó, egészhangú skálára. Mindez fél évszázaddal azelőtt történt, hogy Debussy kisajátította volna azt a francia impresszionizmus nevében! Ez a bizonyos újdonság a záró „*Hosanna, halleluja*” szöveg alatti, *gisztől* lefelé haladó dúr-akkord sor. Mint már korábban elhangzott, a tételnek két különböző befejezése ismert. Egyik egy piú pianissimo, „lebegő” H-dúr kvartszextakkordon zár, másik pedig harsány fortissimo, rezekkel erősített alaphármason. A gyakorlat azt mutatja, a karmesterek ez utóbbit szokták leginkább mellőzni, és Wagner kérésének megfelelően inkább a légies befejezést választják.<sup>48</sup>

Ami az ősbemutatót illeti, Liszt alig várta, hogy előadhassa a darabot, ezért kissé elhamarkodottan dönthetett a bemutató időpontjáról, pedig tanítványai figyelmeztették is a veszélyre.<sup>49</sup> A koncertet 1856. november 7-én tartották a drezdai királyi színházban, mindössze egyetlen próbát követően. „*Olyan bukás, amely csak Wagner Tannhäuserének párizsi bukásához fogható.*”- írta róla Hans von Büllow. A drezdai sajtó egy emberként fordult szembe Liszttel.<sup>50</sup>

A mű Prágában is elhangzott, szintén Liszt vezényletével 1858. március 11-én, ezúttal kitörő ovációt váltva ki a publikumból,<sup>51</sup> magyarországi bemutatója pedig 1865. augusztus 17-én volt a Pesti Vigadóban. Liszt itt is maga vezényelt, ugyanakkor saját Rákóczi-induló feldolgozásának is ekkor volt a premierje.<sup>52</sup> A zenekart barátai is erősítették: Erkel Sándor tam-tamon, Mosonyi Mihály nagybögön, Huber Károly hegedűn játszott. A pesti közönség az ámulattól szinte szóhoz sem jutott.<sup>53</sup> Legközelebb Rómában, a ma már nem létező Sala Dante avatásán hangzott fel a szimfónia 1866. február 26-án.<sup>54</sup> Ez alkalmából a zeneszerzőnek Domenico Venturini írt két szonettet „Dante e Liszt” címmel, kifejezetten erre az alkalomra.<sup>55</sup> Liszt a római bemutató után Párizsba utazott, ahol szintén lehetősége nyílt a szimfónia népszerű-

---

<sup>48</sup> HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó 97. p.

<sup>49</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 462. p.

<sup>50</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 463. p.

<sup>51</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc II*. Budapest: Editio Musica 285. p.

<sup>52</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc III*. Budapest: Editio Musica 102. p.

<sup>53</sup> LEGÁNY Dezső: *Ferenc Liszt and His Country. 1869-1873*. Vinkeveen: Franz Liszt Kring 33. p.

<sup>54</sup> WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc III*. Budapest: Editio Musica 52. p.

<sup>55</sup> KOVÁCS Imre (2005): *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban*. In: *Ars Hungarica* 2005. 2. sz. 324. p.

sítésére: Gustav Doré, a szintén jelentős Dante-illusztrátor estélyén május 11-én Saint-Saëns közreműködésével zongorán adta elő a darabot.<sup>56</sup>

## Összefoglalás

Lisztet élete során megszámlálhatatlan alkalommal érték különböző vádaskodások, melyekkel munkásságának jelentőségét próbálták elbogatellizálni. A már letisztult stílusú, idős Liszt harmóniai is elbizonytalaníthatnak sokakat, hiszen meglehetősen szokatlan együtthangzásokat hoztak. El kell telnie majd ötven évnek, mire őt Bartók akadémiai székfoglalójában megvédi:

*„Liszt egész gondolkodásának, világnézetének legpontosabb tükrét magában műveiben találhatjuk. Optimizmusát legjobban azok a Verklärung-szerű vagy diadalmas zárórészek fejezik ki, amelyek számos nagyobb szabású művében megvannak. Hogy korát, a romantikus XIX. századot minden javával, minden túlzásával nem tagadta meg, az emberileg nagyon is érthető. Ebből származik a szónoki pátosz túltengése; ebből magyarázhatók bizonyos, a polgári közönség számára tett engedmények, meg legjelentékenyebb műveiben is. Ismételtelen mondom: akik csak ezeket a fogyatkozásokat pécézik ki, — és ilyen mége ma is a zenekedvelők egy része — azok nem látnak rajtok túl a lényegig. Már pedig pártatlan értékelés a lényeg megismerése nélkül elképzelhetetlen.”<sup>57</sup>*

Téves a nézet, hogy csupán Wagner egyik csatlósa lenne. Liszt a Danteszimfóniában számot ad saját zeneszerzői eredményeiről, összefoglalja őket, ugyanakkor merész kísérleteivel utat mutat azoknak, akik szellemisségéből, írásai, pedagógiai munkája nyomán mernek dacolni a konvenciókkal. Hatása Schönbergen keresztül a hatvanas évek zenei avantgárdján keresztül mind a mai napi érvényesül,<sup>58</sup> ugyanakkor rámutat arra, hogy hiába szeretünk a zenetörténetben is mindent kronológiai sorrendben kategorizálni, a XIX. században már bőven jelen van a XX. század zenéje. Jelentősége az irodalmi elemek megjelenését illetően is zenetörténeti fontosságú, hiszen ezek által megteremti Berlioz francia és Wagner német romantikájának szintézisét saját életművében<sup>59</sup>. A Dante-szimfóniában is, miként más mű-

---

<sup>56</sup> KOVÁCS Imre (2005): *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban*. In: *Ars Hungarica* 2005. 2. sz. 32. p.

<sup>57</sup> BARTÓK Béla *székfoglalójának kivonata*. (1936) In Akadémiai értesítő 43. kötet 30. p.

<sup>58</sup> DAHLHAUS, Carl (2011): Liszt, Schönberg és a nagyforma. A „többtételesség az egytételességekben” elve. In: *Magyar Zene* 2011. 3. sz. 249-261. p.

<sup>59</sup> ALTENBURG, Detlef (1994): *Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era*. In: *19th-Century Music* 1994. 18/1. 46-63. p.



veiben is, Liszt a tradicionális formák sajátos továbbfejlesztésével egyéni megoldásokhoz jutott el, melyekben érvényesül az általa definiált programzene műfajának minden követelménye.

### Felhasznált irodalom

- ALTENBURG, Detlef (1994): *Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era*. In: 19th-Century Music 1994. 18/1. 46-63. p.
- ALTENBURG, Detlef (2013): *Liszt and the Spirit of Weimar*. In: Studia Musicologica 2013. 54/2. 165-176. p.
- AUDEH, Aida, HAVELY, Nick (2012): *Dante in the Long Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press
- BABITS Mihály (2013): *Dante komédiája*. Budapest: Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület <http://mek.oszk.hu/11800/11876/pdf/11876.pdf> [2015.08.15.]
- BALOGH Csaba (2012): „Hogy megértsd a jót, mit ott találtam...” *Dante ihlető ereje Liszt Ferenc művészetében*. In: KULIN Ferenc (szerk.): *A géniusz kötelez. Tanulmányok Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára*. Budapest: Argumentum 45-71. p.
- BÁRDOS Lajos (1976): *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- BARTÓK Béla *székfoglalójának kivonata*. (1936) In: Akadémiai értesítő 43. kötet
- BOGOLY József Ágoston (2011): *Liszt Ferenc heurisztikája*. In: Magyar Tudomány 2011. 12. sz. 1508-1503.p.
- DAHLHAUS, Carl (2011): *Liszt, Schönberg és a nagyforma. A „többsétségség az egytételességben” elve*. In: Magyar Zene 2011. 3. sz. 249-261. p.
- DALOS Anna (2012): *Liszt és a művészetek*. In: Muzsika 2012. 1. sz. [http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=3400](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3400) [2015.09.08.]
- DOBÁK Pál (1998): *A romantikus zene története*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó
- DOMBINÉ KEMÉNY Erzsébet (2015): *Dante hatása a 19. századi zenében*. In: MÁTÉ Zsuzsanna (szerk.): *Dante 750. Kiállítás és tudományos emlékülés*. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
- ECKHARDT Mária (1989): *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824-1861)*. Budapest: Zeneműkiadó

- EÖSZE László (1980): *119 római Liszt-dokumentum*. Budapest: Zeneműkiadó
- HAMBURGER Klára (1980): *Liszt*. Budapest: Gondolat
- HAMBURGER Klára (1985): *Liszt Ferenc: Dante-szimfónia S 109, R*. In KROÓ György (szerk.)(1985): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó
- HAMBURGER Klára (1986): *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó
- KELEMEN János (2002): *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*. Budapest: Atlantisz
- KOVÁCS Imre (2005): *Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban*. In: *Ars Hungarica* 2005. 2. sz. <http://epa.oszk.hu/01600/01615/00002/pdf/315-330.pdf> [2015.09.09.]
- LEGÁNY Dezső: *Ferenc Liszt and His Country. 1869-1873*. Vinkeveen: Franz Liszt Kring
- LISZT Ferenc: *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia für großes Orchester und Sopran- und Alt-Chor*. Lipcse: Breitkopf und Härtel
- ORSELLI, Cesare (1986): *A madrigál és a velencei iskola*. Budapest: Zeneműkiadó
- ORSELLI, Cesare (1986): *Az opera születése*. Budapest: Zeneműkiadó
- SCHONBERG, Harold C. (1998): *A nagy zeneszerzők élete*. Budapest: Európa
- SZABÓ Tibor (2003): *Megkezdett öröklét. Dante a XX. századi Magyarországon*. Budapest: Balassi
- WALKER, Alan (2003): *Liszt Ferenc I-III*. Budapest: Editio Musica

**Roberto Bongiovanni**

## **PURCELL OPERA WORKSHOP IN KREMS**

On the 18th of May, 2018, as part of the opera staging series<sup>1</sup> of the Kirchliche Pädagogische Hochschule (KPH) in Krems, Purcell's *Dido and Aeneas* was presented to the audience of the KPH concert hall. The rehearsals of the opera, which was to be performed on stage by students and lecturers of universities in five EU-countries (Freiburg, Riga, Campobasso, Szeged, Krems), started in January 2017 in a three-day workshop in Schloss Zeillern, Austria. As a result of the January workshop and the intensive learning process during the summer semester since March 2017, the musical piece has already been learnt to an extent to allow stage rehearsals with the orchestra and the conductor in May 2017.

During the rehearsals, particular attention was paid to properly learn to pronounce the English libretto; to synchronize the singing of the various parts together during choral rehearsals, and not only separately, significantly improving the intonation; as well as to vocal warm up aiming at dynamic variegation, with particular attention to the high-pitch piano and *mezza voce* vocal parts, which not only did facilitate the implementation of dynamic instructions, but it also improved the comprehension of the text. The soloists worked with special correpetitors, which meant a great deal of help in memorization, in addition to the technical learning of the vocal parts. The students designed and organized the stage work with their own individual creative ideas, and they mastered the elements of the stage technology they chose on a professional level (shadow play and prism technique); they produced their own costumes; but they also excelled in the activities of the organization of the public, as the 300-seat auditorium was crowded in the evening of the presentation. The students also presented historical dance pieces (*The Triumphant Dance, Echo Dance of Furies, The Witches' Dance*) for the choreography produced by KPH dance instructor Ines Pilz to accompany the three acts of the opera. The internationality of the show was

---

<sup>1</sup> The last piece of the series was Hans Krása's *Brundibár* in March 2015. About previous project cooperation of the participants can be read in: Bence Asztalos: „Promoting creativity and entrepreneurship through music, performance and cultural cooperation.” in: *Teorie a praxe Hudební výchovy IV.* (szerk. Zuzana Selčanová, Barbora Šobáňová, Lenka Kašćaková, Ena Stevanovic, Miloš Kodejška), Univerzita Karlova Praha, p. 223-229, and Bence Asztalos: „Musik kreativ+.” in: *Studia UBB Musica* 2015/2, Cluj-Napoca, p. 85-93.

demonstrated by the fact that the following partner universities participated in the show in addition to KPH's students and teachers: Dace Bickovska (Music Academy, Riga) and Martin Heidecker (Pädagogische Hochschule Freiburg) – flute; Bence Asztalos – violin and Elisabeth Dombi – harpsichord; Lilla Ballabás – Dido, Arnold Halász, Béla Göllönt, Mehmed Erman Mete, Ferenc Fésús – choir (University of Szeged); Stefano Morgione – viola; Giovanni D'Aprile – hunting-horn; Fernando Lepri – guitar; Roberto Bongiovanni – (Conservatorio Campobasso) – continuo.



CAMPUS  
KREMS-MITTEAU **KPH** KIRCHLICHE  
PÄDAGOGISCHE  
HOCHSCHULE  
WIEN/KREMS

*Dido &  
Aeneas*  
Oper in 3 Akten von Henry Purcell

Abendvorstellung  
Donnerstag, **18.5.2017**, 19:00 Uhr

KPH Wien/Krems – Campus Krems-Mitterau  
Dr. Gschmeidlerstraße 28, 3500 Krems

Als Solistinnen und Solisten, im Chor und Orchester wirken mit:  
Studierende der KPH Wien/Krems, Campus Krems-Mitterau,  
das Musikteam sowie Gäste von Erasmus Partner-Hochschulen

*Eintritt frei, Spenden erbeten*

Prior to the one-hour opera presentation, the director of KPH, dr. Isabella Benischek greeted the audience and Leonora Donat, lecturer at the Department of Music, gave an introductory lecture. Before the overture of *Dido and Aeneas*, the students of KPH presented the Baroque and Blue movement from Claude Dolling's *Suite for Flaute and Piano*, to provide the atmosphere and set the stage for the show by combining baroque and jazz elements in a variation form. Prior to the presentation, the local paper *NÖN-Krems* and *Módszertani közlemények* in Szeged published articles presenting the show.<sup>2</sup> The opera premier could be realized by means of a sponsorship by Weingut Hagmann and the Audio Art Krems.

## References

- Asztalos, Bence: „Promoting creativity and entrepreneurship through music, performance and cultural cooperation.” in: *Teorie a praxe Hudební výchovy IV.* (edit. Zuzana Selčanová, Barbora Šobáňová, Lenka Kaščaková, Ena Stevanovic, Miloš Kodejška), Univerzita Karlova Praha, p. 223-229
- Asztalos, Bence: „Musik kreativ+.” in: *Studia UBB Musica* 2015/2, Cluj-Napoca, p. 85-93.
- Dombi, Józsefné: “Purcell-workshop Schloss Zeillern-ben”. in: Bácsi János (edit.): *Módszertani közlemények.* SZTE JGYPK, 57. évf., 2017/1, p. 40-41
- [www.noen.at/krems/veranstaltungen/20-2017-alle-veranstaltungen-im-bezirk-krems/48.179.821](http://www.noen.at/krems/veranstaltungen/20-2017-alle-veranstaltungen-im-bezirk-krems/48.179.821) (21.05.2017)

---

<sup>2</sup> [www.noen.at/krems/veranstaltungen/20-2017-alle-veranstaltungen-im-bezirk-krems/48.179.821](http://www.noen.at/krems/veranstaltungen/20-2017-alle-veranstaltungen-im-bezirk-krems/48.179.821) (21.05.2017)

Dombi Józsefné: “Purcell-workshop Schloss Zeillern-ben”. in: Bácsi János (szerk.): *Módszertani közlemények.* SZTE JGYPK, 57. évf., 2017/1, p. 40-41

## IN MEMORIAM KREUTER VILMOSNÉ

2017. február 6-án életének 74. évében hosszú betegség után elhunyt **Kreuter Vilmosné Dévényi Ilona** karnagy, karunk jogelődje, a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola nyugalmazott főiskolai docense.

Kreuter Vilmosné 1943. április 21-én Szegeden született, egyetemi tanulmányait a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola középiskolai énektanár-karvezető szakán végezte, ahol 1966-ban szerzett diplomát. Ezt követően posztgraduális képzésben egyházzénét tanult. 1974-től oktatott a főiskola Ének-zene Tanszékén karvezetést, zenetörténetet, és vezette a vegyeskart.

\* \* \*

Majdnem húsz éve, hogy betegsége miatt a fiatalok oktatását abbahagyni kényszerült. Néhányszor még visszajött hozzánk a záróvizsgákra, jól esett látni őt, tudni róla.

Hosszú időn át dolgoztunk (nem túlzás: éltünk...) egy szobában a főiskolán, egy hangos szó nélkül, ahogy ő gyakran megjegyezte.

Korábban népzene tanárom is volt a Zeneművészeti Főiskolán.

Kreuter Ilke, ahogyan mindannyian hívtuk, hihetetlen kitartással és lendülettel igyekezett elérni céljait, nagyszerű dolgokat vitt végbe tanszékünkön.

Ősszekovácsolta a hallgatókat a vegyeskarban, amit kiválóan vezetett. Olyan minőségű kórust hozott létre, amellyel versenyeket nyert itthon és külföldön. Fáradhatatlanul végezte az utazások, koncertek megszervezésével járó óriási munkát, amellet, hogy óráit mindig pontosan és lelkiismeretesen megtartotta. Kórusát többször kísértem koncerten, külföldi turnékon és versenyeken. Általa ismertem meg többek között Bartók: Négy szlovák népdal c. kórusművét is.

Érdeklődése a reneszánsz zene iránt arra sarkallta, hogy csembalót és kiváló minőségű blockflótéket vásároljon a tanszék számára, akkor, amikor ez még egyáltalán nem volt megszokott. Ezeket a hangszereket aztán gyakran használta, amikor kamaraegyütteseket szervezett hozzá hasonlóan lelkes hallgatókból.

Szerette és kitartóan tanította a gregorián zenét, pedig nem egyszer érte támadás emiatt. Alapító tagja volt a szegedi Kórusegyületnek és a Gregorián Társaságnak.

Alapítványt hozott létre és működtetett az ének tanárképzés érdekében egyedül, minden segítség nélkül.

A tanszék hanglemezyűjteményét fáradhatatlanul gyarapította, rendezte, gondozta. A zenetörténet tanításához számtalan hangkazettát és diát készített. Amikor ezekre, vagy a kórus videokazettáira tekintek mindig gondolok rá.

De ahogyan eljárt az idő a nagy gonddal összegyűjtött hanglemezek, kazetták és diák felett, úgy járt el az idő ő felette is. És így fog eljárni mi fölöttünk, egykori kollégái fölött is. Amíg azonban mi néhányan még élünk, emlékezni fogunk rá.

Szeged, 2017. február 17.

Dr. Maczelka Noémi  
tanszékvezető egyetemi tanár

## Szerzőink / Authors

**ALTORJAY Tamás drd** was originally an architect, but later he became the opera singer of the National Theatre of Szeged. He finished his music studies at the Music Faculty on University of Szeged. In opera and oratorio performances he sang all over in Hungary and in Europe. He deals with teaching future singers from 2002 in Kecskemét, at the Conservatoire, and later at the University of Szeged as well. He is PHD Candidate at the University of Szeged, in the Institute of Education. His research topic is the effect of different warming-up sessions for the singing voice.

**Dr. ASZTALOS Bence DLA** studied violin and singing at the Liszt Academy in Budapest, continuing his education in Vienna in Professor Robert Holl's Lied-class. He has been playing in the Budapest Festival Orchestra since 1994, working with conductors, such as Iván Fischer, Sir George Solti, Charles Dutoit. His singing career allowed him to develop close relations with the Deutsche Oper am Rhein and the Hungarian State Opera, where he sang Don Fernando/*Fidelio*, Ariodates/*Xerxes*, Bartolo/*Figaro* etc. In 2010 he was appointed as associate professor at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music.

**BONGIOVANNI, Roberto** received his musical training at the Rome Conservatory “S. Cecilia”, graduating with degrees in Orchestral Direction, Choral Direction, Composition, and Piano. Beside important Italian agencies and orchestras (recently: Opera Ensemble from Teatro dell'Opera di Roma; ORL-Orchestra di Roma e del Lazio; Polimnia Ensemble; Fondazione Massimo Freccia; Symphonic Orchestra Città di Grosseto), Bongiovanni has directed many foreign orchestras including: OSPA- Symphonic Orchestra of Baleari (Palma di Maiorca – Spain), Symphonic Orchestra of Principato of Asturias (Oviedo – Spain), Symphonic Orchestra of the Bulgarian National Radio (Sofia – Bulgaria), Czech National Symphonic Orchestra. Bongiovanni's repertoire spans from early music to chamber music, opera, choral and orchestral/symphonic music, sacred music, all from various time periods, as well as music from various countries. Presently his musical activities are focused on Romantic and “verista” Italian opera repertoire. Bongiovanni has recorded for various radio and television (Italian radio RAI, the Bulgarian National Radio, Radio Vatican, Tele Pace, Rete Oro, RTR) and various record companies (EMI; Bixio - Cemsa; Moto Contrario). Bongiovanni also leads a very busy teaching schedule at Conserva-



tory Campobasso and various Music Academies, where he specializes in traditional opera interpretation, in choral and orchestral conducting, in composition, in interpretation of renaissance polyphonic repertoire -especially from the schola romana-. Between the most famous: “Campus delle Arti di San Gemini” (other teachers: K.Bogino, L.Shambadal, K.Stoll, A.Sciancalepore, G.Karni, M.A.Epstein, M.Fiorentini) and Deutsche Schule Rom.

**Dr. BOROS-KONRÁD Erzsébet PhD** opera singer and associate professor at the Partium Christian University from Oradea (Romania), graduated the Conservatoire „Gh. Dima” – Cluj-Napoca. She was awarded a PhD degree by the National University of Music Bucharest in 2008, her PhD thesis is entitled *The Vocal Creation of Hungarian Composers from Romania*. As vocal soloist of the Hungarian Opera from Cluj-Napoca she sang famous opera roles, like Fiordiligi, Amelia Grimaldi, Lady Macbeth, Aida, Abigail, Leonora (Verdi, Beethoven), Angelica, Tosca, Ariadne, Judit, Santuzza, Nedda, as well as solos of vocal-symphonic oeuvres. Since 2008 she has published several books, as **Școala muzicală națională maghiară și compozitorii maghiari din România**. Editura Infodata, Cluj, 2008, **Formatan** Egyetemi jegyzet. Editura Universității din Oradea, 2010 and articles, in addition to participating at various conferences and conventions and has been coordinator of undergraduate and Master’s thesis.

**BRUGÓS Anikó drd** tanársegéd, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad (Partium Christian University Oradea, Romania). Marosvásárhelyen született 1978-ban. Zenei tanulmányait itt, majd a Nagyváradon Partiumi Keresztény Egyetemen folytatta, ahol 2001-ben szerzett zenepedagógus-egyházzenei diplomát. 2001-től ugyanott karvezetést és más zenei tárgyakat tanít, valamint a Partiumi Énekkar másodkarnagya. 2007-től a Debreceni Egyetem Néprajzi Doktori Iskola doktorandusza, kutatási témája: *Az érmelléki és nagyváradon néptánc és népzene helyzete a XXI. században*.

**Dr. COCA Gabriela PhD** is a musicologist, vice-dean and associate professor of the Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca, Faculty of Reformed Theology, Reformed Theology and Musical Pedagogy Department (she teaches musical forms, harmony, counterpoint, and the evolution and the development of the musical genres and forms). She read the musicology (degree and Masters of Arts) at the Academy of Music “Gh. Dima” of Cluj-Napoca, where she was awarded a PhD in musicology, in the year 2000 with the thesis: *The Architectonic Conception of the Sonorous Process in the Musical Work*

<Lohengrin> of Richard Wagner with the coordination of University Professor Eduard Terényi PhD. As a representative work one comes across the following volumes: <Lohengrin> of Richard Wagner, the Architectonic Conception, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006; The Interference of the Arts vol. I, The Dualist Thinking joint author, the main author is University Professor PhD Eduard Terényi, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007; From Bach to Britten. Applied Musicology - Studies, the author's edition, Cluj-Napoca, 2008; Form and Symbols in "Magnificat", BWV 243, D Major of J. S. Bach, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2008; Musical Forms - lectures, The authors edition, Cluj-Napoca, 2008, "Ede Terényi – History and Analysis", Ed. Cluj University Press, 2010, Harmony, Counterpoint and Choir Arrangements – Three Supports of Courses - joint author, the main author is University Professor PhD Eduard Terényi, Ed. MediaMusica, 2010.

**Dr. DOMBI-KEMÉNY Erzsébet CSc** is pianist and teacher at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. She teaches piano, music history, music literature, contemporary music, basics of music, the nature in music. Her research fields are: the investigation of musical ability, history of the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. Ms. Dombi-Kemény is participant of international conferences, soloist and accompanist of several concerts, editor of publications of the Department of Music, and organizer of contemporary music activities in Szeged.

**Dr. FEKETE Miklós PhD** studied Music Education and Musicology at the “Gheorghe Dima” Academy of Music in Cluj-Napoca, Transylvania (2000-2007). In 2007 he was awarded the first prize for the musicological analyses of some of Rimsky-Korsakov's orchestral compositions at the Transylvanian Students' Scientific Conference. He continued his studies in the doctoral school of the same institution (2007-2012), analysing in his thesis the compositions of Liszt in his last 25 years. Between 2005-2009 he taught music theory and piano at the “Augustin Bena” Music School in Cluj-Napoca, and also collaborated with the “Báthory István” and “János Zsigmond” High Schools as a music teacher and choir conductor. Since 2009 he holds the position of assistant lecturer at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (Faculty of Reformed Theology, Department of Music Pedagogy), teaching Music History, Music Aesthetics, Score Reading, History and Theory of Music Instruments. He is also the choir conductor of the Uni-Cante Choir, Cluj-Napoca. He is involved in musicological analyses and takes part in several musicological symposiums.

**Dr. GYÉMÁNT Csilla PhD** a Szegedi Tudományegyetem francia-magyar szakán szerzett középiskolai tanári diplomát. Vajda György Mihály irodalom- és színháztörténésznél 1979-ben doktorált színháztörténetből summa cum laude minősítéssel. A nyolcvanas évek közepe óta publikál: színháztörténeti, irodalomtörténeti, művészeti írásai jelentek meg hazai szaklapokban, nemzetközi konferencia kötetekben, antológiákban. Több tankönyv társszerzője. 1991-től 16 színháztörténeti kiállítást rendezett a Szegedi Nemzeti Színházban. Emléket állított többek között Giuseppe Verdi halálának 100. évfordulója tiszteletére; Bartók, Kodály színpadi műveinek; a szegedi opera és balett jeles személyiségeinek: Vaszy Vikornak, Szabó Miklósnak, Imre Zoltánnak, Gregor Józsefnek, Simándy Józsefnek, és megrendezte a 125 éves szegedi színház jubileumi kiállítását. 1992-től 1994 decemberéig mint színházi szakértő Szeged Város Önkormányzata Kulturális Bizottságában tevékenykedett, 1995-1998-ig ugyancsak Szeged Város Önkormányzata Kulturális Tanácsadó Testületének tagja volt. 1993 óta a szegedi Dugonics Társaság vezetőségi tagja, 2001-től a Szegedi Operabarátok Egyesületének elnöke. A Juhász Gyula Pedagógusképző Kar vezető oktatója volt. Kitüntetései: Szegedért Emlékérem (1997), Pro Juventute (2001), Pro Theatro (2008), Vaszy Viktor emlékérem (2004), Bartók Béla emlékérem (2006), Kodály Zoltán emlékérem (2007), Szeged Kultúrájáért Díj (2015), Simándy emléklap (2016).

**Dr. KOKAS Károly PhD** deputy director general of Klebelsberg Library of University Szeged (2004-), honorary professor of library science in University of Szeged (2010-). Born 1959. Studies of history and literature (MA) at the University of Szeged (1978-1983) and library and computer science (MA) at the University of Eötvös Loránd in Budapest (1987-1989). Dr. univ. at the University of Szeged (1985). Main fields of research: history of the erudition, computer in the library, digital humanities. Publications: about 140 papers, books or book chapters (1981-).

**LACZI Júlia** as a member of two opera companies sang roles in pieces of Donizetti, Rossini, Offenbach and Johann Strauss. Since 1991 she has been teaching at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. Her subjects are vocal training and chamber music.

**Prof. Dr. habil. MACZELKA Noémi DLA** graduated from the Budapest Academy of Music „Liszt Ferenc” the class of Ernő Szegedi. She received several prizes on piano-competitions; in Casale Monferrato (Italy) she got a

first and an extra prize on the competition “Carlo Soliva”. She gave concerts all across Europe and in the USA, played concertos with orchestra by Mozart, Beethoven, Liszt, Rachmaninoff and Bach. She is university full professor and the head of the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music. From 1979 since 2001 she taught at the Conservatoire in Szeged as well. Since 2008 she is professor of the University of Babeş-Bolyai in Cluj (Romania) too. She is the holder of the DLA-degree in performing art (Doctor of the Liberal Arts).

**Dr. habil. MÁTÉ Zsuzsanna CSc** works as professor at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education, she teaches aesthetics and intecart studies. She is full member of the doctoral PhD-system in philosophy of Málnási Bartók György at the University of Szeged. She received a CSc-degree in Philosophy: "The Absolute in the philosophy of art in the first half of our century", at the Hungarian Academy of Sciences (1996); Habilitation: "Sándor Sík – the author, the literary scientist and the aesthetician" at the University of Debrecen (2006). Her main field of research are Hungarian history of aesthetics and other comparative questions of aesthetics. Ms. Máté is author of several books.

**METE, Mehmet Erman** graduated from Musicology at Kirikkale University in Turkey, been continuing MA in Turkey. He was an Erasmus student in 2012-2013 and has been studying in 2016-2017 at University of Szeged. He research topics are about Folk Music, Music Psychology; effect of musical scales and maqams for human psychology. His MA thesis is about System of Musicology Education in EU and Turkey. His courseworks are *The effect of Pre-listening on the Sight-Reading performance of undergraduated Violin students*, *Social Erasmus: Teaching DrumSet for Abandoned Children and concert*, *Musical Modernity and Progress between 1900-1945 in Turkey*.

**NAGY Szabina** a vajdasági Nagybecskereken született 1986-ban. Egyetemi tanulmányait a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Karán folytatta, ahol 2017-ben végzett ének-zene és könyvtárpedagógia-tanár mesterszakon. Részt vett az intézeti Szakkollégium és a kari Művészeti Diákkör munkájában. Többször nyert díjat dolgozataival, melyek nyomtatásban is megjelentek. 2008-ban a Meszlényi Alapítvány ösztöndíját, 2017-ben pedig az Ének-zene tanár szak Kiváló Hallgatója címet nyerte el.

**Dr. PÉTER Éva PhD** born in 1965 in Cluj-Napoca, is reader in Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Reformed Theology, Reformed Theology and Musical Pedagogy Department. She completed her education at the Faculty of Music Pedagogy of the „Gheorge Dima” Music Academy in Cluj-Napoca. At the beginning of her career she worked as a church organist, after which she pursued an academic career. In the present she teaches music theory, teaching methods, church music and organ. Her main domain of research is church music. She intensively studies the history of the church songs, as well as the variations of the songs included in the chorale book of the Hungarian reformed church and the traditional ones. In January 2005 she was awarded a PhD in Music, at the „Gheorge Dima” Music Academy in Cluj-Napoca, with a thesis concerning „Community reformed songs in the written and oral tradition of Transylvania”. As a representative work one comes across the following volumes: *Protestant festive hymns*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 1999; *Community reformed songs in the written and oral tradition of Transylvania*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2008; *Music Theory*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009; *Solmization exercises*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009, *Teaching methods*, - joint author, the main author is University Professor PhD Szenik Ilona, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2010; *Folk song arrangements in the choral works of Albert Márkos*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2012.

**SÁNDOR János** director, double Jászai Mari -Prize awarded, Meritorious Artist of Hungary (Érdemes művész), Eternal member of the National Theatre of Szeged. For ten years lecturer director at the Faculty’s opera exams of the Juhász Gyula Faculty of Education Music Department University of Szeged.

**Dr. VARJASI Gyula PhD** studied solo singing and choir leading at the Liszt Ferenc College of Music Szeged, continuing his education in Zagreb at Muzička Akademija u Zagrebu. In 2013 received PhD degree at Eötvös Loránd University Faculty of Pedagogy and Psychology Doctoral School of Educational Science PhD Program in Educational History (A Comparative Historical Analysis of the Pedagogical Characteristics of College-level Music Teacher Training in Hungary from 1928 until Today). He won international award in Rome (1994) with the choir of the Votive Church of Szeged. With the Lassus Chorus Szeged awarded prizes in international choir competitions. He is associate professor at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Department of Music.



## Mellékletek

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar  
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

**M e g h í v ó**  
**a tanszék hangversenyére, melyet**  
**2016. október 17-én, hétfőn 19 órakor**

rendezünk a tanszék hangversenytermében (Hattyas u. 10. 8103.terem)

**M ú s o r:**

- 1. J.S.Bach-Kurtág György: Alle menschen sollen sterben**  
*Juhászné Zelei Judit és Litauszki Petra (MA-hallgatók), zongora*
- 2. Részletek a Kájoni kódexből**  
*Al Fresco Együttes (Kiss Gvendolin, Kumbor Alma-ének, Kémenes Anikó, Kovács Gábor-furulya, Nagy-Szabó Kornélia-csembalo)*  
művészeti vezető: *Kovács Gábor*
- 3. R.Schumann: Du bist, wie eine Blume –Ich grolle nicht**  
*Varjasi Gyula ének*  
*Oláh Piroska (MA-hallgató) zongora*
- 4. Liszt Ferenc: Miserere Verdi: Trubadúr c. operájából –**  
koncertparafrázis  
*Maczelka Noémi zongora*
- 5. Liszt Ferenc: Klingeleise**  
*Boros-Konrád Erzsébet (Nagyvárad) ének*  
*Dombi Józsefné zongora*
- 6. Albert Lavignac: Galop-Marche**  
*Juhászné Zelei Judit és Litauszki Petra (MA-hallgatók) zongora*  
*Maczelka Noémi zongora*

A hangverseny a konferencia és a tanulmányi program része;  
minden érdeklődőt szeretettel várunk.

Szegedi Tudományegyetem  
Juhász Gyula Pedagógusképző Kar  
Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék  
Művészeti, Művészetpedagógiai és  
Művésztközvetítő Szakollégium

*Meghívó*

## Zenei évfordulók

című  
17. nemzetközi zenei  
konferenciánkra,  
melyet  
2016. október 17-én (hétfőn)  
és 18-án (kedden)  
rendezünk

a tanszék Hattyas u.10. sz. alatti  
épületének 8103. termében

„In Search of Anniversaries” 17<sup>th</sup>  
music conference  
17-18th, October 2016;  
Szeged, Hattyas u. 10. room 8103.

### A konferencia fővédnöke: Dr. Marsi István dékán

2016. október 17. hétfő /Monday

8.00 A konferenciát megnyitja / Opening speech:  
Prof. Dr. Maczalka Noémi egyetemi tanár,  
intézetvezető

Elnök/Chair: Prof. Dr. Maczalka Noémi  
egyetemi tanár

8.10 Dr. Kokas Károly (SZTE Klebelsberg  
Könyvtár, főigazgató-helyettes, c. docens);  
Emlékezteti, eruditív és digitális bölcsészet

8.50 Szünet / Break

9.00 Dr. Gyémánt Csilla (SZTE ZMK):  
Simándy József Szegeden

9.25 Prof. Dr. Maczalka Noémi: 80 éve  
született Bódás Péter zongoraművész,  
főiskolai tanár

9.50 Szünet / Break

Elnök/Chair: Dr. Dombi Józsefné főiskolai tanár  
10.00 Marton Árpád (a Magyar Művészeti  
Akadémia ösztöndíjasa):  
Versengő versenyművek – concertotipusok  
Mozart elemzésében

10.30 Dr. habil. Máté Zsuzsanna: Mozart  
Rekviemje és Madách Tragédiája – Jankovics  
Marcell animációs filmjének  
intermedialitásában

11.00 Dr. Boros-Konrad Erzsébet (Nagyvárad,  
Partiumi Keresztény Egyetem)  
Újító zeneszerzői törekvések Liszt Ferenc  
két kevésbé ismert dalában

11.30 Szünet / Break

Elnök/Chair: Laczi Júlia művésztanár

12.00 Marosvári Dorottya (Zürich): Svájci magyar  
zeneművészek Z.

12.20 Fekete Miklós (Kolozsvár, Babes-Bolyai  
Tudományegyetem): A természetellenes  
hangvarázs: a kasztráltak helye és szerepe  
a 16-18. századok zenéjében

12.40 Szünet / Interval

13.00 Péter Éva (Kolozsvár, Babes-Bolyai  
Tudományegyetem):

Gárdonyi Zoltán (1906–1986) életútja és  
egyházzenei hagyatéka  
13.20 Dr. Varjasi Gyula: Bárdos Lajos karvezetői  
és zenepedagógiai tevékenysége a  
Mátyás Templomban

13.40 Dr. Kovács Gábor: Fordítások és fordítások  
a XVI. század kórusirodalmában

14.00 Brugós Anikó (Nagyvárad, Partiumi  
Keresztény Egyetem):  
Bárdos Lajos Jeremiás proféta  
könyörgése c. kórusművének műelemzése

\* \* \*

19.00 Nemzetközi hangverseny  
(Szeged, Hattyas u. 10. 8103)

Közreműködőnek /with: Asztalos Bence,  
Boros-Konrad Erzsébet (Nagyvárad),  
Dombi Józsefné, Juhász Zsuzsanna,  
(MA-hallgató), Litauszki Petra (MA-hallgató),  
Maczalka Noémi, Marosvári Dorottya  
(Zürich), Oláh Piroška (MA-hallgató),  
Varjasi Gyula, az Al Fresco Regizene  
Együttes (művészeti vezető: Kovács Gábor).



2016. október 18. kedd / Tuesday

8.00 Előnk / Chair: Dr. Asztalos Bence főiskolai docens

8.20 **Dr. Dombi Józsefné:** 90 éve született

Kürtág György és Szendrei Imre

**Laczi Júlia:**

Mozart A varázsfuvola – a Három Fiú

8.45 Szünet / Break

9.00 **Altorjay Tamás (SZTE Neveléstudományi**

Doktori Iskola): A Különböző éneklési módok

„emancipációja” a mai énekesi gyakorlatban

**Dr. Coca Gabriela** (Kolozsvár, Babes-Bolyai

Tudományegyetem): Robert Schumann

Frauenliebe und -leben formái, tonális és

harmóniai logikája

9.40 Szünet / Break

Előnk/Chair: Dr. Kovács Gábor főiskolai docens

10.00 **Prof. Dr. Párducz Árpád (MTA SZBK):**

Konsonancia és diszsonancia:

idegtudományi megközelítés

10.30 **Dr. Asztalos Bence:** Mähler 3. szimfóniája a

Fesztiválzenekar, 2015/2016-os

hangversenyvadásban

11.00 **Sándor János:** Bartók Béla Fából faragott

királylajka és Szeged



SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
JUHÁSZ GYULA PEDAGÓGUSKÉPZŐ KAR

A konferencia támogatói:

SZTE JGYPK Művészeti Intézet

Ének-zene Tanszék

SZTE JGYPK Kommunikációs Iroda

SZTE Kulturális Iroda

Mediapartner: JGYTV

A konferencia szervezői:

Dr. Dombi Józsefné dr. főiskolai tanár és

Prof. dr. Maczalka Noémi egyetemi tanár



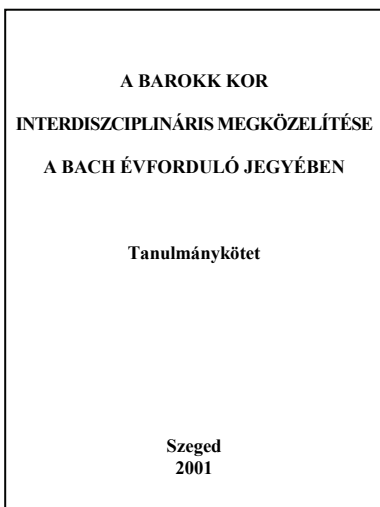
www.jgyppk.hu

## Zenei évfordulók

17. nemzetközi zenei konferencia

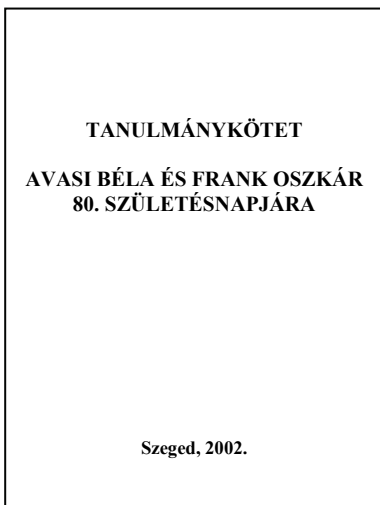
*Meghívó*

## A tanszék eddigi kiadványai



### Tartalom:

*Kamp Salamon:* Johann Sebastian Bach és a kereszt teológiája  
*Jancsovics Antal:* Korálfeldolgozások J. S. Bach műveiben  
*Frank Oszkár:* A Bach prelúdiumok formálásmódja  
*Dombi Józsefné:* A Bach reneszánsz kezdete  
*Meszlényi László:* A barokk zene történelmi elődása  
*Maczelka Noémi:* Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével  
*Réz Lóránt:* J. S. Bach: G-moll fantázia BWV: 542 harmóniavilága  
*Szabó Tibor:* A barokk kultúrfilozófiája  
*Fáyné dr. Dombi Alice:* Comenius és a sárospataki könyvkiadás  
*Pukánszky Béla:* Gyermekfelfogás a barokk korban  
*Gyémánt Csilla:* Barokk életérzés, barokk dráma- és színházművészet  
*Rákai Zsuzsanna:* Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához  
*Sziklavári Károly:* Kelet-Közép-Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach-kantátákban



### Tartalom:

Avasi Béla publikációi  
*Avasi Béla:* Szűkített prím  
*Avasi Béla:* A tonális válasz Bach „Das Wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban  
*Avasi Béla:* A magyarországi tekerő hangkészlete  
Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja  
*Frank Oszkár:* Debussy-prelűdök elemzése I–IV.  
*Frank Oszkár:* Liszt szimfonikus művei

## BARTÓK–VERDI

### Tanulmánykötet

Szeged, 2002.

#### Tartalom:

*Frank Oszkár:* Bartók: Szvit op. 14.  
*Csehi Ágota:* Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén  
*Maczelka Noémi:* Bartók–Reschöfösky: Zongora-iskola  
*Ordasi Péter:* Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére  
*Rákai Zsuzsanna:* „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben  
*Stachó László:* A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene kutatásban?  
*Altorjay Tamás:* Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében  
*Sándor János:* Verdi, az operaszínpad királya  
*Gyémánt Csilla:* Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája  
*Dombi Józsefné:* Verdi: Requiem  
*Dombi Alice:* Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalom elemzés tükrében  
*Szabó Tibor:* Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busseto

## ZENEI KONFERENCIÁK ELŐADÁSAI

### Tanulmánykötet

Szeged, 2003

#### Tartalom:

*Dombi Józsefné:* Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében  
*Erős Istvánné:* Kodály-módszer, Kodály-konceptió, Kodály-filozófia  
*Dombi Józsefné:* Schubert Zselizben  
*Frank Oszkár:* A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése  
*Sándor János:* Schubert és a színpad világa  
*Sziklavári Károly:* Schubert hungarizmusai  
*Maczelka Noémi:* Brahms, a zongoraművész- és tanár  
*Csehi Ágota:* Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról  
*Judita Kučerová:* Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik  
*Wolfgang Zawichowski:* Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern  
*Pirkko Martti:* Allusions in Music for Advertising  
*Pirkko Martti:* New Challenges of Music Education  
*Jane Solose:* Bach's Seven Solo Harpsichord Concerti  
*Kathleen Solose:* Reconciling Tradition and Innovation: the Sonata Romantica Op. 53 no 1. of Nicolai Medtner

## A ZENEI NYELV ÉS A TÁRSADALMI IGÉNY KÖLCSÖNHATÁSA

Tanulmánykötet

Szeged, 2005

### Tartalom:

*Yngve Ness:* Die Romantische Ästhetik in Wagners „Tristan“

*Wolfgang Zawichowski:* Die Anfänge der Tanzmusik in Wien im 19. Jahrhundert

*Judita Kučerova:* Die Folkloreninspirationen und musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der Tschechischen Republik

*Bárd Dahle:* The music educational system in Norway with emphasis on Volda University College and the music communications subject

*Esther Nott:* The educational system in New South Wales, Australia

*Csehi Ágota:* Az instruktivitás és a népzene szerepe a képességfejlesztésben

*Sándor János:* Aki a zenét színekben álmodta

*Ordasi Péter:* Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei

*Maczelka Noémi:* A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás történetének összefoglalása

*Dombi Józsefné:* Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és átiratai

*Frank Oszkár:* Liszt Petrarca-sonettjei

*Varjasi Gyula:* Heinrich Ignaz Frank von Biber (Jindřich Ignác František Biber) (1644. augusztus 12. – 1704. május 3.)

*Rákai Zsuzsanna:* Globalizáció és hagyomány – Az ideológia szimulációja

## ZENE- ÉS MŰVELŐDÉSTÖRTÉNET

Tanulmánykötet

Szeged, 2006

### Tartalom:

*Cecilia Franchini:* La generazione dell'ottanta; uno sguardo a Casella e Malipiero

*Dorottya Marosvári:* Bewegliche Klavierstunde

*Maczelka Noémi:* Az informatikai és kommunikációs eszközök szerepe a zenei nevelésben

*Rákai Zsuzsanna:* Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590

*Horváth-Varga Mónika:* Mozart itáliai utazásai

*Sándor János:* Az első magyar operák Szegeden

*Laczi Júlia:* Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára

*Ordasi Péter:* Csodafüű-szarvas. Kocsár Miklós műve néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján

*Erős Istvánné:* A mai művészet hármass univerzuma

*Stachó László:* Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?

*Dombi Józsefné:* Liszt oroszországi hangversenyei

*Sziklavári Károly:* Vörösmarty és Liszt – Vörösmarty és a muzsika

*Kovács Gábor:* Tánc a farkas torkában. Az itáliai táncművelés Bethlen Gábor udvarában

*Varjasi Gyula:* Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis műveinek összehasonlítása

## MOZART–LISZT–BARTÓK

### Tanulmánykötet

Szeged, 2007.

*Erős Istvánné:* Mozart-szerenádok, a Gran Partita (K. 361)  
*Sándor János:* Fésületlen gondolatok Mozart két operája ürügyén  
*Judita Kučerová:* Amadeus – Der Internationale Wettbewerb für junge Pianisten bis 11 Jahre  
*Illés Mária:* Liszt: Christus – Egy „Oratorio Latino” a XIX. században  
*Maczelka Noémi:* Bartók Mozart-játéka és instruktív kiadványai  
*Csehi Ágota:* Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Szlovákiában és Csehországban  
*Sziklavári Károly:* Egy ifjúkori szintézis: a Kossuth szimfóniai költemény  
*Dombi Józsefné:* Mozart, Liszt, Bartók hangversenytípusainak jellemzői  
*Szabady Magdolna:* Szubjektív élmények a mentálhigiénié és a zenetanítás kapcsolatáról  
*Szabady Józsefné:* A magyar nyelvű magánénekoktatás története nyolc város adatai alapján  
*Yngve Ness:* The power of art  
*Kövári Réka:* Zenetörténet és népzene – egy XVIII. századi csiki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtemésekben  
*Marosvári Dorotya:* Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dur (Analyse des zweiten satzes „Adagio”)  
*Varjasi Gyula:* Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai  
*Ordasi Péter:* Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzciterák [1973] című kórusműve alapján)  
*Pekka Viljanen:* A new tradition for piano instruction in class teacher education. a study in computer enriched learning environments

## A KODÁLY ÉVFORDULÓ HAZAI ÉS NEMZETKÖZI KULTÚRTÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI

### Tanulmánykötet

Szeged, 2008.

*Rákai Zsuzsanna:* „Magyarország címere”  
*Sándor János:* „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” (Gondolatok a Hány Jánosról)  
*Ordasi Péter:* A tengely rendszerű funkciós gondolkodás példái Kodály Zoltán műveiben  
*Dohány Gabriella:* Spontán zenei affinitás mérése a középiskolások körében a Kodály-émlékévben  
*Dombi Józsefné:* Kodály és Ránki zongoraművei  
*Erős Istvánné:* Edward Elgar: E-moll csellóverseny (Op. 85)  
*Király Zsuzsánna:* Aloha E-solfége. Research for the web music education  
*Hatice Onuray Egilmez:* The ottoman military band “Mehter”  
*Hatice Onuray Egilmez:* Uludag University Faculty of Education Music Education Department  
*Özgür Egilmez:* Playing styles of traditional Turkish instrument (Baglama). According to reagions in Turkey  
*Maczelka Noémi:* Kultúra és oktatás – az iskolai kultúráközvetítés néhány problémája (Ahogyan én látom)  
*Vargay Adrienn–Boldog Péter–Dr. Béres András:* Bemutatkozik a Mosolygó Kórház Alapítvány – a művészetek gyógyító hatása  
*Bagdy Emőke:* Vitalitásgenerátorok  
*Stachó László:* Bartók strófái

**80 ÉV**  
**A ZENEI NEVELÉS SZOLGÁLATÁBAN**

Tanulmánykötet  
az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar  
Ének-zene Tanszék megalakulásának  
80. évfordulójára

Szeged, 2009

**Tartalom:**

*Dombi Józsefné:* Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása

*Erős Istvánné:* Zenepedagógiai kutatások az Ének-Zene Tanszéken

*Sándor János:* Euterpe Teszpisz kordéján avagy operajátszás az állandó színház felépítése előtt

*Laczi Júlia:* Déryné szekerén gördülő opera

*Gyémánt Csilla:* Mátyás király, mint operai hős – Erkel: Sarolta c. operája a Szegedi Nemzeti Színház színpadán

*Maczelka Noémi:* Rév Lívia művészte

*Szabady Józsefné:* Mi a titka? Szatmári Géza zeneszerző életútját bemutató emlékkötet bemutatása

*Dombi Józsefné:* A kortárszene szerepe a tanszék történetében

*Csehi Ágota:* A népzene szerepe Eugen Suchoň instruk-tív jellegű műveiben

*Illés Mária:* „Tiszta hangok” – Vántus István saját hangrendszerére támaszkodó műelemzései

*Szabadi Magdolna:* Kreativitás a zenepedagógia szolgálatában

*Sziklavári Károly:* Szemelvények a Tisza-kultusz irodalmi és zenei példáiból

*Varjasi Gyula:* Georg Muffat miséje

*Judita Kučerová:* Leoš Janáček's verdienste um Musikschulwesen in Brno

*Blanka Knopová:* Böhmische Tänze von bedrich Smetana und ihre Applikation in der Erziehung

*Patrizia Prati:* La música para piano del siglo XX

*Vincenzo Oliva:* Gli intervalli musicali

*prof. Paed Dr. Michal Nedělka, Dr.:* Europäische inspirationen für den Klavierimprovisationsunterricht

*Petra Bělohávková – Martin Ptáček:* Playing with puppets

**ÉVFORDULÓS ZENESZERZŐK**

**2009**

**Tanulmánykötet**

Szeged, 2010

*Sziklavári Károly:* Joseph Haydn és a magyar zenetörténet (példák)

*Erős Istvánné:* Haydn vonósnygyserei

*Dombi Józsefné:* Haydn leveleinek zenetörténeti jelentősége

*Maczelka Noémi:* A Mendelssohn-család

*Illés Mária:* Henry Purcell hatása Vántus István művészetére

*Kovács Gábor:* La Monica. Egy európai vándordallam a gimnáziumi emlékkönyvekben

*Sándor János:* Levél az operarendezés problémájáról

*Laczi Júlia:* Szórakoztató műfajok – iskolán kívül szerzett zenei élmények felhasználása a tanítás során

*Rákai Zsuzsanna:* Hagyomány és műalkotás

*Varjasi Gyula:* Bárdos Lajos életének és kórusműveinek pedagógiai jelentősége

*Coca Gabriela:* Terényi Ede kórusművészte

*Fekete Miklós:* Rimszkij-Korszakov impresszionizmust előrevetítő stílusjegyei az *Antar* című alkotás tükrében

*Judita Kučerová:* Zu manchen Folkloren-Vorlagen im Musikwerk von Leoš Janáček, Vítězslav Novák und Bohuslav Martinů

*Jana Frostová:* Recommendations for a good condition of the voice in young school teachers

*Marek Sedlacek:* educational activities of Vitezslav Novak in the light of memories of his pupils and colleagues

## CHOPIN – SCHUMANN – ERKEL

### Tanulmánykötet

Szeged, 2011

*Asztalos Bence:* Robert Schumann: *Frauenliebe und Leben Bereczkiné Gyovai Ágnes:* Pillanatképek Robert Schumann életéből a *Kinderszenen* tükrében  
*Coca Gabriella:* Chopin balladáinak formai rugalmassága és tömör harmóniai megoldásai  
*Dombi Józsefné:* Vántus István művészetének holisztikus megközelítése  
*Erős Istvánné:* Gustav Mahler Bécsben  
*Frank Oszkár:* Kodály énekkari művei  
*Laczi Júlia:* Csajkovszkij hercegei  
*Maczelka Noémi:* Chopin és Liszt  
*Marton Árpád:* Szimbolicitás mint a Transzcendencia lakhelye – egytetemes létséma Chopin op. 48. no. 1. c-moll noktürnjében  
*Medžanski, Karol:* Hudba na územni slovenska od najstarejših čias po vel'ku moravu  
*Németh József:* Az éneklés mechanizmusa  
*Pukánszky Béla:* Nevelési elképzelések és programok a romantika korában  
*Sándor János:* Az Erkel-család a kőszínház előtti Szege-  
den  
*Csehi Ágota:* Erkel Ferenc és a 19. századi Pozsony  
*Szabadi Magdolna:* A zeneterápia területei és kutatási eredményei  
*Szklavári Károly:* Dohnányi Ernő humoráról  
*Varjasi Gyula:* Dienes Valéria és Bárdos Lajos művés-  
szete

## LISZT – MAHLER

### Tanulmánykötet

Szeged, 2012

*Maczelka Noémi:* Liszt származása  
*Szklavári Károly:* A *Les Préludes* szerkezetéről  
*Bereczkiné Gyovay Ágnes:* Cigányzenei hatások Liszt Ferenc Művészetében  
*Coca Gabriella:* Liszt Ferenc – *Buch der Lieder I-II.* szóló zongorára  
*Fekete Miklós:* Mefisztó zenei portréi a liszti életműben  
*Varjasi Gyula:* Liszt Ferenc egyházi kórusművei  
*Dombi Józsefné:* Liszt Ferenc szellemi öröksége Szegeden  
*Sándor János:* Mester és tanítványa  
*Benyik György:* Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az egyházzenehez  
*Marton Árpád:* „Önmagáért megcsendülő ének” – Meditáció a zenében, avagy Hegel elmélete Liszt gyakorlatában  
*Erős Istvánné:* Mahler, a klasszikus hagyományok örököse  
*Párducz Árpád:* Az abszolút hallás  
*Dohány Gabriella:* Assessment of music literacy among secondary students  
*Péter Éva:* Református gyülekezeti énekek az erdélyi néphagyományban  
*Csehi Ágota:* A Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társaságának tevékenysége – Liszt, Bartók, Kodály, Kadosa szellemében  
*Karol Medžanski:* Výchova slovenskej hudby po roku 1945  
*Szabady Magdolna:* About music therapy in general, and in the music teaching  
*Dr. Szeri Istvánné:* Zenei élmények az óvodában és a családban

**MAHLER–SZKRJABIN–  
VERDI–KORNGOLD**

**Tanulmánykötet**

Szeged, 2013

*Erős Istvánné:* A szimfónia apoteózisa – Gustav Mahler  
*Maczelka Noémi:* 140 éve született Alexander Nykola-  
jevics Szkrjabin (1872–1915)

*Massimo Zicari:* Giuseppe Verdi in victorian London

*Laczi Júlia:* Erich Wolfgang Korngold 1897–1957

*Irena Medňanská:* Az egykori felsőmagyarországi zene-  
szerző Kéler Béla életútja és újbóli besorolása az európai  
zenei örökségre

*Karol Medňanský:* Legány Dénes és a viola da gamba

*Marta Polohová:* Vokális pedagógia Szlovákiában

*Marosvári Dorotya:* Magyar zenészek Svájcban

*Coca Gabriela:* Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) zenei  
felkészültsége és tevékenysége

*Péter Éva:* Genfi zsoldárok (1562) a magyar kórusiroda-  
lomban

*Fekete Miklós:* II. Frigyes király – a 300 éve született  
komponista és fuvolaművész

*Jana Palkovska:* Carl Philipp Emanuel Bach as the 300th  
anniversary of his birth approaches

*Sándor János:* Egy elfeledett szegedi zeneszerző: Csányi  
Mátyás

*Dombi Józsefné:* Durkó Zsolt alkotómunkásságának hazai  
és nemzetközi elismerése

*Dohány Gabriella:* A Kodály-koncepció hatásvizsgálata az  
empirikus kutatásokban

*Varjasi Gyula:* A magyar tanárképző főiskolai ének-  
zenetanárképzés pedagógiai sajátosságainak áttekintő  
bemutatása 1928-tól



**Giuseppe  
VERDI**



**Richard  
WAGNER**



**MOÓR  
Emánuel**

**Tanulmánykötet**

*Massimo Zicari:* Verdi and Wagner in early Victorian  
London: the viewpoint of *The Musical World*

*Dombi Józsefné:* Verdi tanuló évei és korai kompozíciói

*Laczi Júlia:* Verdi: Giovanna D'Arco

*Köpeczi-Kirkósa Júlia:* Giuseppe Verdi szerepe a zene-  
dráma létrejöttében

*Martin Heidecker:* Richard Wagner in historisch informierter  
Aufführungspraxis? Chancen, Risiken und Nebenwirkungen

*Gabriela Coca:* A vezérmotívumok harmóniái, tonális és  
hangszerelési metamorfózis, a drámai cselekmény  
hatására, Richard Wagner „Lohengrin” című operájában

*Fekete Miklós:* A 19. századi hangszerfejlődés és az  
átalakuló zenekari hangzás hatása Wagner és Verdi  
műveinek hangszerelésére

*Sándor János:* Istenkísértés, avagy Verdi és Wagner  
bemutatók a Szegedi Városi Színház első ötven évében

*Maczelka Noémi:* 150 éve született Moór Emánuel  
zongoraművész és zeneszerző

*Judita Kučerová:* Die Oper Jenufa von Leoš Janáček.  
Historische und schöpferische Kontexte

*Dr. Asztalos Bence:* Richard Strauss *Intermezzo* című  
operájának önéletrajzi háttere

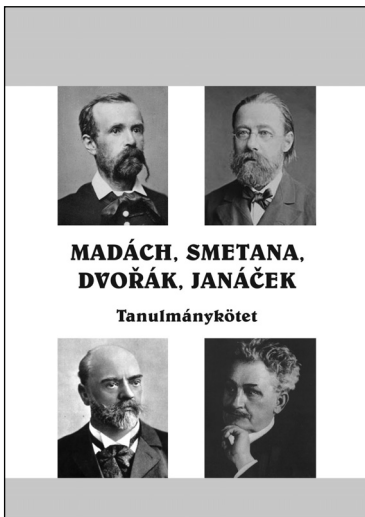
*Boros-Konrád Erzsébet:* Farkas Ödön énekpedagógiai  
rendszerének aktualitása *Az énekhang. A hangfejlesztés és  
hangérlelés új rendszere* című kötetének tükrében

*Maria Rapp:* Individual profiling in practice – MA in  
Music Pedagogy ZHDK

*Farkas Róbert:* Software as an Basic – Music Platform

*Varjasi Gyula:* 150 éves a szegedi kórusmozgalom





## MADÁCH, SMETANA, DVOŘÁK, JANÁČEK

Tanulmánykötet

*Regina Stummer:* Die Umsetzung musikalischer Projekte An der Kirchlichen Pädagogischen Hochschule Wien/Krems – Campus Mitterau

*Dace Bičkovska:* Rīga – Kulturhauptstadt Europas 2014

*Kémenes Anikó:* BozayAttila *Az őt utolsó szín* című operájának kritikai fogadtatása

*Máté Zsuzsanna:* On the musical impact of Madách's *The Tragedy of Man*

*Laczi Júlia:* Bedřich Smetana: Az eladott menyasszony

*Gabriela Coca:* Antonín Dvořák: *Szerelmi dalok*, op. 83. Formai, tonális és harmóniai jellegzetességek

*Dombi Józsefné:* Smetana, Dvořák, Janáček és a kortárs cseh zeneszerzők művei az Ének–zene Tanszék történetében

*Judita Kučerová:* Tschechische Klavierschule im Kontext der Europäischen Musik

*Sándor János:* Tolnay Klári a vulkán, avagy a prózai színész zeneisége

*Péter Éva:* 100 éve született Márkos Albert

*Fekete Miklós:* Pierre Villette a cappella kórusművei

*Asztalos Bence:* Kurt Weill: *Aki igent mond*

*Varjasi Gyula:* Fricsay Ferenc elvesztett hitt miséjének története

*Kovács Gábor:* Bartók Béla „szlovák” kórusműveiről

*Párducz Árpád:* A zene és az agy: a modern képalkotó eljárások eredményei

*Irena Medňanská:* A visegrádi országok zenepedagógiai együttműködése

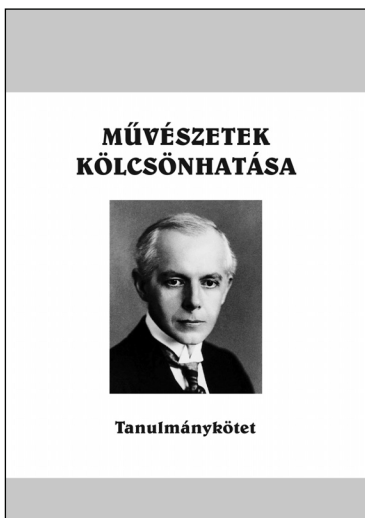
*Karol Medňanský:* A viola da gamba a francia barokk zenében

*Marta Polohova:* Bartolomej Urbanec szlovák komponista dalszerzői tevékenysége

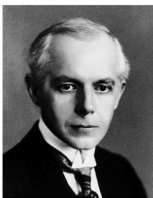
*Jana Hudáková:* Az altatódal, mint a kultúra megismerésének forrása

*Boros-Konrád Erzsébet:* Az Erkel-operák időszűrése és előadásainak változatai rendezők – karmesterek felfogásának tükrében

*Martin Heidecker:* Interdisziplinäre ästhetische Projekte unter Beteiligung des Instituts für Musik An der Pädagogischen Hochschule Freiburg



## MŰVÉSZETEK KÖLCSÖNHATÁSA



Tanulmánykötet

*Boros-Konrád Erzsébet:* Bartók Béla zenei nyelvezete és *A Kézs-kálló herceg vára* szereplőinek ábrázolása

*Brugós Anikó:* Magyar népköltési gyűjtemények, mint inspirációs források Bartók Béla egynemű karaihoz

*Maczelka Noémi:* Bartók Béla instruktív kiadványai

*Zsuzsanna Máté:* The Meaning-Consuiting Process of Inter-Artistry in 20th Century Hungarian Bluebeard Stories (Béla Balázs – Béla Bartók – János Kass – Péter Esterházy)

*Coca Gabriela:* Terényi Ede 80 éves. Egy élet a művészet, a pedagógia és a zenetudomány szolgálatában

*Marton Árpád:* Keletről jön a világhír. 80 éves Arvo Pärt

*Sándor János:* Egy katonakarmester Szegeden. 80 éve mutatták be Lehár Ferenc: Szép a világ c. operettjét

*Nagy Enikő:* Profizmus és zenei hitvallás – Leonard Bernstein

*Varjasi Gyula:* Tamás Gergely Alajos karnagy és zeneszerzői tevékenységének pedagógiatörténeti jelentősége

*Dombi Józsefné:* 200 éve született Mosonyi Mihály

*Laczi Júlia:* Goldmark Károly (1830-1915)

*Péter Éva:* Maróthi György (1715-1744) egyházzenei tevékenysége

*Fekete Miklós:* A fény keresésének és a feloldódás harmóniájának zenei visszacsengése César Franck kompozícióiban

*Párducz Árpád:* Kivételes tehetségű nők a klasszikus zenében  
*Marosvári Borbála:* Filmek képtelenségének automatizált meghatározása

*Asztalos Bence:* Kreativitás és vállalkozókészségefejlesztés zenével, performansszal, kulturális együttműködéssel (Musik kreativ+)

*Karol Medňanský:* Georg Philipp Telemann viola da gamba és basso continuo irt szonátái az „Essercizii musici” c. gyűjteményből és használatuk napjaink hangszeres oktatási gyakorlatában

*Irena Medňanská:* Az Eperjesi (Prešov) Egyetem Zene- és Közpművészeti Intézet Zenei Tanszékének művészeti együttese

*Renata Kočísová:* Moyzes Miklós pedagógiai és zeneművészeti tevékenysége az egykori Magyarország területén

*Sabina Vidulin:* Creative educational outcomes through extracurricular musical activities

*Kovács Gábor:* Prozdóiai kérdések kezeléséről a karvezetés oktatásában

## Tartalomjegyzék

<i>Kokas Károly</i> : Emlékezet, eruditio és digitális bölcsészet	6
<i>Zsuzsanna Máté</i> : Mozart, Madách, Jankovich – <i>The Tragedy of Man and the animated film</i>	15
<i>Laczi Júlia</i> : A varázsfuvola és a három ifjú	26
<i>Coca Gabriella</i> : Robert Schumann <i>Frauenliebe und Leben</i> (Asszonyszerelem, asszonysors), op. 42 – formai, tonális és harmóniai logikája	33
<i>Boros-Konrád Erzsébet</i> : Újító zeneszerzői törekvések Liszt Ferenc két kevésbé ismert dalában	41
<i>Mehmet Erman Mete</i> : Franz Liszt in Istanbul	65
<i>Boros-Konrád Erzsébet</i> : Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon	67
<i>Sándor János</i> : Bartók Béla <i>A fából faragott királyfi</i> -ja és Szeged	75
<i>Dr. Péter Éva</i> : Gárdonyi Zoltán (1906–1986) életútja és egyházzenei hagyatéka	83
<i>Brugós Anikó</i> : Bárdos Lajos–Balássy László: Jeremiás próféta könyörgése (1956)	99
<i>Varjasi Gyula</i> : Bárdos Lajos karvezetői és zenepedagógiai tevékenysége a Mátyás-templomban	116
<i>Gyémánt Csilla</i> : Simándy József Szegeden	124
<i>Maczelka Noémi</i> : 80 évvel ezelőtt született Bódás Péter zongoraművész, főiskolai tanár	132
<i>Dombi Józsefné</i> : 90 éve született Kurtág György és Szendrei Imre	139
<i>Fekete Miklós</i> : A természetellenes hangvarázs – a kasztráltak helye és szerepe a 16–18. századok zenéjében	147
<i>Asztalos Bence</i> : Performance kísérletek a <i>Musik Kreativ+</i> programban	171
<i>Altorjay Tamás</i> : A különböző éneklési módok „emancipációja” a mai éneklési gyakorlatban	175
<i>Nagy Szabina</i> : Liszt Ferenc és a Commedia	190
<i>Robert Bongioianni</i> : Purcell opera workshop in Krems	203
In memoriam Kreuter Vilmosné	205
A szerzőkről	208
Mellékletek	215