

**Brun (145) - Gershwin (125) -
Kadosa (120)**

Tanulmánykötet

Szeged, 2024

Szerkesztette:

Dr. Dombi Józsefné CSc professor emerita
Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA professor emerita

Lektorálta:

Dr. Asztalos Andrea PhD tanszékvezető főiskolai docens
Prof. Dr. Maczelka Noémi DLA egyetemi tanár

Az Ale Ildikó, dr. Asztalos Bence és dr. Szabadi Magdolna
tanulmányaiban található képek, ill. Judita Kučerová kottapéldáinak
közlésére a szerzők a jogtulajdonosoktól engedélyt kaptak.

ISBN 978-963-648-031-8

Kiadja © SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék

Ingyenes kiadvány

Bevezetés

A 2023. október 3-4-én rendezett nemzetközi zenei konferenciát egy örömteli hír előzte meg. Október 2-án jelentette be a Svéd Királyi Tudományos Akadémia, hogy Karikó Katalin magyar biokémikus és Drew Weismann amerikai mikrobiológus kapta a fiziológiai és orvosélettani Nobel díjat az mRNS alapú vakcinák kifejlesztését megalapozó felfedezésért. A kitüntetett tudósok hozzájárultak a vakcinák gyors kifejlesztéséhez az egyik legsúlyosabb emberi egészséget fenyegető veszély, a COVID idején. Karikó Katalin 2021 óta az SZTE kutatóprofesszora, aki szíven viseli a diákok sorsát. Az örömteli pillanatban azt üzent a diákoknak, hogy őrizték meg a fizikális és mentális egészségüket, tanulják meg a stresszt kezelni. Azt tanácsolta, élvezzék a munkát, amit végeznek, mert ha így tesznek, egyre jobbak lesznek benne.

(<https://www.portfolio.hu/uzlet/20231002/nobel-dijat-kapott-kariko-katalin-es-drew-weissman-643027>)

A „Zenei évfordulók, új zenepedagógiai kutatások” c. konferenciát ebben az eufórikus hangulatban nyitottuk meg. A megnyitó beszédben visszatekintettünk az eddigi kiemelkedő eseményekre. Többek között megemlítettük, hogy az első, „A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében” c. kötetünket az irodalomjegyzékben felsorolja Johann Christian *Wolff* (2004) „Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző” c. könyvében (Park Könyvkiadó, Budapest). A „Liszt-Mahler” c. kiadványunk iránt egy berlini könyvtár érdeklődött. A „Beethoven 250” c. kötetünket a Freiburgban rendezett EAS online konferencián is bemutattuk 2021-ben. A kötetekben magyar, angol, német, olasz nyelvű tanulmányok olvashatók.

Az idei konferenciára több külföldi előadó érkezett: Prof. PhDr. Judita Kučerová Ph.D. és Mgr. Ondřej Musil Ph.D. a brnoi Masaryk Egyetemről; Prof. Dr. Coca Gabriela, Dr. Fekete Miklós, Dr. Péter Éva Kolozsvárról a Babeş - Bolyai Egyetemről; Dr. habil. Csehi Ágota Ph.D. a Selye János Egyetemről

Komáromból, Marosvári Dorottya Zürichből, Martin Heidecker Freiburgból. A hazai előadók az SZTE Művészeti Intézetet, az ELTE Tanítóképző Intézetet és az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetemet képviselték. A zenetörténeti kutatások bemutatása mellett teret kaptak a zenepedagógiai és az összművészeti kutatások is. A konferenciához két koncert kapcsolódott. Új kezdeményezés volt a tanszéken rendezett „Hangverseny délidőben” c. koncert, melyen közreműködött Blaho Attila, Martin Heidecker (Freiburg), Iski Roland, Maczelka Noémi, Alexandra Stummer és Regina Stummer (Krems). Többek között elhangzott Telemann: d-moll quartett első tétele, Prokofjev: Szonáta első tétele, Lehár: Arany-ezüst keringő (Maczelka, Heidecker, Alexandra és Regina Stummer) virtuóz előadásában. Megcsodálhattuk Blaho Attila nagyszerű improvizációs készségét, valamint Richard Rodgers - Lorenz Hart: My Funny Valentine c. dalát Iski Roland (ének) és Blaho Attila (zongora) előadásában.

A második hangversenynek a konferencia zárásaként az egyetemi díszterem adott otthont. A megnyitó beszédet Dr. Döbör András dékán úr tartotta. A koncerten elhangzott Schubert: Induló op. 121. No 1. Maczelka Noémi és Dombiné Kemény Erzsébet előadásában, Telemann: d-moll quartett Martin Heidecker, Alexandra Stummer, Regina Stummer és Maczelka Noémi megszólaltatásában. Bartalus: Bortal, Bartók: Ez a kislány gyöngyöt fűz, Schubert: Jókedv és bánat, A posta c. dalokat Varjasi Gyula énekelte, zongorán kísért Dombiné Kemény Erzsébet. Mozart G-dúr fuvolaversenyének és Prokofjev Szonátájának I. tételét Alexandra Stummer és Maczelka Noémi játszották. Donizetti: Szerelmi bájjal c. operájából Dulcamara áriája Altorjay Tamás előadásában hangzott el, zongorán kísért Maczelka Noémi. Ernesto Köhler Második koncertduettjét Alexandra Stummer, Regina Stummer (fuvola) és Maczelka Noémi (zongora) adta elő, Bob Margolis Fanfárját Martin Heidecker szólaltatta meg blockfötén. Kapustin: Sinfonietta 4. tételét Sümegi Bálint egyetemi hallgató és Maczelka Noémi zongoraművész játszotta. Kadosa Hét Petőfi

dala szegedi bemutatóként hangzott el Altorjay Tamás (ének) előadásában Joóbné Czifra Éva, Dombiné Kemény Erzsébet és Maczelka Noémi zongorakíséretével. Louiguy-Édith Piaf: La vie en rose és Camille Saint-Saëns: Dance macabre c. dalát Pintér Tünde énekelte Dombiné Kemény Erzsébet kíséretével. A műsort Lehár: Arany-ezüst keringője zárta Martin Heidecker, Alexandra Stummer, Regina Stummer és Maczelka Noémi előadásában. A koncertről a JGYTV felvételt készített.

Tanulmánykötetünkben zenetörténeti, zenepedagógiai, valamint összművészeti írásokat adunk közre. Köszönetemet fejezem ki Prof. Dr. Maczelka Noémi egyetemi tanárnak és Dr. Asztalos Andrea tanszékvezető főiskolai docensnek lelkiismeretes lektori munkájáért, valamint Kispál Sárának a szerkesztésben nyújtott segítségért.

Szeged, 2024. február 14.

Dr. Dombi Józsefné
főiskolai tanár, professor emerita

Marosvári Dorottya

FRITZ BRUN (1878-1959) SVÁJCI ZENESZERZŐ

Az előadás apropója

A zürichi központi könyvtár (Zentralbibliothek) zenei részlegéről felkértek, hogy koncertsorozatukban adjam elő Duo Skylla nevű kamarazenei együttesemmel Fritz Brun d-moll hegedű-zongora szonátáját. A sorozat jellegzetessége, hogy minden koncert tartalmaz egy művet, mely a könyvtár gyűjteményének ritkaságai között található. A mű tanulásával egyidejűleg született meg az előadás ötlete.

Brun élete

Fritz Brun 1878-ban született Luzernben. A kölni konzervatóriumban végzett zeneszerzés, karmester és zongora szakon, itt kötött barátságot a szintén svájci Volkmar Andreaevel. 1901-1902: Berlinben a porosz György herceg házi zenésze és magántanára lett. A herceg halála után Londonba ment, ahol magántanárként és varieték hangszerelőjeként kereste kenyerét. 1902 Dortmund: a konzervatórium tanárává választották, de az intézmény csődbe ment. 1903-tól ismét Svájcban tartózkodott, Bernben zongoratanár, majd a Zenei társaság (Musikgesellschaft) karmestere és több kórus karnagya lett, melyeket több, mint 30 évig vezetett. 1941-től visszavonultan élt olasz-svájci nyaralójában, idejét a zeneszerzésnek szentelte. Földi maradványait Grindelwaldban, a Jungfrau hegycsúcs lábánál helyezték örök nyugalomra, ez volt kedvenc túrahelye és inspirációjának forrása.

Brun stílusa

Brun a nagy romantikus szimfónia hagyományához ragaszkodik a kor modern irányzataival szemben, így elszigetelődik.¹ Példaképei Bruckner és legfőképp Brahms, de tagadhatatlan R.

¹ Favre, Max: Der Sinfoniker Fritz Brun im Spiegel seine Briefe an Volkmar Andreae

Strauss és Wagner hatása. Műveire jellemző a terjedelmes hangzás, mely hallgatóitól türelmet és koncentrációt kíván: „A hegyeket zenévé változtatta.”²

Brun művei

zenekari művek

- 10 szimfónia (1901-53)
- Rapszódia (1957-58)

versenyművek

- A-dúr zongoraverseny (Paul Sachernek ajánlva)
- Divertimento zongorára és zenekarra
- d-moll csellóverseny

kamarazene

- D-dúr, d-moll hegedű-zongora szonáta
- f-moll cselló-zongora szonáta
- 4 vonósnégyes (1898-1949)
- Zongoranégyes (1902)

kórusművek

- Grenzen der Menschheit (Goethe)
- Verheissung (Goethe)
- Egyéb művek a capella vagy zongorakísérettel

dalok

- 5 Lieder für eine Altstimme und Klavier
Az előadáson e mű III. és IV. tétele szolt:
Abendständchen, Es wehet kühl und leise.

Barátság Volkmar Andreae-vel

Andreae egy másik feledésbe merült svájci zeneszerző, aki sokat tett Zürich város zenei életének felvirágoztatásáért. Kölni tanulmányai alatt ismerkedtek meg. Andreae Brun 2., 4., 5., 9. szimfóniáját mutatta be Zürichben, Brun is vezényelte Andreae

² Gerteis, Mario: Er verwandelte Berge in Musik. In: Der Bund, 2004. február 24. p. 13.

műveit Bernben (Musik für Orchester, Suite Op. 38). Fél évszázados levelezés tanúskodik barátságukról, személyes dolgokról a zárkózott Brun azonban alig tesz említést.

Az előadás zárásaként részletek hangzottak fel Fritz Brun E-dúr szimfóniájából (1925) a Moszkvai Szimfonikus Zenekar előadásában Adriano³ vezényletével egy 2014-es felvételtől.

Felhasznált irodalom

Favre, Max: *Der Sinfoniker Fritz Brun im Spiegel seiner Briefe an Volkmar Andreae*. In: Margaret Engeler (és mások, 1986) *Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902-1959*. Zürich, p.127-139.

http://www.fritzbrun.ch/docs/favre_brun_briefe.pdf (2023. okt. 1.)

Ehinger, Hans (1960) *Der letzte Symphoniker – Zum Tode von Fritz Brun*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* Nr.121 p. 97.

http://www.fritzbrun.ch/docs/nzm_ehinger_brun_nachruf.pdf (2023. okt.3.)

Gerteis, Mario: *Er verwandelte Berge in Musik*. In: *Der Bund*, 2004. február 24. p. 13.

http://www.fritzbrun.ch/docs/bund_gerteis_2004.jpg (2023. okt. 3.)

³ Adriano = Adriano Baumann (*1944) olasz - svájci születésű karmester és zeneszerző

Maczelka Noémi

GEORGE GERSHWIN (1898-1937)

A zseniális muzsikus *Jacob*ként született. A család Amerikában vette fel a Gershwin nevet az eredeti Gershowitz ill. Gersovics helyett. Szülei (Morris G. és Rose Bruskina) 1891-ben emigráltak Szentpétervárról Amerikába.

George iskolai tanulmányaira rányomta bélyegét, hogy *New Yorkon* belül 28-szor költöztek. Kizárólag a sport érdekelte, egészen addig, amíg bátyja, Ira nem kapott egy pianínót, amin aztán nem ő, hanem George játszott. Gyorsan fogyasztotta a zongoratanárokat, mivel bámulatos tempóban fejlődött. A 14 éves Gershwinről 4. zongoratanára, Charles Hambitzer így nyilatkozott: *„Új növendékem [...] bejegyzi majd nevét a zenetörténetbe. A gyerek valóságos géniusz, ehhez nem fér semmi kétség. Megszállottja a zenének. Alig tudja kivárni az órát, mikor elkezdem az oktatást.”* (Gál György, 1971). Kilenyi Edétől tanult hangszerelést. 15 évesen már a nyaralókat szórakoztatta heti öt dollárért, majd Song Plugger lett a Remick kiadónál. Ez a kiadó is a Tin Pan Alley-n volt Manhattanben, ahol a zeneműkiadók boltjai voltak találhatóak. Mit csinált egy plugger? Bemutatta a kiadó által eladni kívánt, kinyomtatott kottákat, improvizált, transzponált a vevők igényeinek megfelelően. Amikor nem volt éppen vevő, pihenésképpen Gershwin Bach *Wohltemperiertes Klavier*jából játszott.

18 éves, amikor a Broadway revüiben már szerepeltek a dalai, sőt, kapkodtak érte, saját dalait kísérte, gépzongoratekercekre játszott összesen 130-at. Ezeket lehetett lassítani, gyorsítani, ahogy a vevő kívánta.

A zongoránál érezte magát legjobban, ha társaságban volt előbb-utóbb ott találták őt, nagyon szeretett improvizálni. Mindig tanult: koncertekre járt, partitúrákat tanulmányozott, korrepetitorként dolgozott.

Első, óriási sikert aratott dala 1919-ben a *Swanee*, ami egy csapásra híressé tette. 1924-ben Paul Whiteman kérésére írta a *Rhapsody in Blue*-t, amiben már szerencsésen ötvözte a szimfonikus zenét a jazz-zel. A bemutatón a közönség soraiban ott ült *Rahmanyinov* és *Sztravinszkij* is.

A *musicalek* révén nagyon jól keresett, 1925-ben saját 5 emeletes palotába költözött egész nagy családjával. Még ekkor is mindenkitől tanulni akart, de gyakorlatilag maga tanult meg mindent.

1928-ban európai körútra ment bátyjával. A legnagyobb hatással Párizs volt rá, ezt bizonyítja az *Egy amerikai Párizsban* c. szimfonikus zenekarra írt műve is. Itt találkozott *Ravellel* és *Nadja Boulanger*-val.

Nem csak zenészként volt zseniális, de kiválóan rajzolt és festett.

Édesapja halálát követően 1932-ben Kubába utazott, ahol az új élmények ismét felébresztették benne a zeneszerzőt. Az eredmény a *Kubai nyitány* lett.

Hosszú évek óta készült egy igazi amerikai opera megírására, végül 1935-ben elkészült a *Porgy és Bess*. A komponálást megelőzte egy hosszú tanulmányút Dél-Karolinába, ahol tanulmányozta a színesbőrűek zenéjét, együtt élt velük, így gyűjtötte az inspirációt az operához. Sajnos a bemutató nem volt sikeres. Ezt követően Hollywoodba költözött és filmzenéket írt. Los Angelesben Schönberggel, aki a UCLA tanára volt, rendszeresen teniszezett, játék közben megbeszélték a legfontosabb zenei problémákat is.

Ebben az időben kezdődtek fejfájásai. Pszichológus és különböző orvosok vizsgálták, de nem találták meg fejfájása okát. Végül felfedezték az agytumort. Rögtön megműtötték, de az operáció nem sikerült, 1937-ben meghalt.

Egész Amerika gyászolta őt, népszerűségére jellemző, hogy még egy Poirot-filmben, egy újság lapjain láthatóan megjelenik

Gershwin halálhíre (Cipruskoporsó So9 E 02 [Sad cypress]).
Schönberg búcsú szavait film őrizte meg.

Elhangzott zeneművek:

Swanee (A Star is Born, 1954. Judy Garland)

<https://www.youtube.com/watch?v=LsGygMwo-OQ>

I Got Rhythm (Gershwin, 1931. aug. 5. Manhattan Theatre,
NewYork)

<https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw&t=96s>

Egy amerikai Párizsban – részlet (NDR Elbphilharmonie
Orchester, Alan Gilbert, 2021)

https://www.youtube.com/watch?v=wkyZggrk_KE

Felhasznált irodalom:

Gál György Sándor (1971) *Amerikai rapszódia*. Gondolat
kiadó, Budapest.

Schmidt-Joos, Siegfried (1970) *A musical*. Gondolat kiadó,
Budapest.

Jablonski, Edward (1937) *Georg Gershwin films Arnold
Schoenberg*

https://www.youtube.com/watch?v=8Cn1L_cgHPY

Altorjay Tamás

KADOSA PÁL HÉT PETŐFI DALA

Az előadás témájának ötletét a szerzők – Petőfi Sándor, Kadosa Pál – kerek évfordulói ihlették, amelyeket 2023-ban ünnepelhettünk.

A tanulmányban Kadosa Pál hét Petőfi dalát elemezzük, amelyek 1952-ben jelentek meg az Editio Musica Budapest kiadásában. Ezek a következők:

1. A szerelem, a szerelem / Love, love (Székelyhíd, 1843 november)
2. De már nem tudom mit csináljak / But I dont know what to do (Tokaj, 1844 február)
3. Mi kék az ég / How Blue the Sky is (Eperjes, 1845 április)
4. Orbán (Pest, 1845 március)
5. Az erdőnek madara van / The Forest has its Birds (Pest, 1847 június)
6. Boldog éjjel / Happy Nights (Pest, 1844 december)
7. Tíz pár csókot egy végből / Ten Pairs of Kisses in One Go (Koltó, 1847 október)

Életrajzok:

Petőfi Sándor (1823, Kiskőrös–1849, Segesvár) életrajzából a megzenésített versekhez kapcsolódó eseményeket emeljük csak ki.

A költő zsenge felnőtt korában az iskolai kööttségeket és a szülői háztól való anyagi függést próbálta levetni. 1839-1841 között katonai szolgálattal próbálkozott, de gyenge egészsége és fizikuma ezt hosszú távon nem tette lehetővé. 1841-42-43-ban háromszor próbálkozott vándorszínészettel is, de orrhangja és lámpalázás érzékenysége miatt elmaradt a siker. Érzelmi élete is csapongó volt egészen Szendrey Júliával történt – 1846 augusztus – találkozásáig. Korábbi fellángolásai: 1839: Tóth Róza; 1844 Nagy Zsuzsika; 1844-45 fordulója Csapó Etelke; 1845 ősze Mednyánszky Berta; házasság Szendrey Júliával 1847 szeptember 8. , majd mézeshetek ősszel, Koltón.

Az első vers – A szerelem, a szerelem – a szülői házzal való feszültségére utal, és 1843-ban íródott, amikor Erdélyben harmadszor próbálkozott – sikertelenül – vándorszínészettel.

A második vers – De már nem tudom mit csináljak – 1843-44 telén a debreceni nyomorgás után a költő elindul az Északi-középhegységen át Pestre, ahol a Kisfaludy Társaságnál már beindul fordítói pályafutása, de útközben megakad Tokajon, a Tiszán levonuló árhullám miatt. Itt íródott ez a vers.

A hatodik vers – Boldog éjjel – az 1844 decemberi szerelmi fellángolására utal Csapó Etelke iránt.

A harmadik vers – Mi kék az ég – 1845 tavaszán, a felvidéki vándorlása során, Eperjesen íródott, ahova a hatodik versnél említett, tragikusan végződő szerelmi fellángolása után felejtteni utazott. Csapó Etelke ugyanis 1845 januárjában hirtelen meghalt.

A negyedik vers – Orbán – akkor keletkezett, amikor az előző versnél emlegetett felvidéki út után visszatért Pestre. A borfogyasztással vigasztalódó ember alakja jelenik ebben meg.

Az ötödik – Az erdőnek madara van – és a hetedik – Tíz pár csókot egy végből – verset a Szendrey Júlia iránt érzett szerelem, az esküvőre való készülődés és a mézeshetek ihlették 1847 nyarán valamint őszén.

Kadosa Pál (1903, Léva – 1983, Budapest) Veisz Pál néven született a felvidéki – ma Szlovákia – Léván. Három éves korában szülei elváltak, és ettől kezdve Nagyszombatban – szintén Felvidék – nagyszüleinél nevelkedett. Nagyszülei kapcsolatban álltak korábban a városban élő Kodály családdal is. Kadosa Pál itt kezdett zongorát tanulni. 1918-ban édesanyjával Budapestre költöztek, mivel édesanyja újra férjhez ment. Zongora tanulmányait itt már Pál Ilonánál folytatta Kadosa, majd 1921-ben érettségije után felvették a Zeneakadémiára. Az akadémián zongorát Keleti Lilinél, majd Székely Arnoldnál tanult. Székely Thomán István növendéke volt, aki Liszt Ferenc egyik, kedvenc magyar tanítványa volt

korábban. Kamarazene tanulmányokat Weiner Leónál végzett, míg a zeneszerzés fortélyait Kodály Zoltánnál sajátította el.

Zenei tanulmányaival párhuzamosan képzőművészeti – grafika, festészet – tanulmányokat is folytatott, és baráti kapcsolatot ápolt a kor avantgárd képzőművészeivel – Berény Róbert, Bortnyik Sándor, Dési Huber István, Goldman János, Pátzay Pál, Sugár Andor – is.

A Zeneakadémián 1927-ben diplomázott. Friss diplomásként elkezdett zongorát tanítani a Fodor Zeneiskolában – ma Tóth Aladár Zeneiskola – amelyet Fodor Ernő zongoraművész alapított, hiánypótlásként, mint a Zeneakadémia előkészítő intézményét. Itt működött 1943-ig, amikor is a zsidótörvények miatt átkerült a Goldmark Zeneiskolába – ma Molnár Antal zeneiskola – ahol 1944-ig taníthatott, majd a munkaszolgálat miatt ezt meg kellett szakítva.

1945-től haláláig a Zeneakadémia főtárgy tanára, sőt 1948-tól a Zongora Tanszék vezetője is volt.

Tanári hitvallása: *Mindig konkrétan az adott zenéből szeretnék kiindulni és alkalmazkodni a növendék egyéniségéhez.* (Breuer, 1978) *A pedagógia egy kapcsolat. Én nem tudnék elképzelni tanár-növendék kapcsolatot olyan emberrel, akivel emberi kapcsolatom nincsen. (...) Nos, ha valamit elítélek, az az, hogy rátukmáljam a saját elképzeléseimet a növendékeimre, akár mint zeneszerző, akár mint zongorista. A legrettenetesebb dolog, ha az ember egyéniségét utánozzák a növendékei. Az a módszerem, hogy nincs módszerem. Mindig konkrétan az adott zenéből szeretnék kiindulni és alkalmazkodni a növendék egyéniségéhez. Mindenkit a saját tehetségéből próbáltam és próbálok tovább fejleszteni. Igyekszem nem elrontani a növendékben rejlő tehetséget. (...) A zenei kifejezés intenzitása rendkívül fontos az előadóművészetben. Ez az út a közönséghez.* (Ábrahám, 2003)

Leghíresebb tanítványai: Dráfi Kálmán, Jandó Jenő, Kiss Gyula, Kocsis Zoltán, Kurtág György, Ránki Dezső, Schiff András.

Közéleti tevékenysége: 1928-ban zeneszerző kortársaival megalapította a Modern Magyar Muzsikások csoportját, amely hamarosan egybeolvadt a Bartók és Kodály által 1911-ben alapított *Új Magyar Zene Egyesület*-be (UMZE), a Modern Zene Nemzetközi Társasága magyarországi szekciójába.

Alelnöke lett a *Művészeti Tanácsnak*, majd ennek megszűnte után 1949 óta elnökségi tagja, s egy ideig ügyvezető elnöke volt a *Magyar Zeneművészek Szövetségének*.

Élete utolsó szakaszában elnöke az Országos Zenepedagógus Szakosztálynak.

A Londoni *Royal Academy of Music* tiszteletbeli tagjává, a *Deutsche Akademie der Künste* pedig tagjává választotta.

Előadóművészi jellemzői: Bartók előadói stílusára emlékeztető telt hangzás és lüktető ritmika jellemezte zongorajátékát, sok kortárs művet mutatott be.

Zeneszerzői hitvallása: Vallotta, hogy a zenemű legmagasabb mércéje annak szuggesztivitása, *a hallgatónak nyújtott élmény*. (Breuer, 1978) Művészete európai távlatú, ahogy kritikusai fogalmaztak. *Stílusában azonban inkább megtaláljuk Bartók, Hindemith, Stravinsky befolyását, mint Kodályét. Emellett a jazz és a 20-as évek avantgárd-ja is hatással volt rá. Stílusa eltéveszthetetlenül egyénivé vált. Népzenei hangvételi, ihletésű feldolgozásai jellegzetesek.* (Ábrahám, 2003)

Művei: Kadosa művei a Modern Zene Nemzetközi Társasága fesztiváljain, külföldön szólaltak meg előbb, mint itthon.

Első szerzői estje 1923-ban volt, ahol I. zongorasztütjét adta elő. Az UMZE rendezte első szerzői estjét is 1933 májusában. Az I. zongoraversenye 1933-i ősbemutatójára Amsterdamban került sor saját szólójával.

Szimfonikus művek: 5 kantáta, 8 szimfónia és a Sinfonietta, 2 divertimento.

Versenyművek: 4 zongoraverseny, 2 hegedűverseny, versenymű brácsára, versenymű vonósnégyesre.

Kamaraművek: 3 vonósnégyes, 4 zongoraszonáta, zongoradarabok,

Vokális művek: 1938-40 Kantáta József Attila verseire - A végzetes szerelemről (De amore fatali). Huszti kaland című opera, operaházi bemutatója 1951. november 22-én volt. 13 előadás után a szerző visszavonta művét. Hét dal József Attila verseire (1964), négy Nelly Sachs (1891-1970, német Nobel-díjas költőnő) dal. Arany János verseire hat kórusdal.

Műveinek kiadója a mainzi Schott kiadó.

Díjai: 1950-ben és 1975-ben Kossuth-díj, 1953-ban Érdemes művész, 1963-ban Kiváló művész. Erkel Ferenc díj: 1955 és 1962.

Emlékére a CSEMADOK (Csehszlovákia Magyar Dolgozók Kultúregyesülete, 1949) Tanácsa, valamint a Szlovák Magyar Zenebarátok Társasága, a Lévai Művészeti Alapiskola és a Reviczky Társulás két évente a Lévai Művészeti Alapiskola hangversenytermében Kadosa Zongoraversenyt rendez, több korcsoport számára.

2019. október 24-én a Lévai Művészeti Iskola ünnepélyes keretek között felvette Kadosa Pál nevét.

Elemzések:

1. A szerelem, a szerelem...(Székelyhíd, 1843. november 4-24. között): négy négysoros – soronként 8 szótagos – versszakokból álló vers. A sorvégek párosával rímelenek. A szövegben ábrázolt gondatlan, szerelmes bojtár alakjában felismerhető a fiatal Költő lelkiismeret-furdalása szüleiivel kapcsolatos viselkedésével.

A zenei feldolgozás a szerelmi érzés csapongó, szertelen hullámozását ábrázolja. A négy bevezető ütemben felbontott szeptim-akkord - a, F, H, B, C - fordítások jelzik az érzelmek ingadozását. Az énekszólám is lendületes, emelkedő-ereszkedő íveket rajzol. A hangterjedelme 17 fél hangnyi. A hangnem dúr és dór között ingadozik. Mind a négy versszak zenei feldolgozása egyező. A szövegi hangsúlyok változása miatt vannak csak az énekszólamban kisebb ritmikai eltérések. A záróakkord d-moll.

2. De már nem tudom, mit csináljak...(Tokaj, 1844. február): a vers két négysoros versszakból áll. A verssorok 9 szótagosak és a sorvégek párosával rímelenek. A szövegben egyértelmű utalás van az 1843-44 fordulóján levonuló tiszai árhullámra, amit tokaji látogatása során a költő is személyesen megtapasztalt.

A kíséret határozottan akkordikus. A G-dúr 5. fokú szeptimakkordjait halljuk. Az énekszólám is hetyke, határozott oktávugrással indul a versszakok első két sorában.

Az oktáv ugrásos dallamkezdés és a giusto tempo az elszabadult, duhaj borissza elszántságot ábrázolja.

A kíséret a dallamkövetésen túl D és E szeptim-akkord fordítások, valamint a és D alaphármasok fordításaiból építkezik. A zárlat G. A kíséret olykor az énekszólámot imitálja.

3. Mi kék az ég! (Eperjes, 1845. április): rövid 4 szótagos – belső rímes – sorok után változó szótagszámú hosszabb sorok, váltakozó sorvégi rímekkel. Szerelmi bánat – Csapó Etelke iránt – fűtötte a költőt. Felvidéki vándorlás során született. A nyiladozó természetbe vágyakozást ábrázolja, az önmarcangoló bánat helyett. Az énekszólám mindkét versszakban 16 félhangnyi hangközugrással indul. A második versszak végén kromatikusan ereszkedik a mélypontig. A kíséret tág fekvésű, arpeggio akkordjai a tavaszi természet zajait festik.

A hangnem alapvetően C-dúr. A tört akkordokban viszont szűk hármasok – F#, Eb, G# – is megjelennek. A zárlat C. A 2. versszak dallama az elsőnek variánsa, a-mollos hangnemi átszínezéssel.

4. Orbán (Pest, 1845. február-március): azonos szótagszámú – 8+3 - minden sor. Minden sorvég összecseng, rímel.

A 3 szótagos sorok párosával ismétlődnek.

A szerelmi bánatot feledtető felvidéki vándorlás ihlette 1845-ben, de már Pestre visszatérve íródott.

Határozott diatonikus hangneme van: E. Az előjáték ismételt fordulatai az énekszólám első négy ütemét előlegezik, majd az utolsó 8 üteméből az első négy ütem unisono fordulatai az

alkoholos befolyásoltság alatti ember sikertelen, ismétlődő mozdulatait idézik. Az utolsó négy üres ütem a hirtelen elbóbiskolásra utal.

Az énekszólam versszakokként ismétlődik. Sorszerkezete: A, Av, B, C. A második versszak előtti előjátékban az énekszólam motívum idézeteit halljuk, fekvésváltásokkal. Az „elbóbiskolás” üres ütemeinek száma itt kétfőre csökken.

A második versszak második felét a zeneszerző – a költővel ellentétben – megismétli. Az elő és utójátékban itt újra ismétlődő, unisono motívumok idézik a részeg ember sikertelen mozdulat-kísérleteit.

5. Az erdőnek madara van...(Pest, 1847. június 14-30.): a sorok szótagszáma végig 8. A sor végi rímek az első versszakban végig, míg a többi versszakban párosával összecsengenek.

A nagy természeti léptéktől a párkapcsolatig ível minden versszak. Ezt a verset már a Szendrey Júlia iránti szerelem ihlette. Az első és a második versszak előjátéka és énekszólama is egyforma. A hangnem g-moll és B-dúr között váltakozik. Az énekszólam hangneme B-dúrból származtatható d-fríg (misor). Az énekszólam ismétlődő ütemekből építkezik és fokozatosan ereszkedő. A második versszak előjátékának első három üteme csupán az „újdonság” g-mollban.

A harmadik versszak előjátékában váratlan modulációval a g-mollból esz-mollra vált. A tizenhatod futamok tördeltek, és fekvésváltás után visszatér a g-mollba.

Az énekszólamot hosszú, ütemeken át kitartott hangok – D, Eb, D – uralják, melyek az elkerülhetetlen elmúlásra utalnak. A kíséret ez alatt fekvésváltásos tizenhatod fordulatokban mozog, a g-moll különböző fokairól induló hármas és négyeshangzatai, szűk és bő változatok is. A harmadik versszak második fele az első két versszakot idézi. A kíséret unisono mozog az énekszólammal. A hangnem ismét g-moll, és 5. fokon zár (D).

6. Boldog éjjel...(Pest, 1844. december): változó hosszúságú, szótagszámú sorok: 11, 11, 11, 4, 4, 7. A sorvégek párosával összecsengenek: 1-2, 4-5, 3-6. Csapó Etelke iránti – tragikusan

rövid – szerelmi lángolás ihlette. A zeneszerző az 5. 6. 7. dal folyamatos – attacca – előadását kéri. Az összekapcsoló témárokonstans – szerelem – hangnemi rokonsággal erősíti. Az előző dalt záró D után H-val indít. A kíséret felső szólama az énekszólamot erősíti, vagy idézi. Az énekszólam az érzelmek szertelen örömét ábrázolja. Mindkét versszak azonos énekszólamot és kíséretet kap. A zárlat határozott G.

7. Tíz pár csókot egyvégből...(Koltó, 1847. október): a sorok szótagzáma következetesen: 7, 7, 4, 3, 4, 3 az első és az ötödik versszaknál, 7, 7, 3, 3, 4, 3 a közbenső versszakoknál.

Sorvégi rímek: az első és második valamint a negyedik és hatodik sorvég rímel minden versszakban. A vers az ifjú pár mézeshetei alatt született. A hetedik dal hangneme – G – az előzőével azonos. Az előjáték az énekszólamot előlegezi, amely a 6. dal záró-szakaszának dallamát is felidézi. Az első két versszak közti átvezetés a g-mollt is érinti. Az öt versszakból négynek – 1.,2.,4., 5. – azonos az énekszólama, de a kíséret változik. Meglepetést a 3. versszak feldolgozása okoz. A hangnem hirtelen G-ről Ab-ra vált, és az énekszólam dallama is a többi négy versszakénak variánsa.

A szerelmi érzés szertelen túláradását ábrázolja. Az utolsó két versszak a szerelem érzéki oldalára utal. A kíséret a 3. versszakban végig dallamkövető, míg a többi versszakban szertelenebb. Hangnemi kitérés csak az összhangzatos párhuzamos moll – e-moll – irányába jelentkezik.

Az alábbi linken megtekinthető a hét Petőfi dal felvétele, amely az SZTE JGYPK Ének-zene Tanszék által szervezett 24. Nemzetközi Zenei Konferencia záróhangversenyén készült 2023. október 4-én az SZTE Dugonics téri aulájában. A Kadosa dalok az 1h 27'30" – 1h 43' között találhatóak. Az előadók: zongora: Joóbné Cziffra Éva (A szerelem, a szerelem; De már nem tudom, mit csináljak), Dombiné Kemény Erzsébet (Mi kék az ég; Orbán), Maczelka Noémi (Az erdőnek madara van; Boldog éjjel ; Tíz pár csókot egyvégből), ének: Altorjay Tamás.

<https://www.youtube.com/watch?v=41y1GsoFNFU>

Felhasznált irodalom:

https://hu.wikipedia.org/wiki/Pet%C5%91fi_S%C3%A1ndor

https://hu.wikipedia.org/wiki/Kadosa_P%C3%A1l

https://hu.wikipedia.org/wiki/Pet%C5%91fi_Zolt%C3%A1n

https://hu.wikipedia.org/wiki/Szendrey_J%C3%BAlia

Ábrahám Mariann: 100 éve született Kadosa Pál

<http://www.parlando.hu/Kadosa1.htm>

Bieliczkyé Buzás Éva: Emlékezzünk Kadosa Pál zeneszerzőre, zongoraművészre, zenepedagógusra

https://www.parlando.hu/2023/2023-4/Kadosa_Pal-120.pdf

Breuer János: Kadosa Pál köszöntése (Parlando 1963/9)

[http://www.parlando.hu/1963/1963-9/1963-09-04-](http://www.parlando.hu/1963/1963-9/1963-09-04-Kadosa.htm)

Kadosa.htm)

Breuer János : Tizenhárom óra Kadosa Pállal (Zeneműkiadó,

BP., 1978, ISBN 963 330 262 5

Kerényi Ferenc: Petőfi Sándor élete és költészete (Osiris

Kiadó, BP. 2008, ISBN 978 963 389 983 0

Lucz Ilona: Kadosa Pál a zeneszerző, a zongoraművész, a zenepedagógus (DLA értekezés, 2009)

Ale Ildikó

**FÉNYLŐ KÉKSÉG. VIZUÁLIS ASSZOCIÁCIÓK ÉS
EGYÉNI JÖVŐKÉPALKOTÁS BERÉNY RÓBERT
CSELLÓZÓ NŐ c. FESTMÉNYE ALAPJÁN.
RÉSZLET A ZENE ÉS ÉN c. TÁRSMŰVÉSZETI
GYERMEKRAJZ-PROJEKTBŐL**

A szegedi Montázs Vizuális Műhely művészetpedagógiai szakmai munkája főként a zene és a képzőművészet kapcsolódási pontjait kutató szemléletben valósul meg. A Műhely valamennyi elméleti és gyakorlati feladatát egyszemélyes vállalkásként, az önállóság szabadságában, szakmai kompetenciáim birtokában végzem. Két éven át (2019-2020) A zene és én I.-II. című országos gyermekrajzpályázat kiírása és lebonyolítása foglalkoztatott, hogy tágabb környezetben is megvizsgáljam a kérdéskört. A beérkezett munkák mennyiségéből kitűnt, hogy a projekt izgalmas témavilága jelentős számú gyermekalkotót motivált alkotásra a 7-14 éves korosztályból. Munkáikat Szegeden zsűriztük és mutattuk be. Az értékes képválogatásból kiállítást láthatott a közönség mindkét évben. Ünnepélyes keretek között megnyitóbeszéddel, gyermekkórus közreműködésével zajlott a tárlatmegnyitó program, valamint értékes jutalmak kerültek a legkifejezőbb képek alkotóihoz. Sok tekintetben már más jellegű volt A zene és én III. (2021) társművészeti projekt megvalósítása, mert itt nem ötletgazda-pályázatkiíró és projektmenedzser pozícióban, hanem a művészetpedagógia munkát ténylegesen megélő pedagógus minőségben dolgoztam a résztvevőkkel. Meghívásos alapon választottam ki öt gyermeket (7-12 éves korosztály) és ajándék grafika-festészet órákat biztosítottam számukra. Az öt gyermekkel külön-külön, egyénenként foglalkoztam műtermemben.

A projekt témája és célja

Berény Róbert festőművész (1887-1953) *Csellózó nő* (1928) című műve a társművészetek találkozását képviseli. Ezt az alkotást nyújtottam át a gyerekeknek egy szép képeslapon, melyet a Magyar Nemzeti Galériában vásároltam pár évvel ezelőtt az eredeti kép megtekintése után. A magyar képzőművészet kiemelkedő alkotását múzeumlátogatásra, képelemzési ismeretekre buzdító és kreatív asszociációkra motiváló szándékkal emeltem a figyelem középpontjába. Elsősorban a képből áradó érzelmi vonatkozásokat vizsgálom a gyerekek értelmezése szerint. Az összes gyermekkel folytatott párbeszédet lejegyeztem, projektzáró előadásom gerincét erre építettem fel.

Rendhagyó kiállítás, vetítettképes bemutató

Szándékosan eltértem a szokásos, hetekig tartó, paravánra és falfelületre rendezett kiállítási verziótól. Más formát választottam: a képeket keretezés nélkül, a rajztábláról leemelt állapotban tettem a közönség elé a program helyszínén, a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár I. emeleti közösségi terében. Azt a hatást akartam kelteni, mintha a jelenlévők hirtelen műtermi munkálkodásunk közegébe léptek volna be. Arra törekedtem, hogy az eredeti gyermekmunkák (tíz darab), jelen esetben jóval csekélyebb időbeli figyelmet kapjanak, mint általában. Sokkal fontosabbnak tartottam a verbális-vizuális összefüggések szóbeli bemutatását, a képek születéstörténetének kérdés-válasz alapon kialakuló részletes folyamatát feltárni, a képteremtés lépcsőfokait kivetítve bemutatni. Rendhagyó kiállítást hoztam létre: az eredeti képek 90 percig álltak rendelkezésre a közösségi térben elhelyezett három asztalon. A nézők az előadás előtt és után is megtekintették az alkotásokat. A mögöttes tartalmak ismeretében a nézők még nagyobb elismeréssel vetették tekintetüket az öt gyermek kreatív gondolatoktól szikrázó teljesítményére.

Partnerség, eredményesség

A projekt pedagógiai eredményességét a témafelvetés kapcsán formálódó tanár-gyermek párbeszéd alakulására és a párbeszédekből születő képek vizualitására alapoztam. Projektvezetőként irányító voltam, támogató hozzáállásomat egyértelműen nyilvánítottam ki biztatással, lehetőségek kibontásával. Minden felcsillanó ötletnek, asszociációnak jelentőséget tulajdonítottam, foglalkoztunk vele, mert tovább lendítette a gondolkodást, majd rövid mérlegelés után eljuthatott a gyermek mindaddig a pontig, amíg képes volt megérezni az önálló és helyes döntés felvállalásának súlyát. A száz százalékig kritikus szerep semmiképp nem volt elképzelhető út számomra. Egy olyan partneri egyensúly fenntartására törekedtem, amely megalapozza a bizalmat közöttünk és feltétlenül motivációt biztosító lendülettel bír.

Jelen előadásomban kizárólag az egyik résztvevő, Schwimmer Róza adott művészeti alkotásra vonatkozó gondolkodási és alkotási folyamatát kívánom bemutatni.

A 12 éves Schwimmer Róza (2021) életük legtermészetesebb elemeként beszél kulturális kirándulásaikról. Érezhető, hogy már átadta magát ennek a szférának, látja jelentőségét és igényli, várja is a szülei által ajánlott következő művészeti programot, legyen az múzeum, színház vagy egy jazzkoncert. A Berény-képet ismerte, három éve már látta a Magyar Nemzeti Galériában egy budapesti múzeumlátogatásuk alkalmával. Mondta, hogy már akkor valami miatt felfigyelt erre a képre. Magányos, szomorú hangulatú zenét hall ki Berény Róbert zseniális festői ábrázolásából. Az elképzelt hangulatú zene vizuális erőket kezd megmozgatni benne és lassan képpé kezd formálódni a pasztellkrétákkal. Egy vízszintes fekvésű lapon két hatalmas, szimmetrikusan elhelyezkedő, kék színű hegy magasodik. Az előtérben homogén zöld rét, melyet a hegyek felé vezető út szel ketté szimmetrikusan. A háttér tipikus aranylő napsárgák változatából kelt ragyogást. A táj magányossága egyenértékű a csellista nő magányosságával Róza érzései,

látomása szerint. Gesztusaival is nyomatékosan felhívja a figyelmem, hogy a táj mindig magányos, csak akkor van társaságban, ha az arra járó kirándulók lefotózzák. Azonban a fotókon is elhagyatott marad, mert maga a természet magányos. Különös, mély, sokat ígérő intelligencia egy 12 éves gyermektől.

Másik kép is született a Csellózó nő képből kiindulva. A kép hangulatát, színhatásait, üzenetét, festőiségét, kompozícióját körbejárva Rózát nagyon elkezdte foglalkoztatni a műalkotás bal szélén lévő fénylő kékség. Kérdés-válaszokkal kinyitottuk ezt a témarészt, és továbbgondolva innen bontakoztatta ki Berény remekművének asszociációs kiegészítését, amely egy teljesen új körülményt foglalt magában. Gyermekalkotónk arra a következtetésre jutott, hogy egy olyan lakásrészből jöhet a fény, ami a zeneművésznő személyes tere, ahol megpihen, kávézik, ez a hely egy kis konyha, ahol szintén egyedül van, nemcsak az életében. A csellistanó szomorú dalokat játszik, csak a szomszédok hallják a játékát. A pasztelltechnikával készült képen érezni a bensőséges, fénnel telített, hangulatos légkört, de csak egy csésze várakozik az asztalon.

Záróakkord

Pár nappal az ünnepélyes projektbemutató után volt alkalmunk ismét egy személyes műtermi találkozásra. Arra az érdeklődő kérdésekre reagált Róza, hogy mit jelentett számára az, hogy egy előadáson, közönség előtt szerepeltek a munkái és személyesen is megismerhették őt a vendégek. Mindannyian egy másfajta helyzetben voltunk ott. Róza szóban is nyomatékosította, hogy nagyon fontosnak találta a programot és boldog, hogy 12 évesen részt vett ebben a különleges történetben. Művei ünnepélyes bemutatását kiemelten kezelte. Javasoltam, gondolja tovább szavait, alakítsa képpé a tanulságokat. Új, jövőjét is tervezgető alkotás kezdett formálódni a következő percekben, amelyen alapszituációnak tekintette, hogy egy galériában láthatók a művei. Ő maga a kiállító művész és önálló kiállításának rendezője is egyben. Olyan galériát képzel el, ahol a legutóbbi képén látható táji

elemek (zöld rét, legelésző bárányok) kivándorolnak a mű felületéről és úgymond életre kelnek a kiállító terem belső terében. A zöldellő rétet egyszerűen végigfuttatja a kiállítóter padlózatán, mert tapasztalata alapján olyan sok egyhangú kiállítótermet látott már, hogy ezen ő máris változtatni szeretne. Tehát a rétet kihozza a térbe, a szokványos kis ülőalkalmatosság helyett egy báránybábut helyez le a padlóra, mert ugye a réten bárányok legelésznek általában. Remek, bizarr pihenő helyet teremt ezzel a művészetszerető közönség számára a szemlélődés idejére.

A gyermek alkotói kiteljesedésének lehetséges okai

Kreativitásra sarkalló tanári magatartás, a tanulói önállóság elvárása, egyénre szabott közvetlen fejlesztés, inspiratív műtermi közeg, kölcsönös bizalomra épülő tanár-diák kapcsolat, nyugalom, koncentrálttság, teljes önállóságra nevelés, alkotói felelősségtudat kialakítása, biztatás, kölcsönös bizalom megalapozása és fenntartása, esetleges elakadásokból továbbhaladásra ösztönzés, új alkotói lépcsőfokok megélése, szóban történő kifejezése; tanár-gyermekalkotó kiegyensúlyozott együttműködése, a teljes projekt munka és az ünnepélyes bemutató pozitív hatásmechanizmusa, sikerérzés, lelki-öröm jelenléte: ezen eredményekből továbblépés, egészséges önértékelés mentén magasabb szintre pozicionálás, magabiztosság, felszabadultság megélése, eredményekből további építkezés az élet többi területén.

A Csellózó nő című kép minimális kék felületéből fokozatosan egy-egy új asszociációs képi világ bontakozott ki, mely egy 12 éves gyermek szenvedélyes jövőképkalkotását vázolja fel előttünk. Alkotásán egyesíti a képzőművész- és kuratori attitűd jellegzetes jegyeit.

Róza jelenleg, 2024 januárjában egy képzőművészeti szakirányú középiskola kilencedikes diákja. Az egyén alkotói fejlődésének konkrét bemutatása hangsúlyos szerepet képvisel művészetpedagógiai munkásságomban a jövőben is.

Schwimmer Róza víziója saját jövőbeli kiállításáról, 2021



Pasztell, papír

29,7 x 42 cm

Fotó: Ale Ildikó

Asztalos Andrea

AZ ÉNEK-ZENE TANÁROK TANÁRI KOMPETENCIÁKRÓL ALKOTOTT NÉZETEI

Szakirodalmi háttér

A nevelésről, oktatásról való társadalmi gondolkodás irányai, változásai lecsapódnak az oktatási rendszerben és a pedagógusokkal kapcsolatos elvárásokban is megjelennek. A pedagógus szerepével, feladatával, funkcióival és a tőle elvárt viselkedésmintákkal, kompetenciákkal kapcsolatos társadalmi elvárások is változnak (Nagy, 2009; Formádi, 2011). A pedagógus szerepeire és feladataira irányuló ösztársadalmi elvárások, a vele kapcsolatos kompetenciaelvárásokon keresztül fogalmazódnak meg (Nikitscher, 2016). Ezek nemzetközi és hazai szinten is írásos dokumentumokban is rögzítésre kerültek (OECD, 1998; Falus, 2011; Kotschy, 2011; Antalné és mtsai., 2013). Az OECD 1998-ban kiadott Education Policy Analysis az alábbiak szerint fogalmazta meg a „holnap pedagógusaival” szemben támasztott elvárásokat: szakértelem, pedagógiai tudás, technológiai kompetencia, szervezeti-együttműködési készség, rugalmasság, mobilitás és nyitottság.

A tanári kompetenciák az általános értelemben vett pedagóguskompetenciák alapján tárgyalhatók. „A kompetencia a pszichikus képződmények olyan rendszere, amely felöleli az egyénnek egy adott területre vonatkozó ismereteit, nézeteit, motívumait, gyakorlati készségeit, s ezáltal lehetővé teszi az eredményes tevékenységet”. (Falus, 2009, 3.) A kompetencia fogalmába gyakran beleértendő a nézetek, tudás, képességek megfelelő alkalmazása iránti elkötelezettség is (Falus, 2009). Más megközelítés szerint pedig a kompetenciák a gyakorlati tudás részei, egy-egy részterületen megnyilvánuló gyakorlati tudást jelentenek (Falus, 2009). Nahalka István (2004) szerint a kompetenciákban a tanári felkészültség külsődleges elemei ragadhatók meg, viszont ezzel szemben sokkal fontosabb a tanár szemléletmódja, nézetrendszere, filozófiája. A tanári kompetenciák azon

pszichikus képződmények (ismeret, képesség, attitűd) összességei, amelyek alkalmassá tesznek egy pedagógust szakmai tevékenységének eredményes elvégzésére (Lévai, 2015).

Az Egyesült Államokban a 90-es évek elején publikált sztenderdlista tekinthető a legtöbb európai kompetenciamodell forrásának. Az amerikai lista a következő elemekből áll: 1. A tantárgy ismerete; 2. Az emberi fejlődés és tanulás ismerete; 3. Az oktatás adaptálása az egyéni szükségletekhez; 4. Többféle oktatási stratégia alkalmazása; 5. Motivációs és tanulásszervezési készségek; 6. Kommunikációs készségek; 7. Tervezési készségek; 8. A tanulás értékelése; 9. Szakmai elkötelezettség és felelősségvállalás; 10. Együttműködés (INTASC, 1992) (Falus, 2011; Lévai, 2015). Az európai országokban kidolgozott kompetenciarendszerekben a kompetenciák tartalma és részletezettsége terén eltérés lelhető fel. Ugyanakkor vannak olyan kompetenciák, amelyek valamennyi ország listájában megtalálhatók.

Hazánkban angol és amerikai mintára a 2000-es évek közepén született meg az az átfogó tanári kompetenciarendszer, amelyre később törvényi szabályozás is épült (Falus, 2011). Hazánkban Falus Iván 2006-ban az ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Karán dolgozó kollégáival együtt dolgozta ki azt a tanári kompetenciamodellt, amely meghatározta a tanári tevékenységhez kapcsolódó sztenderdeket is. A munkacsoport összesen nyolc kompetenciában foglalta össze a tanárok szakmai tevékenységét leíró ismérveket:

- 1) A tanulók személyiségének fejlesztése
- 2) A tanulói csoportok, közösségek alakulásának segítése, fejlesztése
- 3) A szaktudományi, szaktárgyi és a tantervi tudás integrálása
- 4) A pedagógiai folyamat tervezése
- 5) A tanulás támogatása
- 6) A pedagógiai folyamatok és a tanulók személyiség-fejlődésének folyamatos értékelése

- 7) A kommunikáció és a szakmai együttműködés
- 8) Elkötelezettség és felelősségvállalás a szakmai fejlődésért.

2011-ben a *Kotschy Beáta* vezette munkacsoport a Falus Iván vezette munkacsoport által kidolgozott kompetenciákat a tanári fejlődési szintekhez hozzárendelte, és kis mértékben kiegészítette. A nyolc tanári kompetenciához kapcsolódóan szinteken belül meghatározta a pedagógiai kompetenciák fejlettségi szintjeit is, amely a képzésből kikerülve egyre összetettebb és fejlettebb. *Kotschy és munkatársai* (2011) a nyolc tanári kompetenciát hat szintre bontották le: 0. szint: A gyakorlatra bocsátás feltétele; 1. szint: A diplomás pedagógus; 2. szint: A véglegesített pedagógus; 3. szint: A tapasztalt pedagógus; 4. szint: A kiváló pedagógus; 5. szint: A mesterpedagógus.

2013-ban hazánkban minisztériumi rendeletben is rögzítették a tanári kompetenciákat ismeretekre, képességekre és attitűdökre lebontva. Az EMMI-rendeletben az alábbi kompetenciaterületek jelennek meg a tanári felkészítés és a tanári hivatás során, melyeknél ismét tapasztalhatunk kisebb, árnyalatnyi különbségeket:

- 1) A tanuló személyiségének fejlesztése, az egyéni bánásmód érvényesítése
- 2) A tanulói csoportok, közösségek alakulásának segítése, fejlesztése
- 3) A szakmódszertani és a szaktárgyi tudás
- 4) A pedagógiai folyamat tervezése
- 5) A tanulás támogatása, szervezése és irányítása
- 6) A pedagógiai folyamatok és a tanulók értékelése
- 7) Kommunikáció, a szakmai együttműködés és a pályaidentitás
- 8) Autonómia és felelősségvállalás

Kutatási kérdések

1. Milyen különbségek vannak a tanári kompetenciákról alkotott tanítói és ének-zene szakos tanári nézetek között?

2. Milyen összefüggések fedezhetők fel a tanári kompetenciákról alkotott tanítói és ének-zene szakos tanári nézetek és a pedagógusok képzettsége, gyakorlata között?

Kutatási módszerek, minta

Az ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok nézeteinek feltárására nagy mintán az önkitöltős online kérdőíves módszert alkalmaztam. Önkitöltős online kérdőíves adatfelvételt készítettem a nyolc évfolyamos általános iskolában ének-zene tantárgyat tanító pedagógusokkal. A kérdőív többségében feleletválasztásos, illetve többségében négyfokú Likert-típusú skálára épülő kérdésekből állt. A kérdőív reliabilitásának vizsgálatához a skálás kérdések vonatkozó Cronbach-alfa értékeit vizsgáltam meg, melyek minden esetben a megfelelő tartományon belül (0,70-0,90) helyezkedtek el. Annak érdekében alkalmaztam a négyfokú Likert-típusú skálát, hogy választani kelljen a válaszadónak, nincs közepe a skálának, így mindenképpen el kell döntenie, hogy milyen irányú a válasza.

Az online kérdőíves adatok elemzéséhez a feldolgozó módszerek közül statisztikai módszereket alkalmaztam. A leíró statisztikai vizsgálatok során gyakoriságokat, átlagokat, szóródásokat számoltam. A változók közötti összefüggések vizsgálatára a matematikai statisztika következő módszereit használtam fel: egyszempontos varianciaanalízist, korrelációs számítást. Bár a négyfokú skálán mért válaszok matematikai értelemben nem tekinthetők magas mérési szintű változóknak, ugyanakkor a társadalomtudományi irodalmak, spss könyvek ráerősítenek arra, hogy ordinális változókkal is elvégezhető a faktoranalízis (lásd például *Székelyi és Barna*, 2005). Az adatokat SPSS 24 szoftverrel dolgoztam fel.

Mivel az ének-zenét tanítókról, illetve az ének-zene tagozatos intézményekről nem áll országos adat rendelkezésre, ezért a kérdőíves kutatás az alapfokú közoktatási intézmények mintáján alapult. A vizsgálati alapsokaságot a Magyarországon nyolc osztályos általános iskolai képzést folytató intézmények alkotják. A Közoktatási Információs Rendszer adatai alapján

adatbázisunkba leválogatásra került minden működő általános iskola (a 12, 8, 6 osztályos gimnáziumok és a gyógypedagógiai képzést folytató intézmények kivételével). Ezen teljes alapsokaságnak (2116 általános iskolának) küldtem ki anonim, elektronikus kérdőívet az iskolavezetést, titkárságot kérve arra, hogy továbbítsák a kérdőívet az ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok számára. Az online kérdőívet 448 ének-zene tantárgyat tanító pedagógus töltötte ki. Mivel nem állt rendelkezésemre adat arról, hogy pontosan mennyi ének-zene tanár, illetve mennyi tanító tanít ének-zene tantárgyat a nyolc évfolyamos általános iskolákban Magyarországon, így a kutatásom során feltárt összefüggéseket kizárólag a vizsgálatom mintájára vonatkoztatom.

A kutatás eredményei

A tanári kompetenciákról alkotott tanítói és ének-zene tanári nézetek

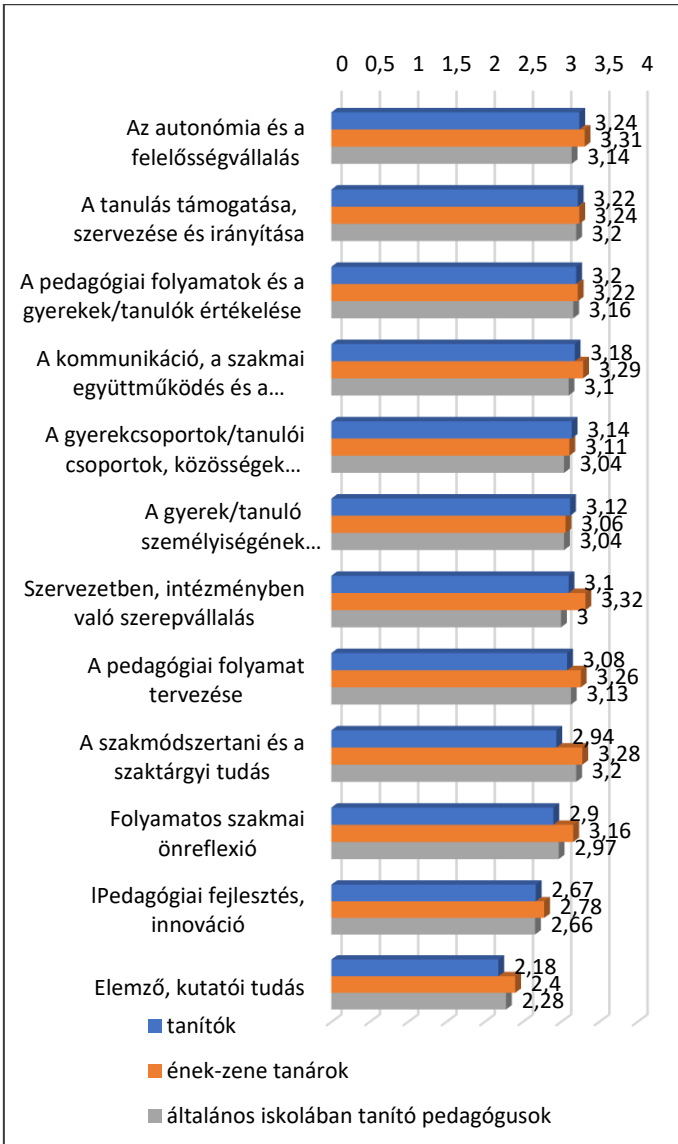
Ahhoz, hogy valaki jó pedagógus legyen, számos elvárásnak kell megfelelnie, a pedagógiai munkát a kompetenciák igen széles tárháza jellemzi, e kompetenciák jelentős része pedig közvetlen módon kapcsolódik az életpályamodellhez is. A Falus és munkatársai által kidolgozott kompetenciasztenderdek (Falus, 2011) alapul véve a kérdőívemben egy 12 itemből álló kompetencialista segítségével kértük önértékelésre a pedagógusokat, mely kérdés az országos pedagóguskutatás kérdőívéből átvett kérdés.

Az ének-zene tantárgyat tanító pedagógusok tanári kompetenciáikról alkotott nézeteit 4 fokú Likert típusú skálával (4-tökéletesen birtokában vagyok az adott kompetenciának; 3-jó színvonalon rendelkezem az adott kompetenciával; 2-valamennyire rendelkezem az adott kompetenciával; 1-nem rendelkezem az adott kompetenciával) vizsgáltam.

A kutatásomban részt vevő tanítók és ének-zene tanárok a két leggyengébb kompetenciájuknak a *pedagógiai fejlesztést, innovációt* (tanítói átlag: 2,67; ének-zene tanári átlag: 2,78; általános iskolában oktatók: 2,66), és az *elemző, kutatói tudást*

(tanítói átlag: 2,18; ének-zene tanári átlag: 2,4; általános iskolában oktatók: 2,28) vélik, mely eredmény alapján elmondható, hogy a leggyengébb kompetenciák megnevezése terén nincs különbség az országos pedagóguskutatásban részt vevő általános iskolai oktatók és az én kutatásomat alkotó tanítók és ének-zene tanárok nézetei között. A két legerősebb kompetenciájuknak *a tanítók az autonómiát és a felelősségvállalást* (tanítói átlag: 3,24), és a *tanulás támogatását, szervezését, irányítását* (tanítói átlag: 3,22), míg az ének-zene tanárok a *szervezetben, intézményben való szerepvállalást* (ének-zene tanári átlag: 3,32), és *az autonómiát és a felelősségvállalást* (ének-zene tanári átlag: 3,31) jelölték meg. Az ének-zene tanárokhoz képest a tanítók kevésbé érzik magukat erősnek a szakmódszertani és a szaktárgyi tudás (tanítói átlag: 2,94; ének-zene tanári átlag: 3,28), a pedagógiai folyamat tervezése (tanítói átlag: 3,08; ének-zene tanári átlag: 3,26); a kommunikáció, a szakmai együttműködés és a pályaidentitás (tanítói átlag: 3,18; ének-zene tanári átlag: 3,29) terén.

Az országos nagymintás pedagóguskutatás (Sági, 2015) mintájában az általános iskolai tanárok két kompetenciaterületet jelöltek meg legerősebbnek: a szakmódszertani és a szaktárgyi tudást (átlag: 3,2) és a tanulás támogatását, szervezését és irányítását (átlag: 3,2), míg a két leggyengébbnek a pedagógiai fejlesztés, innovációt (átlag: 2,66) az elemző, kutatói tudást (átlag: 2,28). (28. ábra) Elmondható azonban, hogy az elemző, kutatói tudás magasabb szintű ismerete az életpályamodellben inkább csak a mesterpedagógus és a kutatótanár kategóriák esetében elvárás.



A pedagógus kompetenciákról alkotott nézetek átlagértékei
(4 fokú Likert típusú skálán)

A tanítók és az ének-zene tanárok saját pedagógus kompetenciáikkal kapcsolatos nézeteik közötti szignifikáns különbségek kimutatása érdekében egyszempontos varianciaanalízist alkalmaztam, melynek során az alábbi kompetenciákról alkotott nézetek között tártam fel szignifikáns különbségeket: a szakmódszertani és a szaktárgyi tudás (F=34,993; p=0,000); a pedagógiai folyamat tervezése (F=11,110; p=0,001); szervezetben, intézményben való szerepvállalás (F=11,608; p=0,001); folyamatos szakmai önreflexió (F=15,351; p=0,000); elemző, kutatói tudás (F=7,681; p=0,006). A Pearson-féle korrelációs együttható értéke és a szignifikanciaszintek jól mutatják, hogy az ének-zene tanárok a szakmódszertani és a szaktárgyi tudás (r=0,273; p=0,000); a pedagógiai folyamat tervezése (r=0,158; p=0,001), a szervezetben, intézményben való szerepvállalás (r=0,162; p=0,001), folyamatos szakmai önreflexió (r=0,185; p=0,000) és elemző, kutatói tudás (r=0,135; p=0,006) kompetenciákból felkészültebbnek gondolják magukat, mint a tanítók. A pedagógiai folyamat tervezésében, de főként a szakmódszertani és szaktárgyi tudás erősségében való különbség okai a tanító-, és az ének-zene tanárképzés közötti különbségekben keresendő.

A tanári kompetenciákról alkotott pedagógus-nézetek összefüggései a tanítók és az ének-zene tanárok képzettségével és gyakorlatával

A tanári kompetenciákról alkotott tanítói és ének-zene szakos tanári nézetek közötti különbségek a pedagógusok végzettségéből erednek, amiről az előző alfejezetben volt szó. A továbbiakban azt vizsgáltam, hogy van-e szignifikáns összefüggés a tanítók és az ének-zene szakos tanárok tanári kompetenciákról alkotott nézetei és a pedagógusok képzettsége és gyakorlata között.

A tanári kompetenciákról alkotott tanítói, ének-zene szakos tanári nézetek és pedagógusok képzettsége között nincsen szignifikáns összefüggés.

A gyerekcsoportok / tanulói csoportok, közösségek alakulásának segítése, fejlesztése kompetenciáról alkotott

tanítói nézetek és a tanítók szakmai, tanítási gyakorlata között szignifikáns összefüggést tártam fel (F=2,538 p=0,013), melynek értelmében minél gyakorlottabbak a tanítók annál felkészültebbnek vélik magukat e kompetencia tekintetében (r=0,219; p=0,004).

Az ének-zene tanárok gyakorlata és a kommunikáció, a szakmai együttműködés és a pályaidentitás (F=3,190; p=,002); a szervezetben, intézményben való szerepvállalás (F=3,105; p=0,002); a folyamatos szakmai önreflexió (F=2,171; p=0,030) kompetenciákról alkotott nézeteik között szignifikáns összefüggést tártam fel. Minél gyakorlottabb egy ének-zene tanár annál nagyobb mértékben vélik magukat felkészültnak az alábbi kompetenciák tekintetében: kommunikáció, a szakmai együttműködés és a pályaidentitás (r=0,128; p=0,039); a szervezetben, intézményben való szerepvállalás (r= -0,163; p=0,007); a folyamatos szakmai önreflexió (r=0,126; p=0,039).

Diszkusszió

A tanári kompetenciákról és a szakmai fejlődésről alkotott tanítói és ének-zene tanári nézetek

A tanítók és az ének-zene tanárok is a leggyengébb kompetenciáiknak a pedagógiai fejlesztést, innovációt és az elemző, kutatói tudást vélik, mellyel alátámasztják az országos pedagóguskutatás eredményeit, mely szerint a pályakezdő és a gyakorlott pedagógusok is e két kompetenciaterületet vélik a leggyengébbnek (Sági, 2015). Mindez arra utal, hogy e kompetenciák megszerzésében a gyakorlatban töltött idő kevésbé játszik szerepet.

A két legerősebb kompetenciájuknak a tanítók az autonómia és a felelősségvállalást és a tanulás támogatását, szervezését, irányítását; míg az ének-zene tanárok pedig a szervezetben, intézményben való szerepvállalást és az autonómiát és felelősségvállalást jelölték meg. Az ének-zene tanárok a szakmódszertani és a szaktárgyi tudás; a pedagógiai folyamat tervezése; a szervezetben, intézményben való szerepvállalás; a folyamatos szakmai önreflexió és az elemző, kutatói tudás

kompetenciájukat fejlettebbnek gondolják, mint a tanítók. A pedagógiai folyamat tervezésében, de főként a szakmódszertani és szaktárgyi tudás erősségében való különbség okai a tanító-, és az ének-zene tanárképzés közötti különbségekben keresendők. Nagyon jó lenne, ha a tanítók is biztosabbak lennének az ének-zene szakmódszertani és szaktárgyi tudásukban, hiszen a zenei képességfejlesztés szempontjából egy nagyon szenzitív és fontos időszakban – az alsó tagozaton – foglalkoznak a gyerekekkel, és a tanítók feladata lenne az alsós tanulók sokoldalú és szakszerű zenei fejlesztése, melyre ráépíthető a felső tagozaton a további zenei képességfejlesztés. Sajnos ez a gyakorlatban ritkán valósul meg. Így fontosnak tartanám a tanítóképzés során a szakmódszertani és szaktárgyi tudás alaposabb elmélyítését és a reflektív gondolkodás fejlesztését.

A tanári kompetenciákról alkotott tanítói, ének-zene szakos tanári nézetek és pedagógusok képzettsége között nincsen szignifikáns összefüggés.

Minél gyakorlottabbak a tanítók, annál felkészültebbnek vélik magukat a gyerekcsoportok / tanulói csoportok, közösségek alakulásának segítése, fejlesztése kompetencia tekintetében. Az ének-zene tanárokat tekintve, minél gyakorlottabb egy ének-zene tanár, annál nagyobb mértékben véli magát felkészültnek a kommunikáció, a szakmai együttműködés és a pályaidentitás; a szervezetben, intézményben való szerepvállalás és a folyamatos szakmai önreflexió kompetenciák terén. Elmondható, hogy a gyakorlat során az ének-zene tanárok egyre erőteljesebben beágyazódnak az intézménybe, ahol erősebbé válik az együttműködésük és az intézményben való szerepvállalásuk; míg a tanítók szakmai gyakorlata a gyerekcsoportok / tanulói csoportok, alakulásának segítségével, fejlesztésével mutat összefüggést.

A szakmai kompetenciák megerősítése természetesen nem csupán a pályakezdők, hanem minden pedagógus számára alapvetően fontos, s miután a velük szembeni elvárások is egyre összetettebbé válnak, a folyamatos szakmai fejlődés még a

tapasztalt pedagógusok számára is nélkülözhetetlen (Szemerszki, 2015).

Felhasznált irodalom:

Antalné Sz. Á., Hámori V., Kimmel M., Kotschy B., Móri Á., Szőke-Milinte E., Wölfling Zs. (2013): Útmutató a pedagógusok minősítési rendszeréhez .Az emberi erőforrások minisztere által 2013. november 19-én elfogadott általános tájékoztató anyag. Oktatási Hivatal, Budapest

Falus Iván (2006): A tanári tevékenység és a pedagógusképzés új útjai. Gondolat, Budapest

Falus Iván (2009): Tanári képesítési követelmények – kompetenciák – sztenderdek. URL: <http://ofi.hu/tanari-kepesitesi-kovetelmenyek-kompetenciak-sztenderdek> Utolsó letöltés: 2022. február 20.

Falus Iván (2011): A pedagógus pályára bocsátás feltételeire, a sztenderdekre vonatkozó nemzetközi tapasztalatok elemzése. In: Falus Iván (szerk): *Tanári pályaalakmasság – kompetenciák – sztenderdek. Nemzetközi áttekintés.* Eszterházy Károly Főiskola, Eger, 5-25.

Formádi Katalin (2011): Piaci hatások a professzionalizáció folyamatának változásában. *Educatio*, 2011 (3), 291-303.

INTASC (1992): Model Standards for Beginning Teacher Licensing and Development. Interstate New Teacher Assessment and Support Consortium, INTASC, Washington URL: <http://www.uni.edu/tqp/content/intasc-standards> Utolsó letöltés: 2018. február 15.

Kotschy Beáta, Falus Iván, Felméry Klára, Imre Anna, Kálmán Orsolya, Kimmel Magdolna, Király Zsolt, Mészáros György, Rapos Nóra, Tókos Katalin, Visi Judit (2011): *A pedagógussá válás és a szakmai fejlődés sztenderdjei.* Eszterházy Károly Főiskola, Eger

Lévai Dóra (2015): *A pedagógus kompetenciái az online tanulási környezetben zajló tanulási-tanítási folyamat során.* Eötvös Kiadó, Budapest. URL:

www.eltereader.hu/media/2015/05/LevaiDapedagogus_kompetenciai.pdf Utolsó letöltés: 2022. március 15.

Nagy Katalin (2009): Professzionizáció- és professzióelméletek a segítő hivatások tükrében. *Esély*, 2009 (2), 85–105.

Nikitscher Péter (2016): *Milyen a jó pedagógus? – elvárások, szerepek, kompetenciák az empirikus kutatás tükrében.* URL: <https://ofi.hu/publikacio/milyen-jo-pedagogus-elvarasok-szerepek-kompetenciak-az-empirikus-kutatasok-tukreben> Utolsó letöltés: 2022. február 5.

OECD (1988): *Education Policy Analysis.* Paris, OECD Publishing

Székelyi Mária és Barna Ildikó (2005): *Túlélőkészlet az SPSS-hez.* Typotex, Budapest

Szemerszki Marianna (2015): A pedagógusok szakmai kompetenciáinak és továbbképzési igényeinek életkor szerinti eltérései. In: Sági Matild (szerk.): *A pedagógushivatás megerősítésének néhány aspektusa.* Budapest. Oktatókutató és Fejlesztő Intézet, 34–56.

Asztalos Bence

ESZTERHÁZY KÁROLY CATHOLIC UNIVERSITY FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES

Since 1949, the Institute of Music of the Eszterházy Károly Catholic University and its predecessor has been a leading institution in the North-Hungarian region, offering a unique educational profile. From 1964, students could obtain a double major teacher's degree, and from 1993, they could study school music teaching, and choir conducting. Since the 1959/60 academic year, the Institute has also offered correspondence courses. The Bologna Process, the need to catch up and to maintain and strengthen competitiveness, has inevitably led to renewal.

However, the almost annual changes in higher education have not been conducive to calm teaching, and have presented the institute with new and increasing challenges. Thus, in 2007, a BA of Music was launched, which in 2017 became a BA of Music Culture with a specialisation in Music Informatics. In addition to the training of school music teachers, instrumental teachers and artists, the need for music professionals who can provide high quality solutions to specific tasks in various fields of culture and media with a high level of musical training has increased in recent years.

This field will be strengthened by the MA in Arts Communication, which was launched from the academic year 2023/2024 uniquely in the country with three specialisations (fine arts, film, music). Since September 2013, students can obtain a MA in School Music Teaching in the framework of a MA in English, Computer Science, Hungarian, Mathematics, Film Culture and Media Studies, German, Art and Visual Culture, Physical Education, History and Religious Studies. The latter is run jointly with the Theological College and Seminar Eger.

In the Archdiocese of Eger and in the building of the Lyceum, there is a long tradition of training chorister/primary school

teachers. Before the Second World War, this was a reality in the Lyceum for a century. From the 2023/2024 academic year, the Institute of Music launched a state-accredited chorister bachelor's degree course in cooperation with the Theological College and Seminar Eger. The Archbishop's Boys Choir of Eger is involved in the practical aspects of the training, and since 2011 it has been an active participant in the church music life of Eger and the region. The choir was founded by the 81st chief shepherd of the Archdiocese of Eger, Archbishop Csaba Ternyák, and is led by Szilvia Schmiedmeiszter.

The teachers of the Institute of Music are holders of national and international awards (Erkel Prize, Bartók-Pásztory Prize, Knight's Cross of the Order of Merit of Hungary). As soloists, composers, musicologists and conductors they have performed with national and international music ensembles, and they are regular performers at international and national music centres (MÜPA, Budapest Festival Orchestra, Hungarian State Opera, MR3 Bartók Radio, Carnegie Hall and Lincoln Centre New York, Wiener Musikverein, Royal Albert Hall and Barbican Center London, Concertgebouw Amsterdam).

The habilitated lecturers of the Institute are Judit Gábos, Péter Zombola, Bence Asztalos, Sándor Kabdebó, Dávid Báll. Almost all the members of the middle generation have a doctorate, and the younger generation are all PhD students, who will defend their doctoral theses in the near future. They play an important role in national and international academic life (Hungarian Rectors' Conference, Hungarian Academy of Arts, National Council of Scientific Students' Associations Conference, KÓTA). The Institute's choral performances are internationally recognised. The mixed choir has won numerous national and international awards thanks to the work of dr. Sándor Kabdebó. In addition to their permanent work in the University's music ensembles, the Institute's staff and students have been active participants in the musical life of Eger and the region for decades (Gárdonyi Géza Theatre, Eger Symphony Orchestra, Archbishop's Boys Choir Eger, Philharmonic events). The

Institute of Music has an international network of contacts throughout Europe. Among the partner institutions, the most prominent are: University Arteveldehogeschool Gent (B), Academy of Arts in Banská Bystrica (SK), Conservatorio Ottorino Respighi Latina (I), Conservatorio Vincenzo Bellini Caltanissetta (I), University of Rzeszów (PL), Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca (RO). Scientific/artistic cooperation between teaching units representing different disciplines plays a key role in the organisation of the Institute's scientific community and talent management.

Students can study in a real learning environment, in the Institute of Music, housed in the imposing late baroque classical Lyceum building, with an excellent infrastructure and well-equipped lecture and classrooms. The Institute of Music has a 2 manual + pedal, 12-register, 698-pipe organ renovated in 2011 by master organ builders Károly Mészáros and Balázs Békés, 12 pianos (Steinway, Bechstein, etc.), strings, wind and percussion instruments, as well as guitars, for teaching and practice.

Students' competition and festival results from the last decade:

2012: Georgi Dimitrov Choir Competition and Festival, Varna (Bulgaria) – Eszterházy Chamber Choir, 3rd prize

2013: OTDK Scientific Students' Associations Conference – Farkas Antal – 1st prize

2013: Luigi Denza International Music Competition Castellammare di Stabia, Italy, 1st and special prize – Jazz Faces (Farkas Antal, Lévai Péter)

2015: **Kodály Zoltán 7th Hungarian Choir Competition** – Eszterházy Kamarakórus 2nd prize

2016: XI. Cantemus International Choir Festival – Choir of the Eszterházy Károly University – silver medal

2017: HUNGEXPO Budapest – Agria Music Factory

2018: Hungaromania Festival Belgium, Leuven – Agria Music Factory

2018, 2019, 2021: “Éneklő Magyarország” Choir Festival Eger – Choir of the Eszterházy Károly Catholic University

2019: 17th International Choir Competition and Festival
Budapest – Choir of the Eszterházy Károly University – gold
medal

2019: 10th International Choir Festival of Higher Education
Institutions Beregszász – Choir of the Eszterházy Károly
Catholic University

2019: Voce Magna *Žilina* – Choir of the Eszterházy Károly
University – diploma

2020: Theater Festival, Zánka – Agria Music Factory

2022: **Kodály Zoltán 9th Hungarian Choir Competition**
– Choir of the Eszterházy Károly Catholic University – category
winner and special prize of the Kardos Pál Foundation

2023: 36. OTDK, Scientific Students' Associations Conference
– Balogh Katalin – 2nd prize

In the wake of the social changes of the past decades, the music
– and teaching – careers have lost much of their appeal, and
interest has shifted towards other genres. Changing this trend
– by relying on innovative forms of art education – is one of the
most topical tasks of music education. The staff of the Institute
of Music are convinced that, by carrying out the tasks assigned
to them with conviction, they can contribute to repositioning
the place and value of the teaching profession, in which music
education can regain its weight and value.

Heads of Institute:

Imre Csenki	1948–1949
Klára Kutasi	1949–1953
Lajos Szalay	1953–1954
Fülöp Heintz	1954–1956
László Rezessy	1959–1974
Lőrinc Tar	1974–1976
Olivér Szécsényi	1976–1978
Imre Kelemen	1978–1990
Györgyné Szepesi	1990–1995
Éva Gulyásné Székely	1995–2004
Judit Gábos	2004–2021
Bence Asztalos	2021–



Male choir of the Institute of Music, Eszterházy Károly Catholic University (2021) (photo by Zoltán Nagy)

References:

Molnár, Sz. - Klem D. - Asztalos B. (2023). A zene és a zeneoktatás egri történetei. in Nagy, A. (ed.), *Nagy elődök nyomában*. Líceum Kiadó, (pp.205-216), (pp.213-216).

Eszterházy Károly Catholic University. (2023). *Bemutatkozik a Zenei Intézet*. Retrieved 27.01.2024 from

<https://uni-eszterhazy.hu/enekzene/m/bemutakozik-a-zenei-intezet>.

Blaho Attila

A PENTATON SKÁLÁK SZEREPE A JAZZ- IMPROVIZÁCIÓBAN

A pentaton skálák jazz-improvizációban történő felhasználása a műfaj blues- és afrikai zenei hagyományaira vezethető vissza. A pentaton skálák nyújtotta érzelmi kifejezőképesség és egyszerűség nagy hatással volt a jazz zenészekre, így már viszonylag korán elkezdték beépíteni őket az improvizációs gyakorlatukba.

A modális jazz korszakában, amelynek úttörői olyan művészek voltak, mint Miles Davis és John Coltrane, a pentaton skálák fokozott jelentőséget kaptak. A modális kompozíciók gyakran kiterjesztett – kilences, tizenegyes és tizenhármas – akkordokat tartalmaznak, és eltérnek a hagyományos harmonizálási gyakorlattól. A pentaton skálákban rejlő akkordok és a dallamosságuk értékes kifejezőeszközzé váltak a modális kompozíciók nyitott harmonikus struktúrájában. A jazz improvizátorok a modális skálák nyújtotta szabadságban találták meg az új nyelvezetet, lehetővé téve a pentaton skálák kiterjedt és újszerű használatát.

Nem beszélhetünk a pentaton skálák szerepéről a jazzben anélkül, hogy ne ismernénk el a blues gyökereket és annak hatásait. A blues skála – a pentaton skála egy változata – a jazz improvizáció egyik legismertebb eleme lett, különösen olyan környezetben, ahol bluesos és soul hangzás volt kívánatos. A moll pentaton skála integrálása, amelyet gyakran a jellegzetes szűk kvint, a "blues hang" díszít, nyers ugyanakkor mégis érzelmes hatást biztosított a szólóknak.

A pentaton skálák egyik alapvető aspektusa a jazz-improvizációban a harmonikus rugalmasságában rejlik. A dúr pentaton skála kiválóan illeszkedik a dúr és a domináns akkordokhoz, míg a moll pentaton skála kiegészíti a moll és domináns akkordokat. Ez a harmonikus alkalmazkodó képesség lehetővé teszi a jazz zenészek számára, hogy könnyedén kifejezzék magukat a különböző

akkordmenetekben, megtarva a pentaton skálák által nyújtott dallamosságot.

A jazz improvizátorok pentaton skálákat használnak arra, hogy összekapcsolják az akkordhangokat a harmóniai folyamaton belül. A zenészek meghatározott skálafokok hangsúlyozásával olyan dallamvonalakat hoznak létre, amelyek nemcsak a mögöttes harmóniát szövik át, hanem kiemelik az akkordok lényeges hangjait is.

A haladó jazz improvizátorok már gyakran nem egyetlen pentaton skálát használnak, hanem kombinálják azokat más skálákkal, módusokkal vagy kromatikus átvezető hangokkal.

A jazz oktatáson belül a pentaton skálák tanulmányozása alapvető fontosságú. E skálák és a különböző akkordmenetek közötti kapcsolat megértése döntő jelentőséggel bír az improvizációs készségek fejlesztése terén, éppen ezért a jazzoktatók nem győzik hangsúlyozni a pentaton skálák elsajátításának fontosságát, mint belépési pontot a jazz improvizáció tágabb világába.

A következő példákban betekintést nyerhetünk a moll pentaton skálák használatába az akkord-skála relációk tekintetében.

A dúr major akkord – amely dúr hármashból és egy nagy szeptimből álló négyeshangzat – három moll pentaton skálával is összekapcsolható. C-dúr major esetében a tercről épített e-moll pentaton skála az akkord tercét, kvintjét, hatosát, hetesét és a kilencesét rajzolja ki. Az akkord szextjéről épített a-moll pentaton skála az akkor szextjéről indul, de érinti az alaphangot, a kilencest, tercet és a kvinttet. A harmadik lehetőség az egy izgalmas lehetőséget kínál, megszólaltatja a #11-et. Ez az alteráció megtalálható a felhangsorban is, és az ezzel való díszítés a dúr akkordok esetében már az 1940-es évek óta bevett gyakorlat. Ez a pentaton skála az akkord szeptimhangjáról épül, így hangsúlyozza a szeptim mellett az akkord kilencesét, tercét, felemelt 11-es hangját és szextjét. Ez a lehetőség tartalmazza az oktávon felüli összes díszítőhangot.

A moll hetes akkordok esetében is három pentaton skála áll rendelkezésünkre. Vegyük példának a d-moll hetes akkordot. Az első alapvető skála az alaphangról indul, és a négyeshangzat hangjait szóltatja meg kiegészítve a negyedik fokkal, amely kiterjesztés kiválóan illeszkedik a moll négyeshangzatok hangzásába. A második fokról indított e-moll pentaton skála kirajzolja az oktávon felüli díszítőhangok mellett a nagy szextet is, amely a dóros jellegét is erősíti a hangzásnak. A harmadik lehetőség az akkord ötödik fokáról indul. Az a-moll pentaton skála karakteres hangjai ebben a relációban a kilences és 11-es. Az alterálatlan – természetes – dominánsok esetében a moll pentaton skálák nem fejezik ki a kellően az akkord jellegét, de itt is használhatunk 5 hangból álló skálákat. Ennek az egyik formája a domináns akkord első hangjáról induló skála, amely a következő formulával írható le: 1-3-4-5-7b, vagyis tartalmazza az akkord tercét és a szeptim hangját, amely a két elengedhetetlen hangja a domináns akkordoknak.

Az alterált domináns akkordok adnak csak igazán izgalmas teret a pentaton skálák használatának. Az alterált domináns akkordok esetében a következő módosításokkal találkozunk: a kvint a leszállítása (b5), felemelése (#5), és a nóna leszállítása (b9), felemelése (#9). Az összes alterált hangot kifejező moll pentaton skála a felemelt nónáról indul, enharmonikusan a kis tercről. Ennek a skálának a formulája a következő: 9#-b5-#5-7-b9. Ez az akkord-skála reláció a legalkalmasabb az alterált hangok kirajzolására.

A fentiek tükrében tehát elmondható, hogy a pentaton skálákra nem csupán mint hangkészletre tekinthetünk, hanem olyan eszközként is használhatjuk, amely által folyamatosan fejleszthetjük improvizációs készségünket. Történelmi gyökereik, a modális jazz felfedezése, a blues hatás, a harmonikus rugalmasság, valamint a feszültségben és oldásban betöltött szerepük mind hozzájárulnak központi pozíciójukhoz az improvizátor eszköztárában. A jazz zenészek – a kezdőktől a tapasztalt profiig – szívesen merítenek ihletet a pentaton skálák által kínált szerteágazó lehetőségekből.

Coca Gabriela

SZÍN ÉS ZENE KAPCSOLATA TERÉNYI EDE ZENESZERZŐ MŰVÉSZELETÉBEN

Általános megjegyzések:

A zeneszerző kora fiatalságától kezdve, egész életében a színek és színekombinációk bűvöletében élt. Képzőművészi tehetsége már hatéves korában megmutatkozott, amikor a zongoratanulmányai mellett szívesen rajzolgatott különböző növényeket, virágokat iskolai füzetekbe. Élete végéig őrizte azt az első vázát, aminek egyik oldalára gimnazista korában egy fényes, halványzöld háttérre egy szívből kinövő virágcsokrot rajzolt, másik oldalára pedig egy szarvast, ami egy bokron átrepül és egy fenyőfát. Különös vonzalmat érzett mindig a fenyőfa iránt, szimbólumként tekintett rá, mágikusnak vélte illatát és zöld színét. Hasonlóan vonzódott a zöld füves pázsit, valamint az őszi levelek színváltozása iránt, melyre igazi szimfóniaként tekintett. (Terényi, 2020, p. 153).

Terényi Ede 41 éves kora óta foglalkozott színes grafikák alkotásával, több erdélyi városban, hangversenyei alkalmával számos képkiallítása is volt. Élete végén grafikus és festői pályáját tudatosan vállalta és egyenértékűnek vélte zeneszerzői mivoltával. (Terényi, 2020, p. 20-21). Színes grafikái absztrakt alkotások, fantáziaképek melyek egy-egy hosszabb zenemű írás közben teljes formájukban alakulnak ki a zeneszerző képzeletében, és amelyet a zeneszerző még az ihlet hatása alatt papírra vet. Nem illusztrációknak vélte színes képeit, hanem mint zenéjéhez csatlakozó társutasokat. (Terényi, 2020, p. 28). A zeneszerzőt idézve:

„...képzőművész beállítottságú zeneszerző vagyok. Képekben látom, élem meg a világot, a zenét is. Színes grafikáimban az absztrakció, a non-tematikusság lehetősége vonz, a színek, vonalak szabad áramlása, áradása, a fantázia szabadsága, a minden kötöttség alól való felszabadulás mámoros öröme.” (Terényi, 2020, p. 27-28)

Dante üzenetét keresve a ma emberének, a költő *Isteni színjátékának* hatása alatt és ugyanakkor megrendelésre egy egész 25 képből álló grafikai sorozatot alkotott, amely 7 kép (*Inferno*) + 9 kép (*Purgatorio*) + 9 kép (*Paradiso*)-ból áll. Idézem a szerzőt: „...a Dantesca-album képei sokkal többek illusztrációknál; későbbi zeném képi előlegezései. Muszorgszkijra gondolva az Isteni színjátékhoz írt háromrészes művem címét így is írhatnám: Egy saját kiállítás képei.” (Terényi, 2020, p. 28). Ez így zenében is testet ölt a zeneszerző képzeletében, 2004-ben a *La Divina Commedia* című monooperájában. A mű részletes elemzése megtalálható a *History and analyses* című könyvemben, a következő honlapon: [\(99+\) Ede Terényi. History and Analysis | Gabriela Coca - Academia.edu](https://ede-terenyi-sheet-music.webnode.hu). A *La Divina Commedia* monoopera előzménye a zeneszerző *Terzine di Dante* című kamaramű szonátája, amit Terényi Ede 1972-ben írt, baritonra hangra, zongorára és harsonára.

Úgy a *Dantesca*, mint pedig az összes kiadott műve megtalálható az interneten, a zeneszerző emlékére általam létesített honlapokon: <https://ede-terenyi-sheet-music.webnode.hu> valamint blogspotján <https://ede-terenyi-sheet-music.blogspot.com> és academia.edu oldalán: <https://independent.academia.edu/EdeTerenyi>

Zenéről írt könyvei, kb. 50 kötetben kiadott kottáinak borítói szintén a vizualitás felé hajlanak, a zeneszerző saját maga alkotott színes grafikáival illusztrálja őket.

Ezekből a színes grafikákból, képekből sok megtalálható egy kolléganőm által a zeneszerző számára készített életrajzi blogon, melynek címe: <https://ede-terenyi.blogspot.com>

A halála évében megjelent Önéletrajzának I. kötete is sok képpel van illusztrálva, melyekkel a zeneszerző a vizuális élményt szándékozott elmélyíteni az olvasóban. (Terényi, 2020, p. 9)

Saját életrajzában *Öt érzék és a lélek harmóniája* című interjút idézve Terényi Ede a következőképpen ír a saját szinesztéziái képességéről:

„A képeknek is van zenéjük, zenei értelemben vett hangjuk, hangoltságuk? És fordítva: egy-egy zenemű is felfogható képek sorozataként? Ön számára az érzékszervek között létezik átjárás: a zene is látható, a grafika is hallható? A lényeghez érkeztünk. Mindenből, ami körülvesz bennünket, *zene árad*. Pontosabban: *zene is*, milliányi más információ mellett. A lábam alatti nagy perzsaszőnyeg a maga pompázatos vonalrajzaival, tobzódó színorgiájával valódi szimfónia. Így ahogyan újra megszemlélem, most tűnik fel számomra, hogy a *Mahabharata* egyik meséjéből szőtt monooperám sok zenei mozzanatát inspirálták ezek a minták. Jobbra pillantva látom, hogy a könyvszekrényemet „díszítő” padlótakaró szőnyeg mintázata mennyire hasonló az *Ég kapui* című művem egyik zenegrafiikai partitúra-lapomhoz. Titkos utakon lopakodnak belénk olyan képek, információk, amelyek később zeneként ötlenek fel képzeletünkéből. Talán, mert eleve zeneként érkeztek hozzánk.

Szeretek belehallgatni az udvart borító, a nap melegétől felhevült milliányi kis kavics csengő-bongó zenekarának *scherzójába*, az Ady-vers (*őszii forró virághalmon*) virágteterferéjének muzsikájába, a nyári éjszakák csillagzenéjébe. Öt érzék ezer muzsikája vesz körül bennünket. Nemcsak a fülünkkel hallgatunk bele a világba, de teljes valónkkal azonosulunk vele. Minden pillanatban „hallgatjuk” a Mindenség szimfóniáját. Ez akkor is így van, ha nem tudunk racionális kapcsolatot létesíteni vele, vagy nem is akarunk. Tulajdonképpen a szinesztéziáról zengek „költeményt”. Számomra a zene minden elemét – és ezzel mindenki így van – a hallásingereken kívül a többi érzékemmel is érzem. Például minden hanghoz színek „tapadnak”. A *ciszhez* világos piros, a *fiszhez* fűzöld, a *C-hez* fehér, és így tovább a *saját, különbejáratú* hang-ethoszomon belül. Mellette kialakult az akkord, a tonalitás-ethoszom is. Tapintás, íz és szaglászérzetek is

tapadnak tudatomban a zene minden eleméhez. Ezek élményekből, emlékekből, „véletlen” egybeesésekből alakulnak ki. Az *Esz-dúros* zenének az acélszürke színük mellett még a fémes ízüket is érzékelem. Öt érzékkel „hallgatjuk” a zenét. Jaj azoknak, akik ezt nem teszik, csodálatos élménytől fosztják meg magukat.” (Balázs, 2017, p. 64)

Ezt a hang és tonalitás ethoszt ismerve, a zeneszerző műelemzéseit is másképp értelmezzük, bizonyára jobban megértjük mondanivalóját.

Ezzel kapcsolatban egy saját élményemmel szeretném itt folytatni: 17 évet dolgoztam Terényi Edével, ő volt az egyetemen a szaktantárgy, muzikológia tanárom, ő tanította az évfolyamunknak az összhangzattant és részt vettem nála hiánytalanul 5 év zenei dramaturgia óráin, az akkor induló operarendezés szakos diákokkal. Majd nála írtam a magiszteri és a doktori disszertációm. Emellett nagyon sok partitúráját korrektúráztam 1990-től, 2007-ig, amikor versenyvizsgáztam a BBTE adjunktusi állására és otthagytam a Zeneakadémiát. 2009-ig még rendszeresen hozta a kottáit korrektúrára, utána abba maradt, beteg volt a felesége, nekem zsúfolt lett a programom az akkreditációs dossziékkal, már nem volt fizikai időm rá.

Nagyon jó tanár volt Terényi Ede, nyíltan kommunikáltunk, hetente beszélgettünk, mindent meg tudtam vele beszélni, magánéleti problémákat is, és döntéseimben mindig számításba vettem a véleményét. Tanításaiban, óráin, Embert igyekezett nevelni és nem csak szárazan leadni a tananyagot. Naplót is vezettem akkor az óráimról, órák után, amíg emlékezetemben nagyon friss volt, mindent, ami leírható volt, leírtam. Lassan több, ceruzával teleírt füzet lett, több mint 550 oldal, amit még mai napig is hasznosan és élvezettel lapozgatok. Egyszer majd talán meglátja a nyomdafestéket.

Még együttműködésünk elején, 1992-ben, épp Richard Wagner születésnapján, május 22-én, amit fejenként egy-egy deci sörrel ünnepeltünk meg egy muzikológia órán (ami az akkori tanítási rendszerben egyéni óra volt), elmeséltem neki a terveimet,

miszerint színekkel szeretném ábrázolni a hangnemi és hangszerelési elemzéseimet, és ehhez szükségem lenne egy színesztéziában „szenedő” zeneszerzőnek a hangnemek színes látására, meghatározására. Ehhez készítettem is, ahány színből csak találtam és létre tudtam hozni filctollal kicsi 3x3 cm-es színes négyzeteket, felrajzoltam egy fehér lapra a kvintoszlopot és megkértem a tanár urat, hogy párosítsa, ragassza oda a színes négyzeteket a hangnemekhez. Láthatóan élvezte a feladatot, és értékelte a spontán művészi alkotásomat is, avagy a papíron létrejött rajzot, amin színeztem a négyzeteket.

A hangnemek órán elhangzott jellemzései a Terényi Ede által elmondott és papírra felragasztott sorrendben, a következők voltak:

- cisz-moll = Szép piros, valamivel sárgább kellene legyen, mint itt.
- g-moll = Hamvas szürke, mint a szilván. Kék, ezüstös szürke (szürke + kék keverék).
- Esz-dúr = Acél szürke. Kékes szürke.
- D-dúr = Arany. Fényes sztaniol papír.
- F-dúr = Semlegesebb sárga. A levegő világossága. Pasztorál szín. Ez túl kiáltó.
- B-dúr = Boldogság hangneme. Violettbé játszik. Nem túl erős lila. Selymes.
- c-moll = Szürkesség. Tiszta szürke. Vadgalamb.
- esz-moll = Lila egy kis szürkével keverve.
- Gesz-dúr = Egy világosabb fekete.
- b-moll = Szürkének feketébe hajló árnyalatai.
- Asz-dúr = Meleg, barnába hajló acél szürke.
- Desz-dúr = Férfias barna.
- Gesz-dúr = Feketébe hajlik.
- Cesz-dúr = Világos fekete.
- f-moll = Mint a veszélyt jelző sárga stoplámpa. Sárga.
- esz-moll = Püspök lila.
- asz-moll = Feketébe hajló lila.

- a-moll = Bronz vörös. Az indiánok bronz bőre. A barnának a piros változata.
- Cisz-dúr = Sötét vér. Bordó piros.
- H-dúr = Sötétebb sárga.
- disz-moll = Sárgás barna.
- aisz-moll = Sötét, bordóba hajló piros.
- gisz-moll = Sárgás fekete.

Majd ezekkel a szavakkal folytatta: „Ez a szín ethosz mindenkinél egyéni. Most olyan vagyok, mint amikor komponálok. Még soha nem gondoltam arra, hogy kvintoszlopszzerűen felrajzoljam a hangnemek színeit. Csinálj majd egy kis elemzést a listán, hogy például a tengelyen lévő hangnemeknek milyen színeket adok. Így, készen megadott színekkel nehéz megtalálni a megfelelőt, és csak körülbelül az a szín, amit felragasztottam. Mikor én keverem a színeket, az az igazi.” (Coca, 1992).

1. táblázat

A leírt színlista elhelyezése a kvintoszlopon

Cisz	Bordó piros
aisz	Feketébe hajló bordó piros
Fisz	Sötét zöld, örökzöld
disz	Sötét barna, napégetett testszín
H	Sárga
gisz	Feketébe hajló sárgával kevert
E	Sötét égszínkék
cisz	Narancsszín
A	Barackvirág piros. Piros
fisz	Kissé hideg zöldeskék. Fűzöld
D	Aranyló sárga. Búzakalász szín
h	Vakító sárgászöld
G	Hamvas szürke kékes árnyalattal
e	Világos kék. Fehér kék
C	Fehér
a	Hamvas bronzvörös (Indián vörös)
F	Nagyon világos sárga
d	Erős sárga

B	Hamvas lila
g	Szürke lila
Esz	Acélszürke (kékes)
c	Szürke
Asz	Hamvas (acélosszürke), barnába hajló
f	Figyelmeztető sárga
Desz	Barna
b	Szürkés lila
Gesz	Fekete
esz	Sötét lila
Cesz	Világos fekete
asz	Nagyon sötétbe hajló lila.

És íme a színek a C tonikai központú tengelyen dúr/moll ötvözetben elhelyezve:

2. táblázat

Tonikai tengely/színek

FISZ	A	C	ESZ	GESZ
DÚR: Sötét zöld, örökzöld	Barackvirág piros. Piros	Fehér	Acélszürke (kékes)	Fekete
MOLL: Kissé hideg zöldeskék. Fűzöld	Hamvas bronzvörös (Indián vörös)	Szürke	Sötét lila	-

3. táblázat

Domináns tengely/színek

CISZ	E	G	B	DESZ
DÚR: Bordó piros	Sötét égszínkék	Hamvas szürke kékes árnyalattal	Hamvas lila	Barna
MOLL: Narancsszín	Világos kék. Fehér kék	Szürke, lila	Szürkés lila	-

4. táblázat
Szubdomináns tengely/színek

H	D	F	ASZ	CESZ
DÚR: Sárga	Aranyló sárga. Búzaka- lász szín	Nagyon világos sárga	Hamvas (acélos szürke), barnába hajló	Világos fekete
MOLL: Vakító sárgászö ld	Erős sárga	Figyelmez- tető sárga	Nagyon sötétbe hajló lila	-

Megfigyelések

Érdekes a fenti táblázat négyzeteit kiszínezni és megfigyelni a változásokat, a színek és hangok egymáshoz viszonyulását, kibontakozását. Ismerve a zeneszerző ilyenszerű szinesztéziái képességeit, a műelemző muzikológus is másképp tekint a zeneszerző egy-egy művére, annak esetleges bizonyos tonális központú részeire. A zeneszerző nagyon gyakran kifejező címekkel látta el kompozícióit. Egy-egy mű címének olvasása is arra ösztönzi az elemzőt, hogy tovább kutasson ezen a téren, mélyebbre ássa magát a jelentőségekben, amit a zeneszerző a partitúráiba kódolt hangok által. Így, veszem például egyes megzenésített Ady verseit énekhangra és zongorára. Vajon milyen színeket kevert a zeneszerző abba, hogy *Rózsaliget a Pusztán*, vagy *Őszi forró virág-halmon*, vagy *Dalok tüzes szekerén*. Vajon milyen színeket kevert a *Golden spring*, vagy a *La Puerta del Sol*, vagy a *The silver forest* concertoiban, vagy a *Liturgy of green forests* vonós kamaraszimfóniájában? Nyitva hagyom ezeket a kérdéseket. A zeneszerző mind több műve meghallgatható a YouTube-on, a kották is megtalálhatók. Életrajzának első kötetében a szerző nagyon sokat utal a színekre és képzeletének színes palettájára. Érdeemes elolvasni és e témában elmélyedni.

Felhasznált irodalom

Balázs, S. (2017). *Öt érzék és a lélek harmóniája*. Terényi Ede zeneszerzővel Balázs Sándor beszélget. *Hitel*, 2017. május, p. 54 - 73.

<https://hitelfolyoirat.hu/sites/default/files/pdf/o8-terenyi.pdf> (2023.12.10.)

Coca, G. (1992). *Beszélgetés Terényi Edével*. 1992.05.22., Kézirat.

Coca, G. (2010). *Ede Terényi. History and analysis*. Cluj University Press.

Terényi, E. (2020). *Zeném – Életem. Gondolatok – arcképek – emlékek. Életrajz I*. Grafycolor Stúdió.

Dombi Józsefné

**ÖSSZEFOGLALÓ VISSZATEKINTÉS DR. SZEGHY
ENDRE MŰVÉSZETÉRE
SZÜLETÉSÉNEK 125. ÉVFORDULÓJÁN**

Dr. Szeghy Endre tanszékvezető főiskolai tanár életpályája szorosan kapcsolódik a pedagógusképzéshez, melynek 150. évfordulójára emlékezünk 2023-ban. Emellett kötődik a Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék megalapításának 95. évfordulójához. Tanulmányunkban a pedagógusképzés előzményeire utalva megemlítjük Trefort Ágoston és Bartalus István azon munkásságát, amelyek hatással lehettek Dr. Szeghy Endre pályájára. Trefort Ágoston (1817-1899) vallás- és közoktatásügyi miniszter nevéhez kapcsolódik a polgári leány és fiúiskolák számára alapított tanítónő és tanító intézetek megszervezése. Elősegítette a tankönyvek írását, és megalapozta a szemléltető oktatást. Támogatta a művészeteket. Működése idején alakult meg a Zeneakadémia 1875-ben. (https://hu.wikipedia.org/wiki/Trefort_%C3%81goston)

A tanítóképző intézetekben az első ének-zene képzés az 1874/75-ös tanévben jött létre. A kezdetben 2 éves képzés ideje és színvonala folyamatosan nőtt, 1918-ban már főiskolai rangot kapott (Varjasi 2013). A pedagógusképzés ének szakterületének javítása érdekében Bartalus István megpályázta a miniszter által kiírt tankönyv pályázatot, pályázata kedvező elbírálást kapott. Így jött létre az „Énektanító vezérkönyv népiskolai tanítók számára”, s a hozzá írt „Éneklő ABC népiskolai tanítók számára” (Sz. Farkas 1976). 1928-ban Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter a Paedagogium keretében működő Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolát és az Erzsébet Nőiskola keretében működő Polgári Iskolai Tanárképző Főiskolát egyesítette és Szegedre helyezte (Dombi, Maczelka, Szabady, Varjasi, 2018). Ekkor kapott meghívást Dr. Szeghy Endre (1943-

ig Szögi) az ének-zene szakcsoport élére (Dombi, Szabady 1999, Dombi 2003).

Dr. Szeghy Endre Szeged egyik jelentős pedagógusa volt, életrajzára több tanulmány utal. (Péter 1982, Dombi 2016).

Életének fontos állomásait e tanulmányok és a levéltári önéletrajzi adatok alapján foglaljuk össze.

Zenei képzettségét neves tanárok, mint Figedy-Fichtner Sándor és Kertészné Káin Kató alapozták meg, majd a Zeneakadémián folytatta tanulmányait, ahol zeneszerzés szakon végzett. 1925-től Baranyi János magán-zeneiskolájában tanított zeneelmélet, zenetörténet, zeneszerzés, zeneesztétika és szolfézs tárgyakat, valamint karéneket. Sebők György, a későbbi zongoraművész is tanítványa volt (Dombi 2001). 1930 júniusában elvégezte az Apponyi kollégiumot, tanítóképző intézeti zenetanári oklevelet kapott. 1940-ben védte meg bölcsészdoktori diplomáját, 1947. febr 5-én szerzett magántanári képesítést „A népzene tudomány problémaköre” c. munkájával. Témavezetője Bálint Sándor (1904-1980) volt (Önéletrajz levéltár). 1928-ban meghívást kapott a pedagógiai főiskolára. Feladata az Ének Tanszék megszervezése és az órák ellátása. Kezdetben a tanszék szakcsoportként működött, és Szeghy volt a szakcsoport egyedüli tanára. 5 évig óraadóként dolgozott, majd 1933-ban kinevezték rendes tanári állásba (Péter 1982). Tanított zongorát, harmóniumot, összhangzattant, módszertant, zenetörténetet, magánének és énekgyakorlatokat, karéneket, transzponálást és partitúraolvasást (1940 tanév index aláírás alapján). Számos főiskolai kórust alapított, melyek a következők: Főiskolai Egyházi Énekkar 1930, Főiskolai Népdalegyüttes 1930-33, Főiskolai Kamarakórus (22 fő önkéntes jelentkezőből), 120 tagú Főiskolai Kórus, Kodály kórus (40 fő önkéntes társadalmi együttes).

Szeghy nevéhez fűződik a következő Kodály művek bemutatása, betanítása: Jézus és a kufárok, Öregek, Mátrai képek, Molnár Anna, A Magyarokhoz, Norvég lányok, A székelyekhez, Ének Szent István királyhoz, Esti dal, Psalmus Hungaricus, Biciniumok, Katalinka, Köszöntő, Villó. Kórusai fellépéséről

több dicsérő kritika jelent meg nem csak a szegedi, hanem budapesti folyóiratokban is (Péter 1982, Dombi 2016). Bárdos Lajos 10 éves tanári működése alkalmából hangversenyt rendeztek a Zeneakadémián 1936 áprilisában. Szögi Endre, mint egykori tanítvány a Kamarakórust vezényelte. Az esten fellépő további karnagyok voltak: Bárdos Lajos, Péter József, Forrai Miklós, Nagy Olivér, Csirszka Konrád, Laskó Emil. Az első részben Bárdos egyházi, a második részben a világi műveit énekelték. Köszönetként egy babérmkoszorút adtak a tanítványok Bárdos Lajosnak (Dr. Brückner 2017).

Bárdos Lajos a Szeged felől c. kórusművet ajánlotta Szeghy Endrének, Kodály Zoltán pedig a Hány János Intermezzo-jának vegyeskari változatát, melynek szövegét Vargha Károly írta.

A kórusmozgalom során Szeghynek szintén fontos szerepe volt. Ő indította el Szegeden az Éneklő Ifjúság hangversenysorozatát. Az önéletrajzában további fontos éveket is megjelölt az Éneklő ifjúság szervezésében betöltött szerepére, melyek a következők: 1947, 1948, 1952, 1953, 1954, 1955. A zenei általános iskolai osztályok megteremtésében is fontos szerepet töltött be. 1954-ben a Rókusi Iskolában, 1955-ben a Gyakorló Iskolában indult el az ének-zene tagozat, amelyek a mai napig is működnek. Szeghy Endre tudományos kutatómunkát is végzett a zenei képességek témakörében. „A zenei képesség és tehetség elemzése” c. disszertációját 1940-ben védte meg Szegeden. Elsőként végzett polgári iskolai tanulók körében zenei képességvizsgálatokat. Tudására, tapasztalatára, szakmai tanácsaira Békés-Tarhoson is igényt tartottak. 1948 április 12-14 között a Szegedi Tankerületi Főigazgatóság képviselőjében Kollár Pállal, a szegedi zenekonzervatórium igazgatójával együtt látogatást tett Békés-Tarhoson. *„A látogatás igen jól sikerült és szakmailag elismerően nyilatkoztak. Különösen az elméleti tárgyról és az énekkarról volt jó véleményük, míg a hangszeritanításnál felvetették a hangszerek és a gyakorlóléhelyek hiányát. Szorgalmazták a hangszeres magánvizsgákat, de a Zeneakadémiáról kiküldött vizsgálónök jelenlétével.”* (Gulyás 1988. 52.p.)

További közleményei a következők:

- Amit elvégeztünk, és ami még hátra van (Alföldi népzene gyűjtés) Alföldi Tudományos Intézet Évkönyve 1945. 70-79 p.
- Bartók és Kodály munkásságának hatása az iskolazenére. Délmagyarország 1948. VI. 11. 356 p.
- A »Billegető muzsikáról«. Tiszatáj 1948.
- Zenei képességvizsgálat és módszere. Zenepedagógiai folyóirat. Bp. III. 148-152 p.; IV. 4-8 p.; 28-32 p.; 44-47 p.
- A 70 éves Kodály Zoltán. Délmagyarország 1952. dec. 15.
- A 71 éves Kodály Zoltán. Délmagyarország 1953. dec. 16.
- A 72 éves Kodály Zoltán. Kodály Psalmus Hungaricusának szegedi bemutatója elé. Délmagyarország 1954. jún.
- Bartók Béla emlékezete. Szegedi Egyetem. 1955. IX. 20; X. 4.
- Kodály: Székely fonó bemutatója Szegeden. Délmagyarország 1955. márc. 19.
- Zene az iskolában. Tiszatáj. 1957. szept.
- A muzikalitás vizsgálata. Szegedi Pedagógiai Főiskola Évkönyve. 1957. 311-343 pp.

Szeghy Endre a népzene kutatás terén is figyelemreméltó munkát végzett. Az 1940-es évek elején az Alföldi Tudományos Intézet megbízásából népdalokat gyűjtött. A számos lejegyzett dallamból 150-et rendezett sajtó alá. Ezek a népdalok nem jelentek meg Szeghy Endre életében. 1940 és 1952 között mint egyetemi magántanár népzene ismereti előadásokat tartott a szegedi egyetemen (Péter 1972). 1963-ban 186 dallamot vett fel és jegyzett le. Ebből Ábrahám Ambrus professzor 62 népdalt énekelt fel, melyet dr. Szeghy Endre jegyzett le és elemzett.

Mint zeneszerzőnek számos műve került bemutatásra. Az önéletrajz a következő műveket említi: Magyar szvit nagyzenekarra, Magyar induló, Népdalfantázia, c-moll szonáta, F-dúr szonáta, Szabadság-induló, Magyar és orosz népdalfeldolgozások, Műdalok, Úttörő dal, Munkásgyermek-himnusz, Csodafurulya (népi játék zenekarra és tánckarra,

vegyeskarra és tánckarra), Móra Ferenc Altatójára írt bensőséges kórusműve, az Altató, amelyet lányának, Andreának ajánlott (kézirat), karácsonyi alkalomra íródott az „ÖrüljeteK, örvendjeteK” c. kórusmű ciklus. Petőfi versre íródott a Szabadság, szerelem c. kórusmű.

A kották lelőhelye kutatásunk szerint: Erdős János hagyatékában található kották (Pro Musica Művészeti Alapiskola Szeged): Kossuth Lajos édesapánk! Dunjuska, Munkásgyermekhimnusz Juhász Gyula versre, Csodafurulya, Szabadság, szerelem Petőfi versre. Vaszy Viktor hagyatékában (Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár) Tisza szélén (Dallam Bálint Sándor gyűjtéséből) a Magyar Dalosegyesületek Országos Szövetségének kiadása. A Dóm kottatára: Zengi szívem, ÖrüljeteK, örvendjeteK (karácsonyi dalok vegyeskarra) Magyar kórus 1942 Budapest. A Szeghy Endre Pedagógus Női Kar kottatára között található az Altató (kézirat).

A tanítványok hálája jeléül 1998-ban a Szegedi Pedagógus Női Kar dr. Mihálka György ösztönzésére felvette Szeghy Endre nevét. A módszertani ismeretek oktatását Fekete Amália példamutatóan vitte tovább, szakfelügyelőként számos tanácsot adva kollégáinak. Szeghy idejét nem kímélve többször látogatott meg általános iskolai kórusokat, segített a problémák megoldásában, ezt a példát is követték. Szeghy tudományos kutatása mérföldkő volt a magyar zenei képességvizsgálatok történetében. Hatására fellendültek a hazai zenepedagógiai, zenepszichológiai kutatások.

A szegedi kóruskultúra igényes megalapozása révén tanítványai tovább vitték szellemiségét, és kiemelkedő kórusokat hoztak létre. Az Éneklő Ifjúság mozgalmát is ápolják a mai napig. Az út, amit Kodály Zoltán jelölt ki: „a zene mindenkié” – vált élete értelmévé, és 1972-ben bekövetkezett haláláig ennek szellemében tevékenykedett. Hogy ez a csodálatos életmű, amit hátrahagyott, megmaradjon, a Szeghy család Közhasznú Magánalapítványt hozott létre „Szeghy Endre Zenei Alapítvány” néven. Az alapítvány célja Szeghy Endre zenei, tudományos és

művészeti hagyatékának ápolása. 1998-ban Szeged Város Polgármesteri Hivatala emléktáblát adományozott, melyet Szeghy lakóházának falán helyeztek el.

Felhasznált irodalom:

Dr. Brückner Huba (2017) *Egyenes úton Bárdos Lajos élete*. Budapest, Bárdos Lajos Társaság 115. p.

Dombiné Kemény Erzsébet (2001) *Sebők György (1922-1999) zongoraművész*. Szeged, magánkiadás 6. p.

Dombi Józsefné - Szabady Józsefné (1999) *Tanszéktörténet*. In: Békési Imre (szerk.1999) Szegedi Tanárképző Főiskola 1873-1998. Tanszéktörténet Szeged Hungária 357-387 pp.

Dombi Józsefné (2016) *Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék történetének neves pedagógusai: dr. Szeghy Endre, Szendrei Imre, dr. Mihálka György*. In: Karlovitz János Tibor (szerk): Tanulás és fejlődés: A IV. Neveléstudományi és Szakmódszertani Konferencia válogatott tanulmányai. 307-316. pp.

Dombiné Kemény Erzsébet (2003) *Az Ének - zene Tanszék szerepe az oktatásban és a kulturális életben. Szemelvények a 75 év történetéből*. Szeged, magánkiadás.

Dombi Józsefné - Maczelka Noémi - Szabady Józsefné - Varjasi Gyula (2018) *Az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék története* In: (Dombi, Asztalos szerk:) Új utakon a művészetpedagógia 188. p.

Gulyás György (1988) *Bűneim.... bűneim?* Békés, Békés Város Tanácsa a Békés Megyei Tanács közreműködésével. Kner Nyomda 52. p.

Péter László (1982) *Kodály Szegeden*. Szeged, Szeged megyei j. városi tanács VB megbízásából a Somogyi Könyvtár 47-86 pp.

Sz. Farkas Márta (1976) *Bartalus István*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Varjasi Gyula (2013) *A tanárképző főiskolai ének-zene tanárképzés pedagógiai sajátosságainak történeti összehasonlító elemzése Magyarországon 1928-tól napjainkig*. Doktori értekezés Budapest, ELTE.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Trefort_%C3%81goston

Fekete Miklós

ERDÉLY ÉS PÁRIZS KÖZÖTT. LAJTHA LÁSZLÓ MŰVÉSZI VILÁGNÉZETÉNEK SAJÁTOSSÁGAI

Lajtha László Kodály és Bartók tanítványaként és munkatársaként kezdte zeneszerzői és népzene kutatói pályafutását. Erdélyi felmenőkkel rendelkezve és az erdélyi népi hagyományokhoz szorosan kötődve, természetes volt számára, hogy népzenei munkásságának és gyűjtéseinek egy jelentős része ehhez a tájhoz kösse.

Zeneszerzői stílusa érdekes és színgazdag fonata számos zenei hatásnak. Ennek alakulására befolyással volt a közvetlen elődök és a mesterek nézetvilága, kompozíciós stílusa, ugyanakkor vokális-, kamarazenei- és zenekari alkotásait bizonyos tekintetben meghatározta az erdélyi és magyarországi énekes- és hangszeres népzene, zenei ízlését és stílusát nagymértékben átítták a párizsi zenei élmények, a francia zeneszerzőkkel kialakított és fenntartott művészi kapcsolatok, valamint Debussy és Ravel alkotásainak megismerése.

A félig-ismert zeneszerző

Tavaly ünnepeltük Lajtha László születésének 130. évfordulóját, idén emlékezünk halálának 60. évfordulójára. Bár ilyen hosszú idő eltelt Lajtha halálát követően, a növekvő igyekezet ellenére sem emelte mindmáig a magyar zenei élet a legjelentősebb szerzői közé, és hasonlóképp, a koncertélet sem zárkózott fel ehhez. Több műve a mai napig kiadatlan, és 69 opusa közül számos alkotásának kottája vagy partitúrája elérhetetlen Magyarországon. Nem meglepő, hogy Lajtha László kiemelkedő népzene kutatói, etnomuzikológusi tevékenysége mindmáig messze ismertebb az ugyancsak figyelemre méltó zeneszerzői tevékenységénél. A zeneszerzői mellőzöttség okán írja Tallián Tibor, hogy „Lajtha László a 20. századi magyar zenekultúra nagy *outsidere*. Különös kívülállás az övé, mert részeiben csupa valódi »bévül-állásból« tevődik össze” (2014, 88). A Bónis Ferenc által készített *Életrajz-interjúban* Veress Sándor

zeneszerző is hasonlóképp vall Lajtháról: „Nagyra becsültem jellemét, és igen nagyra tartottam művészi kapacitását. Nagyon-nagyon fájdalmas tény, hogy már életében mennyire mellőzték. Magyarországon keveset játszották műveit – holott ő Bartók és Kodály világának nagyon természetes és nagyon egészséges ellenpólusa volt.” (Bónis 2002, 112). Kassák Lajos viszont már bő egy évszázada, az 1919-ben megjelent *Ma* nevű irodalmi és művészeti folyóiratban egymás mellé állította – elsőként – Bartók, Kodály és Lajtha neveit. Maga Kodály is kiemelte az *Utam a zenéhez* című, Lutz Besch-sel folytatott beszélgetéseinek egyikében Lajtha kiemelkedő zeneszerzői jelentőségét, társukként, harmadikként megnevezve őt: „Különben mindig együtt említenek Bartókkal. Aki azonban nem rest, hogy közelebről szemügyre vegye néhány művünket, csakhamar felismeri, hogy mennyire különbözőek, noha kiindulásunk közös volt és a népzene mindkettőnkre nagy hatást tett. Kettőnknél azonban megmutatkozik, hogy mily különböző módon reagálhat két ember egyazon jelenségre. Volt egy harmadik társunk is, az 1963-ban meghalt Lajtha László, ő is népdalgyűjtő volt és Bartók tanítványa meg az enyém. Ő aztán megint csak egészen másféleképpen reagált a népzeneré. Sokáig élt Párizsban, a franciák a párizsi iskolába sorolják. Műveiben azonban félreismerhetetlenek a magyar nyomok. Természetesen egy másfajta személyiség megnyilvánulásaival keveredve, következőképp összetéveszthetetlenül” (Bónis 2007, 571).

Ha a koncertélet visszafogottabban, a zenetudomány egyre intenzívebben foglalkozik a zeneszerző Lajtha Lászlóval. A Lajtha-kutatás egyik kortárs képviselője, Ozsvárt Viktória fogalmazza meg, hogy „Lajtha László alkotópályája manapság már nem ismeretlen a zenész szakma körében – ezt támasztja alá az a számos monográfia, tanulmány, levélközreadás” (2020, 317). Berlász Melinda, Breuer János, Solymosi Tari Emőke és Pávai István kutatásait, publikációit követően az ifjú zenetudós-generáció – köztük Ozsvárt Viktória, Biró Viola, vagy, doktori disszertációjuk révén Horváth Márton Levente, Ménesi Gergely

és Nemes László Norbert – folytatja a tudományos feltáró és elemző munkát.

A sokoldalú Lajtha

Lajtha László munkássága több vonatkozásban is kiemelkedő. Legismertebb és legjelentősebb kétségtelenül a népzene kutatói és zeneszerzői tevékenysége. Ugyanakkor zongoraművészi, karmesteri, tanári, intézményvezetői, egyházzenei, illetve – Solymosi Tari terminológiájával élve (2010, 7) – kultúrdiplomata és tudományszervező tevékenysége is kiemelkedő. Tekintsük át a sokoldalú Lajtha zenei tevékenységét, élete néhány jelentősebb mozzanatát kiemelve.

Lajtha László Budapesten született 1892-ben, egy zeneszerető polgári család legidősebb gyermekeként. Édesapja, börtörtulajdonosként jól hegedült, és fiatal korában a komponálással is megpróbálkozott, sőt, a karmesterséget is szerette volna kitanulni (Breuer 1992, 15). Édesanyja hasonlóképp vonzódott a zenéhez: szépen énekelt és műkedvelő zongorista volt. Ebben a családi zenei légkörben a fiú zenei tehetsége már kisgyermekként kitűnt. Ifjúkori zenei tanulmányainak logikus folytatásaként a Zeneakadémián végzett zeneszerzés és zongora szakon, illetve – szülei kérésre – jogi tanulmányokat is folytatott (ez utóbbiból doktorált is).

Zeneakadémiai tanulmányai alatt egy évig – az első tanévben – Kodály zeneszerzés-szakos tanítványa volt, és ugyancsak egy tanév erejéig Bartók zongoranövendéke is. Lajtha zongoraművésznek készült, mely karriernek voltaképp az I. világháborúban való négyéves szolgálat szabott gátat (Breuer 1992, 27-28). A Bartókkal való megismerkedés nemcsak abban hatott rá, hogy a zongorista pályát válassza, hanem abban is, hogy behatóbban megismerje és felfedezze magának a kortárs francia zenét. Bartók volt ugyanis az, aki felkeltette érdeklődését a francia szerzők sajátosan egyedi stílusú zenéje iránt, és az ő erőteljes ösztönzésére ment először Párizsba. Ezek a párizsi utak egész életére kiható, stílusának egyik alapjellegét meghatározó tanulmányutakká váltak. A két mester – az egy

évtizedes korkülönbség ellenére – ugyanakkor zeneszerző-példaképekké is váltak a fiatal Lajtha számára. És ugyancsak az ő hatásukra fordult a népzene felé is.

Az első gyűjtéseket követően, a népzenei kutatómunkával párhuzamosan, 1913-tól a Magyar Nemzeti Múzeum hangszergyűjteményének gondozását vállalta el (népzenekutatói munkásságának az organológiai publikációi is jelentősek), majd 1924-től – Bartók munkatársaként, vele egy szobában – a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályán dolgozott. Bartók emigrációját követően, ő vette át a Népzenei Osztály vezetését. Haláláig meghatározta életét a népzene gyűjtése, rendszerezése és megismertetése – elég, ha csak az 1937-től elindított Patria-felvételek jelentőségére vagy az 1950-60-as években elkészített öt jelentős monográfiájára gondolunk. A kommunista érában, 1951-ben neki ítelt Kossuth-díjat is népzenegyűjtő- és népzenekutató munkásságáért kapta. Etnomuzikológusi munkássága Kodályéhoz és Bartókéhoz mérhető, és ezt támasztja alá Veress Sándor zeneszerző megfogalmazása is, miszerint „a magyar népzenevel épp oly intenzíven foglalkozott, mint Bartók és Kodály. Sőt: elmondható, hogy lejegyzési technikája, utolsó tíz évében, elérte a tökéletesség bartóki fokát, akinek lejegyzései pedig világviszonylatban is egyedülállóak. Ehhez kettő kellett: a nagy muzsikus hallása és ritmusérzéke, nagy tudományos felkészültséggel párosulva. E kettő nagyon ritkán egyesült a folklórtudományban: parasztszámok felvételeiről készített lejegyzései tökéletesek és nagyszerűek, párjukat rikitják a világ zenefolklór-irodalmában (Bónis 2002, 112).

Lajtha pedagógusi tevékenysége legalább annyira fontos, mint a népzenekutatói tevékenysége és hagyatéka, még ha – sajátosságából adódóan – nem is oly látványos. Bár Ferencsik János, Starker János, Tátrai Vilmos és sokan mások tanítványai közé tartoztak, művészi kiemelkedésük kétségkívül saját érdemük – a tanár ebben a folyamatban a haladás eszközeit adhatja kézbe, és a kibontakozás feltételeit teremtheti meg.

Lajtha az I. világháború végén, a négyéves frontszolgálatot követően már elkezdte tanári pályafutását. A Nemzeti Zenede tanáráként, és az utolsó években igazgatójaként is, 1919-től 1949-ig folyamatosan a diákok előmenetelét segítette zeneszerzést, kamarazenét, népzenei, zeneelméletet, zeneirodalmat, módszertant tanítva, vagy épp az iskolakórust irányítva.

Zeneszerzői, népzenekutatói (és múzeumvezetői), tanári (és igazgatói) munkássága mellett rádiós műsorvezetőként és zenei igazgatóként (Magyar Rádió) is szerepet vállalt a minőségi és hiteles művészetközvetítésben, illetve karvezetőként a Goudimel-énekkart, karmesterként a Szabadság-téri református templom alagsorában megrendezett koncerteket tartó, saját verbuválású kamarazenekart irányította (Solymosi Tari, H.H és N.M. honlapja¹).

Lajtha László életműve 69 opust ölel fel, igaz több alkotása is van, melyet nem katalogizált, kiváltképp népzenei feldolgozásait. Zeneszerzői munkásságának gerincét kétségkívül a hangszeres művek képezik: a kamarazenei és zenekari alkotások közül elsősorban kilenc szimfóniája, öt zenekari szvitje és tíz vonósnégyese tűnik ki. Jelentősek ugyanakkor színpadi alkotásai (három balett és egy vígopera), egyházi művei (köztük két mise, *Magnificat*) és négy filmzenéje (köztük a *Hortobágy*, vagy a *Murder in the Cathedral*).

A sokoldalú Lajtha zenei életútjából érdemes kiemelünk egy mozzanatot: azt, hogy a II. világháborút követően, 1947-ben, George Höllering osztrák filmrendező meghívására családjával Londonba költözött, majd, – baráti tanácsok ellenére – 1948-ban visszaköltözött Budapestre, a kommunizmus egyre rombolóbb közegébe, úgy érezvén, itt vannak gyökerei, és neki emberi-művészi kötelessége itt helyállni. Tette és vállalta

¹ Solymosi Tari Emőke Lajtha László életútját a Hagyományok Háza és a Néprajzi Múzeum közös weboldalán foglalja össze. Lásd: http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=517#footnote_22 (2023.06.23).

annak ellenére, hogy zeneszerzői munkássága Nyugat-Európában sokkal nagyobb megbecsülésnek örvendett, mint itthon, és annak ellenére, hogy később, a Francia Szépművészeti Akadémia tagjává választásakor sem kapott engedélyt az ország elhagyására és székhelyének megtartására.

Lajtha és Erdély

Lajtha László első népzenei gyűjtőútjára 1910-ben került sor, négy-öt évre Kodály és Bartók első gyűjtéseit követően. A tizenéves Lajtha első útja Erdélybe vezetett, oda, ahonnan édesanyja is származott. Solymosi Tari ki is emeli, hogy „édesanyja révén Lajtha Erdélyt érezte igazi hazájának” (H.H és N.M. honlapja). Fiai kérésére, az idős Lajtha László, feleségének tollba mondott levelek formájában összegezte életútját, melyben a korai gyűjtőutakról így vall: „1910-ben, Bartók példája nyomán önállóan mentem először népdalt gyűjteni, melynek eredményeként 1911-ben vele egyetértésben folytattam népdalgyűjtő tevékenységemet. Azóta megszakítás nélkül foglalkozom népzenevel. Már első utam Erdélybe vezetett és a háború kitöréséig ott dolgoztam, ott tanultam meg a folklorista mesterséget. Ez a népzene otthonom lett, és minden mesternél jobban hatott reám” (in: Pávai 2009, 5).

Erdélyhez és a székelységhez számos Lajtha-gyűjtőtűt köthető. „Örömmel ment a székelyek közé, ahonnan édesanyjának családja származott; otthon érezte magát azon a tájon” (Breuer 1992, 25). Egyik jelentős gyűjtőútja is az édesanyja szülőfalujához, az udvarhelyszéki Szolokmához közeli Kőrispatakhoz kötődik. Ennek eredménye az 1955-ben megjelentetett népzenei monográfiája, a *Kőrispataki gyűjtés*. Egy másik – ismertebb gyűjtőtűt – Székhez kötődik. A két világháború között, a politikai viszonyoknak betudhatóan, Lajtha nem jöhetett Erdélybe népzenei gyűjtőútra. Az 1940-es évek viszont ismét elhozták ennek lehetőségét, és Lajtha élt is vele. Tudjuk, hogy Lajtha a népzene és a népművészetet holisztikusan értelmezte, ezért gyűjtései nem csupán a népdalokat, hanem a teljes körű népzenei anyagot

feltérképezték, nagy hangsúlyt fektetve a hangszeres népzenére is. Lajtha akkortájt gyűjtötte a hangszeres tánczenét, amikor ez teljes virágzásában volt. Gyűjtési eredményességét jelzi egyrészt az a tény, hogy az 1970-es években elinduló tánccházmozgalom alap-forrásanyaga épp ez a Lajtha-féle széki gyűjtés volt, illetve, hogy Kodály, az 1943-as erdélyi útja alkalmával, az épp Kolozsváron tevékenykedő Farkas Ferenc szervezésében felkereste Széket, hogy a Lajtha által feltárt, az ott sajátos dallamtípust élőben is megismerhesse. E gyűjtőút kiadott eredménye az 1954-es *Széki gyűjtés* című monográfia.

Az 1940-es évek legelejétől kezdődően – a gyűjtések okán is – Lajtha a korábbinál is szorosabbra fűzte viszonyát az erdélyi kulturális élet szereplőivel. Ennek hozadéka, hogy *A közönség és a mai zene* című írását a kolozsvári *Pásztortűzben* jelentette meg 1941-ben. Abban az irodalmi folyóiratban, mely a két világháború közötti erdélyi magyar irodalom egyik legmeghatározóbb fóruma volt. Erdélyi vonatkozásban az sem véletlen, hogy az 1929-es évekig Erdélyben tevékenykedő Áprily Lajos szöveggönyvére írta a *Lysistrata* című balettjét, illetve, hogy a költő kolozsvári éveiben írott verseire komponált kórusműveket. Tamási Áronhoz is szoros kapcsolat fűzte, mely nem csupán baráti, hanem szakmai kapcsolat is volt. Közösén állították össze a *Bujdosó lány* címet viselő színpadi jelenetet, melyben a *siculicidiumot*, az 1764-es madéfalvi veszedelem vérengzését drámai monológok (Tamási) és zongorakíséretes népdalok (Lajtha) fűzéréként jelenítették meg. Több, meg nem valósított közös tervük is volt: az egyik egy filmben történő együttműködés (Szóts István rendezésében), a másik a Tamási *Ördögölő Józsiás* című népi mesejátékához történő kísérőzene komponálása. Nem tudjuk, hogy nevezhetjük-e véletlennek, hogy az anyai részről székely felmenőkkel rendelkező, és Tamási barátságát élvező Lajtha kisebbik fiának az Ábel nevet adta.

Lajtha nem csupán gyűjtései, de kompozíciói révén is szorosan kötődik Erdélyhez. Számos alkotásának népzenei motívumait az itteni gyűjtések dallamanyagából merítette. Egyik ilyen az op.

41-es, *Erdélyi esték – Négy vázlat vonóstrióra* című, 1945-ös kompozíciója, melyben a későromantika kromatikus dallam- és harmóniakezelés és a franciás, lebegősséget keltő, könnyed harmóniaszövés mellett megtaláljuk a népies dallamformálást is. Bár Lajtha erdélyi zenei kötődését, az itteni gyűjtésekre is támaszkodó kompozícióinak elemzését egy másik tanulmányban közöljük, kiragadott példaként hozzuk ide a negyedik, *Téli este vagy szánút a ködben* című tétel megformálását, melynek indításaként egy – a bartóki műhelyből is jól ismert – népies jellegben fogant dallam kialakítását találjuk, a tételt záró hegedűkadencia részletként egy széki keserves dallamát hallhatjuk.

Hasonlóan Erdélyhez és a székelységhez kötődik az *Erdélyi szvit* nevet is viselő, 1953-ban komponált, op. 58-as *10. vonósnégyes* is. A kvartett tulajdonképp egy többtétéles táncfűzér, melyben saját udavarhelyszéki (kőrispataki) és maroszséki gyűjtéseinek táncdallamait dolgozza fel (a táncok felsorolását lásd: Ozsvárt 2020, 271-272). A feldolgozás is a népi zenekarok játékművészetéből ered, és kvartetté alakításának oka, hogy „több művészetet» látott a dallamokban annál, [mint a]hogy azoknak kibontása egy népi zenekartól elvárható lett volna, ezért döntött úgy, hogy vonósnegyest komponál belőle.” (Ozsvárt 2020, 270.)

Lajtha és Párizs

Amennyire összefonódik zenei munkássága Kodályéval és Bartókéval, és amennyire mesterként tekintett rájuk zeneszerzőként is, legalább annyira el is különül idővel tőlük kompozíciós stílus tekintetében. Ő maga húzza alá Weissmann Jánosnak, 1960. június 30-án írott levelében, hogy: „soha életemben nem akartam sem Bartókos, sem Kodályos lenni, s ha van valami érdemem az az, hogy megvan a magam nyelvezete” (Ozsvárt 2020, XV).

Ebben kétségkívül óriási szerepe volt a francia zenével való megismerkedésének. Az 1909-1913-as években lehetősége adódott Genfbe, Lipszécbe, majd ezt követően Párizsba utaznia.

Az első kettő kevésbé, az utóbbi életre szólóan meghatározta zenei ízlését és zeneszerzői gondolkodását. Párizsban, a Schola Cantorum egyik alapítójának, Vincent d'Indy-nek volt tanítványa, és a kortárs művész- és zeneszerzőgeneráció számos jelentős tagjával közvetlen kapcsolatba került (Breuer 1992, 23). Ezek a kapcsolatok az évek és évtizedek során folyamatosan bővültek. Visszaemlékezésében kiemeli, hogy „a kor legnagyobbjaival volt találkozásom, beszélgetésem, kapcsolatom” (Erdélyi 1972, 5), és ezek között említhetjük Florent Schmitt, Debussy, Ravel, Roussel, Poulenc, Ibert, Auric, Messiaen neveit. Kiadót is Párizsban választott magának: Alphonse Leduc-kal, a párizsi Leduc Kiadó tulajdonosával 1928-ban kötötte meg első szerződését, és harmincöt éven keresztül, haláláig, itt publikálta munkáinak legjavát. Nemcsak szakmai, de személyes baráti kapcsolat is fűzte Leduc-höz. Számos kompozícióját mutatták be Párizsban (többek ősbemutatóját), és a franciás stílus miatt is Párizsban és Nyugat-Európában egyre ismertebb és játszottabb zeneszerző lett. Solymosi Tari kiemeli, hogy „életében Franciaországban »a három nagy magyar« (*»les trois grands hongrois«*) egyikének tartották, utalva a nála egy évtizeddel idősebb Bartókra és Kodályra, ám ma összehasonlíthatatlanul kevesebbet játszzák, mint két kortársát” (2013, 39). A franciák egyenesen sajátjukként tartották számon. Nem meglepő, hogy 1955-ben a Francia Szépművészeti Akadémia (*Institut de France – Académie des Beaux-Arts*) levelező tagjának választották az elhunyt Enescu helyére.

Veress Sándor zeneszerző a Bartók-Kodály szerzői minta, illetve a francia hatás okán kiemeli, hogy „ő, francia orientációjával nagyon egészséges, új hangot szólaltatott meg a magyar zeneművészetben. Ez a francia hatás Bartóknál is, Kodálynál is egészen korán volt csak érezhető. Kodály párizsi útja után nagy mértékben befolyásolta mindkettejüket Debussy művészete. Ez a hatás azonban a későbbiekben elhalványult: más problémák foglalták le őket. Lajtha – akit egy évtized választott el Bartók és Kodály generációjától – ezt később élte át. Nála a francia hatás

állandó stiláris alappá vált – és ez, szerintem, nagyon gyümölcsöző és fontos kiegészítője volt a Bartók- és Kodály-kor magyar zenéjének. De talán ez volt az oka annak is, hogy abban a nagy fellendülésben, amelyet Bartók és Kodály művészete jelentett a magyar zenekultúra fejlődésében, Lajtha kissé háttérbe szorult. Úgy érzem, előbb-utóbb ez nyilvánvalóvá válik, és Lajthát újra felfedezik” (Bónis 2002, 112-113).

Lajtha stílusára az eklekticizmus jellemző. Folyamatosan összekapcsolta a különböző korok és stílusok sajátosságait. Inspirálta a népzene, a gregoriánum, a francia-németalföldi és olasz reneszánsz vokálpolyfónia, a barokk ellenpont, Haydn és Mozart stílusa, a romantikusok dallam- és harmóniahasználata, Kodály, Bartók és számos kortárs zeneszerző stílusa Stravinskytól Honeggerig vagy Messiaenig. Ebben a sorban kiemelkedő helyet foglal el a Franck és Fauré nevével fémjelzett sajátos romantikus francia stílus, illetve – és kiváltképp – Debussy és Ravel nevével fémjelzett impresszionizmus. Ez nem meglepő, hisz a katartikus erejű párizsi zenei élmények, Debussy, Ravel és a kortársaik alkotásainak sajátos zenei ízlésvilága és stílusa szervesen beépült már Lajtha fiatalkori alkotásaiba. Ez a hatás hosszantartó, az egész életművet többé-kevésbé átszövő jelenségnek bizonyult.

Lajtha nem csupán zenéjébe olvasztotta bele, hanem írásaiban is kiemelte a francia zene és stílus sajátosságát, fontosságát. És – mint ez oly gyakran lenni szokott – ezekben az írásokban és közleményekben önkéntelenül is önmagáról vall. Amit kiemel és példaadónak tart a francia szerzők munkásságával, zeneszerzői stílusával kapcsolatban, az tulajdonképp a saját zeneszerzői nézőpontjának tükrre és visszaigazolása. Visszatekintve a korai párizsi élményekre, fiainak írt önéletrajzi leveleiben kiemeli, hogy „az ottani zenei atmoszféra mélyen megfogott, s véglegesen azok közé állított, akik megérezték, hogy a dagályos utóromantika helyett új utakat kell keresni” (in: H.H., Lajtha-hagyaték, LLL-260). Az op. 1-es számú, *Egy muzsikás írásaiból (Des Ecrits d'un musicien)* című 1913-as

zongoraciklusából már kitűnnek olyan franciás stílusjegyek, mint az üres kvintkiséret, a kvintpárhuzamok és akkordmixtúrák alkalmazása, a romantikus dallam ellenpólusként, lépésekből és kisebb ugrásokból kialakított dallamok. És – ha a későbbi, kiforrott stílusa nem is szakad el teljesen a romantikus zene, illetve Kodály és Bartók által megteremtett magyar zeneszerzői iskola stílusától – alkotásaiba sajátos módon beszöveddik bele a francia jelleg. Amint Kodály is fontosnak tartotta, hogy Debussy halálát követően egy nekrológban emlékezzen meg a francia mester korszakalkotó jelentőségéről, akképp Lajtha is számos publicisztikában kitér rá. Ebbe a sorba illeszkedik egy Debussyról és zenéjéről írott tanulmány 1947-ből (Debussy születésének 85. évfordulója alkalmából), vagy a születésének 100. évfordulóján, 1962-ben keltezett írás. Ebben ekképp fogalmaz: „Én ma is azt vallom, hogy a jelenkor legnagyobb mestere Debussy, ő volt az, aki valóban »kinyitotta az ablakokat«. Nem lehetett utánozni, ahogy Bartókot sem lehet, sőt Kodályt sem, pedig őt nálunk sokan, de hiába akarták imitálni” (in: Berlász 2021, 746). Fiainak írott önéletrajzi leveleiben alá is húzza, hogy művészi hitvallása kialakításában „Debussy vezetett, akiről rögtön éreztem, hogy nem utánozható, csak példa-adó, abban, hogy a zeneiség területét, a hangzást, szonoritást elhagyni nem szabad, és mindenkinek magának kell megtalálni a saját nyelvét” (in: H.H., Lajtha-hagyaték, LLL-260).

Lajtha kompozíciói mindig megmaradnak a szűken vagy tágan értelmezett tonalitás talaján, még akkor is, ha a kortársak új útkereséseinek modernebb stílusjegyeit is integrálja. Sosem lesz radikálisan új, zenéje mindig az összhangra, az eufóniára való törekvés marad (Horváth 2013, 34).

A franciás jelleg teljes munkásságát áthatja, mindenekelőtt a hangszerelés és harmóniahasználata terén. A szimfonikus alkotások hangszerhasználata, zenekari faktúrája színgazdagságról, virtuóz hangszín-játékról tanúskodik. Lajtha a legfinomabb zenekari színeket igyekszik kikeverni mind a

nagyzenekari, mind a kamarazenei műveiben. A fafúvósok és ütőhangszerek kiemelt szerepe, vagy épp a fuvola és hárfa előtérbe állítása az impresszionista modellt követi. Számos olyan kamara- vagy szólóműve születik a kiemelt fuvola vagy hárfa számára, mint a *Két darab szólófuvolára* (op. 69), *Két fuvolatrió* (op. 22 és op. 47), *Koncertszonáta fuvolára és zongorára* (op. 64), a *Marionettek* című (op. 26) és az op. 46-os két hárfakvintett. Dallam- és harmóniahasználata is számos esetben követi Debussy stílusát. Ilyen kiragadott példa az 1937-ben komponált *Marionettek* című hárfakvintett (op. 26), vagy az 1941-ben keletkezett, énekhangra, fuvolára, hárfára és vonósnégyesre írott *Három noktürn* (op. 34), melyek minden bizonnyal Lajtha legfranciásabb, legimpresszionistább, legdebussysebb alkotásai közé tartoznak. Franciás stílusának jellemzőit, a francia hatást tükröző több művének muzikológiai elemzését külön tanulmányban közöljük.

Lajtha László zenéjének sajátosságát találóan foglalja össze a magyarországi Francia Intézet akkori igazgatója, Guy Turbet-Delof, aki Florent Schmitt francia zeneszerzőnek írott levelében tömören így jellemzi: „anyaga magyar, megmunkálása francia, árfolyama egyetemes” (in: Gyenge 2003, 10).

Felhasznált irodalom:

ALMÁSI István 1984. *Kodály és az erdélyi népzene kutatás*. In: László Ferenc (szerk.) 1984. *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest. 38-51.

BERLÁSZ Melinda 1984. *Lajtha László*. Akadémiai Kiadó. Budapest.

BERLÁSZ Melinda 1993. *Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz*. In: Breuer János (szerk). *Magyar Zene – Zenetudományi folyóirat*. 1993, március, 34. évf., 1. szám. Akadémiai Nyomda. 13-42.

BERLÁSZ Melinda (közr.) 2021. *Lajtha László írásai*, I. és II. kötetek. Rózsavölgyi és Társa. Budapest.

BÓNIS Ferenc (szerk.) 2007. *Kodály Zoltán – Visszatekintés 3. Argumentum*. Budapest.

BREUER János 1992. *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Editio Musica Budapest.

BREUER János 1993. *Az avantgardista Lajtha*. In: Breuer János (szerk.) *Magyar Zene – Zenetudományi folyóirat*. 1993, március, 34. évf., 1. szám. Akadémiai Nyomda. 5-12.

DALOS Anna 2019. *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1957-1989)*. Akadémiai doktori értekezés.

ERDÉLYI Zsuzsanna 1972. *Lajtha-töredékek Erdélyi Zsuzsa jegyzetkönyvéből*. In: *Muzsika*, 15/7 (1972. július). Lapkiadó Vállalat. Budapest.

ERDÉLYI Zsuzsanna 2010. *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Hagyományok Háza. Budapest.

ERDŐS Ákos 2007. *A szövegábrázolás példái a XX. század a cappella kóruszenéjében francia költők versei alapján*. doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Budapest.

GYENGE Enikő (szerk.) 2003. *Önarckép tollal – Lajtha László kiadatlan levelei (4)* – In: *Muzsika*, 46. évf., 6. szám. <https://epa.oszk.hu/00800/00835/00066/1112.html> (2023. 10. 2.)

HORVÁTH Márton Levente 2013. *Egy műfaj illegalitásban – Miskompozíciók Magyarországon 1949 és 1969 között*. doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Budapest.

MÉNESI Gergely 2016. *Lajtha László egyházzenei művei*. doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Budapest.

OZSVÁRT Viktória 2018. *Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései vonósnegyeseiben*. In: *Magyar Zene – Zenetudományi folyóirat*, 2018, augusztus, 56. évf., 3. szám. 303–322.

<http://real.mtak.hu/92634/1/303-322%20ozsv%C3%A1rt.pdf> (2023. 06. 23.)

OZSVÁRT Viktória 2019. *Bartók-hatások Lajtha László 7. szimfóniájában*. In: Kim Katalin (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 2017–2018*. BTK Zenetudományi Intézet. Budapest. 397-411 o.

OZSVÁRT Viktória 2020. *„Messzi élő valóság” – Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945-1963)*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Budapest.

PÁVAI István (szerk.) 2009. *Lajtha László, a zenefolklorista – egy kiállítás képei és dokumentumai*. Hagyományok Háza. Budapest.

SOLYMOSI TARI Emőke 1998. *A harmincas évek Párizsának zenéje és muzsikusai*. In: *Muzsika*. 1998. február, 41. évf., 2. szám.

<https://epa.oszk.hu/00800/00835/00002/1478.html> (2023. 06. 23.)

SOLYMOSI TARI Emőke 2010. *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Hagyományok Háza. Budapest.

SOLYMOSI TARI Emőke 2011. *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Budapest

SOLYMOSI TARI Emőke 2013. *„Olyanok voltak, mint Castor és Pollux”. Az 50 éve elhunyt Lajtha László és Tamási Áron barátságáról és a Bujdosó lányról*. In: Kodolányi Gyula (szerk.). *Magyar szemle*. 2013. augusztus (Új folyam, XXII, 7-8 szám). 39-51.

SOLYMOSI TARI Emőke (szerk.) 2014. *Ős és utód nélkül. Fábián László írásai Lajtha Lászlóról*. Gondolat Kiadó. Budapest.

SOLYMOSI TARI Emőke 2020. „*Anyaga magyar, megmunkálása francia...*”. Lajtha László, „*Franciaország szerelmese*”. In: *Napút 8. Nemzet a muzsikájában*, XXII. évf., 8. szám (2020. október). 225-233. https://epa.oszk.hu/03900/03995/00158/pdf/EPA_03995_naput_2020_08_225-233.pdf (2023. 10. 2.)

SOLYMOSI TARI Emőke 2022. „*»...bokáig a magyar talajban«*. *Magyarság és európaiság Lajtha László művészetében*”. In: Gombos László (szerk.). *I. Kárpát-medencei Komolyzenei Fesztivál – Zenetudományi Konferencia 2021*. 56-71. <https://www.karpatfesztival.hu/tanulmánykotet-2021.pdf> (2023. 10. 2.)

SOLYMOSI TARI Emőke. *Lajtha László, a nemzeti és nemzetközi mester*. In: A Hagyományok Háza és a Néprajzi Múzeum weboldala. <http://lajtha.hagyomanyokhaza.hu/index.php?menu=517> (2023. 06. 23.)

TALLIÁN Tibor 2014. *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940-1956*. Balassi Kiadó. Budapest.

VIKÁR László 1993. *Lajtha tanár úr*. In: Breuer János (szerk.). *Magyar Zene – Zenetudományi folyóirat*. 1993, március, 34. évf., 1. szám. Akadémiai Nyomda. 57-59.

Martin Heidecker

"THE 3 MUSKETEERS" – A MUSICAL PRODUCTION AT THE FREIBURG UNIVERSITY OF EDUCATION

I would like to tell you briefly about our last musical project at the Freiburg University of Education and the not always easy way to get there. My colleague Prof. Dr. Georg Brunner started organising regular musical projects at the university about 15 years ago. The idea: all students should have the opportunity once in their studies either to be part of such a musical production themselves or at least to experience the performances live. Since neither the Freiburg University of Music nor any of the numerous student orchestras in Freiburg seem to be interested in this genre, the production of a musical is a unique selling point of the PH Freiburg.

Previous musical projects at the PH Freiburg, the first three under the musical direction of Georg Brunner:

2008	Kismet
2012	Into the woods
2017	Lady in the dark
January 2021	The 3 Musketeers
October 2022	The 3 Musketeers

Summer 2019: Selection of a musical together with the students and the teaching team. The students primarily chose musicals that are still being performed, but for which we either cannot get performance rights or these would be unrealistically expensive. After much toing and froing, the choice fell on "The 3 Musketeers". The contract negotiations with **Stage Entertainment** for a total of 9 performances begin.

November 2019: My first meeting with female director Eva Melanie Latini: "What do you need to work well?" In addition to her contract, she demands voice and speech training for all ensemble members, as well as fencing coaching.

Winter 2020: Prepare a financial plan and apply for the funds for the musical. Interestingly, a total budget of a good 30,000 € is no problem for such a project! Production of the music and text books from countless individual pdf's from Stage Entertainment. Booking the rehearsal and performance rooms. Creating an overall schedule, etc.

February 2020: Two-day audition (Casting) to select all ensemble members - open to all students at the university, including students who do not have music as a subject.

April 2020: Start of ensemble rehearsals with the director in the auditorium of the college: Although otherwise instrumental and singing lessons at the college may only take place online until after Whitsun because of CORONA, the ensemble may rehearse in groups of 5 in the auditorium with special permission from the rectorate! However, we are repeatedly asked to also work out a Plan B and a Plan C for the musical.

Summer 2020: First group rehearsals of the orchestra.

October 2020: Musical crisis meeting with the rectorate, the Corona representative of the Freiburg universities, medical officer, institute management, etc. Under what conditions is a performance of the musical possible in Corona times? The director and I hoped to at least get a streaming solution approved without an audience but also without face masks. Instead, we got to hear from the Corona commissioner: "The choir can only rehearse outdoors" (in winter??), "The choir can only be recorded and streamed!", "Masks must always be worn on stage, even if spacing can be maintained!" etc.. The peak of the unspeakable event was then the demand that the director must sketch out every single scene exactly with walking routes on stage and number of people and submit everything to the health department for approval. This was the lowest point of the project for us! The director and I decided that we could not perform a musical under these conditions and would instead offer a replacement programme for everyone involved. The performances will be postponed indefinitely after Corona.

*Winter 2020-21: **Replacement programme:*** The musical ensemble records three central musical songs on film and puts together a short film of the rehearsals, which satirically demonstrates the possibilities and impossibilities of rehearsing under Corona conditions. Meanwhile, the orchestra rehearses in the gym with a maximum of 20 people, huge gaps and CO2 traffic lights, until in January, because of Corona, even most of the students no longer dare to come to rehearsals.

Summer 21: Gradual restart of musical planning. Second budget, second booking of rooms, etc.

*End of October 21: **New casting:*** 50% of the singers in the ensemble are no longer at the university and have to be replaced, in the orchestra a third of the instrumentalists have to be found. Fortunately, suitable people can be found for all roles and instruments!

From December 21: Weekly 4 hours of rehearsal of the **new ensemble**. My colleagues at the Institute of Music are also working on the vocal parts with the soloists, studying the choirs and the keyboard parts. A young colleague takes care of programming the keyboards (Kurzweil PC3 and PC4). The stage set is designed with the simplest means and a lot of work by the ensemble members themselves. The costumes are adapted to the new actors. Corona restrictions still apply at the PH. However, we get an exemption from the rector to rehearse without masks!

April 22: First rehearsal weekend of the Musical Orchestra: Crash course through the entire musical in three days.

From the end of April 22: Simultaneous rehearsals of the ensemble and the orchestra in different rooms: all soloists will have the opportunity to practise their songs together with the orchestra at an early stage. Until July there will be three joint rehearsals by everyone. In the last week of the semester, a first run-through of all numbers will be dared together (still without costumes etc.).

*Beginning of October 22: **Intensive rehearsal week*** with everyone plus lighting and sound in the auditorium. Every day there are new cuts, rearrangements, changes: here the music for the fencing scene should be shorter, there longer music for the reconstruction, here less music to accompany the dialogue, there rather a different music... My score looks like a Swiss cheese at the end of the week! My orchestra tutors and I are always creating new schedules so that everyone knows which changes and which cues are current. In addition, there are new difficulties: the acoustic conditions in our auditorium are not really good for such a big project; dealing with the expensive headsets is not always as easy as expected; the sound engineer finds out at short notice that he can't be there for the main and general rehearsals and some specialists in the orchestra write me emails like, unfortunately I can't be there for the main rehearsal tomorrow... Nevertheless, everything is taking shape. And even difficult transitions in the piece are gradually becoming natural. The latest stage photos are still being added to the program booklet, online ticket sales are being prepared, and the security assistants for the performances are being named and instructed. Enough goes wrong in the general rehearsal for everyone to be highly concentrated at the premiere. And suddenly - after a total of more than three years of preparation - we have reached our goal:

*End of October 22: **Performance week*** with 7 evening performances and two shortened student performances. The first two performances at the weekend are sold out (there are only about 280 seats for audience members in the auditorium), and before the 3rd performance starts, all tickets are sold by the end of the week! To the displeasure of my students, the pupils are far less attentive at the student performances in the morning than the audience in the evening. Instead, they react in completely different ways than the adults: When Queen Anne appears for the first time, for example, some girls from a 7th grade secondary school put their heads together: "I want to have a dress like that!" And when Costance, d'Artagnan's lover, is

poisoned by the "evil" milady at the end and dies - quite convincingly - on stage, a boy in the back row, who until then had not seemed to be paying much attention, shouts very loudly: "No!"

After the *derniere*, which is enriched with all kinds of slapstick, there are tears among many. Some euphorically express the hope of performing the musical at other venues, which is not fulfilled. But everyone is happy and grateful to have been part of such a big and successful project. Quite a few consider it the highlight of their entire studies.

Judita Kučerová

**VOLKSLIEDER UND ZEITGENÖSSISCHE
MUSIKERZIEHUNG (EMPIRISCHE KENNTNISSE
UND MUSIKPÄDAGOGISCHE EMPFEHLUNGEN)**

Prolog

Ungarn und die Tschechische Republik gehören zu den europäischen Ländern, die in der Musikausbildung auf ein reiches nationales Fond an Volksliedern zurückgreifen. Auf dem Territorium beider Länder sind schon traditionell Volkslieder einer der wichtigen Aspekte des Musikausbildungskonzepts. Dieser Beitrag weist auf keine spezifischen Methoden des Musikunterrichts (z. B. die Kodály-Methode, die tschechischen Intonationsmethoden oder die Adaptation von Carl Orff Methode) hin, sondern auf einige musiksoziologische Erkenntnisse und daraus resultierende Empfehlungen für Schulpraxis.

Unter den Bedingungen der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklung, Vielfalt und die Vielschichtigkeit der kulturellen Phänomene muss mit veränderten Einstellungen zu traditionellen Musik gerechnet werden. Vor allem die Jugendlichen haben zum musikalischen Folklorebereich oft eine abweisende Haltung. Der Inhalt und die poetische (manchmal auch musikalische) Seite von manchen Volksliedern sind für sie unverständlich. Ohne gezielte Bildung bleiben diese Aspekte von der Jugend-Wahrnehmung entfernt. Die Schüler lehnen Musikaktivitäten im Folklorebereich ab. Manche Lehrer geben diesem Druck nach und behandeln Folklore-Genres nur ausnahmsweise im Unterricht.

Empirische Aspekte

Diese Umstände gaben 2019 den Impuls für die Forschung von Lehrern und Doktoranden des Lehrstuhls für Musik an der Pädagogischen Fakultät der Masaryk Universität in Brno, um den aktuellen Trend der Verwendung von Volksliedern im Musikunterricht an Grund- und teilweise an Mittelschulen in

der Tschechischen Republik zu untersuchen. Es wurden die Erkenntnisse über die Einstellungen der Lehrer zum musikalischen Folkloreerbe und die Methode seiner Applikation im Unterricht zu gewinnen. Im Jahre 2022 wurde eine weitere Untersuchung mit ähnlichen Zielen in Großbritannien und Niederlanden durchgeführt, dieses Jahr konzentrierten wir uns auf Ungarn und nächstes Jahr auf die Slowakei. Wir haben Informationen erhalten, die aus Ländern mit unterschiedlichen Einstellungen zur Volksmusik und deren Anwendung in der Musikpädagogik kommen. Wir führen diese Forschung fort – mit dem Ziel, möglichst viele Informationen zu erhalten, die für einen Vergleich im internationalen Kontext nützlich sind.

Für die Forschung in den genannten Ländern verwendeten wir zwei Arte der Online-Fragebögen für Musiklehrer. Unter tschechischen Lehrern beobachteten wir ihre Einstellungen zur Applikation der Volksmusik im Unterricht und vor allem ihre konkreten Methoden in diesem Bereich. Im Ausland konzentrierten wir uns darauf, was die Lehrer über die Bedeutung und Anwendung von Volksliedern im Unterricht im Allgemeinen denken. Der Fragebogen enthielt offene und geschlossene Fragen, die sich auf die pädagogische Charakteristik des Lehrers, seine musikalischen Interessen und Einstellungen zur Volksmusik, einschliesslich ihre Verwendung im Unterricht, konzentrierten. Der Fragebogen enthielt ausserdem 4 Musikbeispiele (nach 2 Volksliedern aus Ungarn und der Tschechischen Republik). Die Befragten äusserten ihre Meinungen dazu, ob sie ähnliche Arten der Volkslieder in den Unterricht einbeziehen würden.

An der ersten Forschungsphase nahmen 8 Befragte – Lehrer aus Südungarn – teil.¹ In unserem Artikel konzentrieren wir uns auf ihre Ansichten zur Bedeutung der Volksmusik in der Musikausbildung. Obwohl die Zahl tschechischer und

¹ Die Verteilung der Fragebögen wurde in der ersten Forschungsphase dank Dr. Erzsébet Dombi-Kemény aus der Pädagogischen Fakultät der Universität in Szeged sichergestellt. hu.hudebnipruzkom.cz/dotaznik.php

ungarischer Befragten / Musiklehrer nicht vergleichbar war, werden wir auch eine Teilkomparation versuchen.

1. In your opinion, is folk music an important part of Music education? Why?

Alle ungarische Lehrer antworteten auf diese Frage positiv – die Volksmusik als einen wichtigen Teil der Musikausbildung betrachten. Sie begründeten ihre Position wie folgt:

- Das ist die Grundlage der ungarischen Musik. [*Ez a magyar zene alapja.*]²
- Musikalische Muttersprache [*Zenei anyanyelv*]
- Nationalbewusstsein [*Nemzeti öntudat*]
- Volksmusik ist die Grundlage der Musikausbildung. [*A népzene a zeneoktatás alapja.*]
- Wir können unsere Traditionen, unsere Wurzeln, unsere musikalische Muttersprache kennenlernen und weiterrühren. [*Hagyományainkat, gyökereinket, zenei anyanyelvünket ismerhetjük meg és vihetjük tovább általa.*]
- Es ist Teil unserer Nationalidentität. [*Nemzeti identitásunk része.*]
- Volksmusik ist die Grundlage des Musiklernens. Dies ist die Wurzel der musikalischen Grundlagen. [*A népzene jelenti a zenetanulás alapját. Ez a zenei alapok gyökere.*]
- Die edelsten Werten der Vergangenheit eines Volkes werden in der Volksmusik bewahrt. [*Egy nép múltjának legnemesebb értékei őrződtek meg a népzenében.*]

Ihre Reaktionen spiegeln Vorstellungen über die Bedeutung der Volksmusik im Rahmen der nationalen Kultur, Traditionen, Sprache und der Bewusstseins der nationalen Einzigartigkeit wider. Zwei Lehrerinnen erklärten, dass Volksmusik die Grundlage der Musikausbildung ist, eine andere wies auf die

² Alle Aussagen sind in authentischer Form zitiert. Sie sind in eckige Klammern (aus Gründen der Übersichtlichkeit) gesetzt.

Werte der Volksmusik hin, oder Notwendigkeit, an die nationalen kulturellen Traditionen festzuhalten.

Die gleiche Situation wurde bei den tschechischen Lehrern festgestellt. 533 befragte Lehrer (also 92,1 %) sind von den positiven Werten der Volksmusik überzeugt, die ein notwendiger Bestandteil der musikalischen Ausbildung ist. Sie brachten unter anderem die Idee der spirituellen Kraft des nationalen Kulturerbes zum Ausdruck, die Notwendigkeit, seine Werte auch für zukünftige Generationen zu bewahren.

Bei der Begründung dieser Haltung der Befragten finden wir eine Reihe von Parallelen zwischen ungarischen und tschechischen Lehrern. Sogar einige Vorstellungen und Aussagen³ der Vertreter beider Nationalitäten waren identisch:

- Volksmusik ist die Grundlage der nationalen Musikkultur. [*A népzene a nemzeti zenei kultúra alapja.*]
- Volksmusik ist mit den Traditionen, dem Leben der Vorfahren, nationaler Identität, Literatur und Volksweisheit verbunden, sie ist wichtig für die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit. [*A népzene kapcsolódik a hagyományokhoz, az ősök életéhez, a nemzeti identitáshoz, az irodalomhoz és a népi bölcsességhez, fontos az emberi személyiség fejlődéséhez.*]
- Volksmusik enthält die Werte, die wir bewahren und an die zukünftigen Generationen weitergeben sollten. [*Olyan értékeket hoz magával, amelyeket meg kell őriznünk, és át kell adnunk a jövő generációjának.*]
- Volksmusik drückt die Stärke unserer Nation aus, deren Bräuche und Traditionen allen Menschen bekannt sein sollten. [*Kifejezi nemzetünk erejét, amelynek szokásait és hagyományait minden embernek ismernie kell.*]

³ Die authentischen Aussagen wurden in der Kursivschrift geschrieben. Die tschechischen Reaktionen wurden ins Deutsche übersetzt, die ungarischen wurden in eckige Klammern (aus Gründen der Übersichtlichkeit) gesetzt.

2. Do you deal with folk song in your Music classes?

Alle befragten ungarischen Lehrer und fast alle tschechischen Lehrer (533 = 92,1 %) gaben an, dass sie Volksmusik im Unterricht verwenden. Unter den angewandten Tätigkeiten dominierten das Singen [*éneklés*] und die Begleitung von Volksliedern auf Orffs Instrumenten, Boomwhackers [*Orff-féle hangszeres kíséret, Boomwhackers*]. Die Tschechen sprachen über die Analyse von Liedern (sie spezifizierten nicht die musikalische oder verbale Komponente), weiter über die musikalisch-bewegungsbezogene Aktivitäten im Zusammenhang mit Gesang oder Tanz. Beide Lehrergruppen machten auf die Möglichkeiten von Audio- und Videopräsentationen [*Hang- és videobemutatók*] aufmerksam, insbesondere bei der Präsentation von Trachten, Instrumenten [*Népviselet/népihangszer bemutatók*] und beim Besuch von Veranstaltungen mit Schwerpunkt auf Volkskultur [*Népi kultúrát bemutató rendezvények*]. Die Unterschiede bestanden lediglich in der Häufigkeit der Antworten (aufgrund der Unvergleichbarkeit der Anzahl der Befragten geben wir keinen numerischen Ausdruck an). Manche Lehrer beziehen Volkslieder auch in andere Fächer ein; es handelt am häufigsten um den Unterricht in der 1. Schulstufe (6-11 Jahre), oder tschechische / ungarische Sprache der älteren Schüler (11-15 oder 11-19). Eine der ungarischen Lehrerin gab auch den Unterricht der Etik [*magyar nyelv és irodalom, etika és osztályfőnöki órák keretében*] an usw.

Auf dem tschechischen Gebiet wurde eindeutig bestätigt, dass der Charakter der musikalischen Aktivitäten des Lehrers in seiner Freizeit entscheidend für die Anwendung der Folklore im Unterricht war. Es scheint, dass der Einfluss die Lebensdauer der Volkstradition am Arbeits- oder Geburtsort des Lehrers nicht ganz entscheidend ist.

Musikpädagogische Empfehlungen

Die Untersuchungen in der Tschechischen Republik zeigten, dass die Lehrer ein pädagogisches Potenzial in den Volksliedern sehen, aber sie wissen es nicht, wie sie mit zeitgenössischen

Schülern im Folklorebereich arbeiten sollten. Wenn die Volkslieder in den Unterricht einbezogen werden, arbeiten sie mit ihnen nur in der Interpretations-Sphäre (bei dem Gesang, rhythmischen, instrumentalen oder bewegungsrhythmischen Tätigkeiten).

Die Volkslieder kann man gleichzeitig bei der Entwicklung des Tonalität- und Harmoniegefühls, des musikalischen Denkens (z. B. beim Erlernen musikalischer Formen usw.), der Vorstellungskraft, der Fantasie. Aber die Unterrichtspraxis zeigt, dass die Lehrer Folklorefonds viel seltener als früher im Intonationstraining verwenden. Das Hören von Volksliedern, oder instrumentaler Volksmusik wird im Unterricht nur minimal eingesetzt, ebenso wie deren Anwendung in größeren kulturhistorischen Kontexten.

Die Möglichkeiten der pädagogischen Anwendung musikalischer Folklore hängen vom Alter der Kinder, dem Bildungsziel und von den pädagogischen Fähigkeiten des Lehrers ab. Integrative Methoden sind optimal. Dabei kommt der Motivation der Studierenden und deren Einbindung in den Unterricht eine sehr wichtige Rolle zu.

Im jüngeren Schulalter (6–11) ist es geeignet sich auf die Entwicklung der musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten der Kinder konzentrieren, ein breites Folklorenrepertoire aufzubauen. Eine wichtige Rolle spielt der Auswahl der Lieder und deren überzeugender Interpretation. Die Schüler erkennen die musikalische Komponente des Volksliedes, arbeiten mit seinem Text – der Lehrer erklärt unbekannte Begriffe, Zusammenhänge, Dialekt usw. Der Inhalt des Volksliedes wird seltener in größere kulturelle Kontexte eingebunden als bei älteren Kindern. Im Gegenteil die älteren Schüler (im Alter 11–15, oder 11–19) sind schon fähig verschiedene Aspekte in breiterem Kontext wahrzunehmen. Es si notwendig, integrative Verfahren anzuwenden. Es geht z. B. um Verständnis der Funktionszusammenhänge der Folklore, historische Veränderungen von Kulturphänomenen, musikalische und poetische Besonderheiten von Liedern, interethnische Kontexte

usw. Junge Zuhörer können die Bedeutung des Volksgesangs im nationalen oder auch transnationalen Kulturkontext kennenlernen.

Die folgenden Beispiele der Arbeit mit einem Volkslied zeigen unterschiedliche Anwendungsmöglichkeiten (hinsichtlich pädagogischer Ziele, Methoden, Mittel und musikalischer Aktivitäten) zu. Die Funktionen von Volksliedern sich bezüglich auf das Hauptziel des Unterrichts ändern.

1. Unterrichtsziel – musikalische Ausdrucksmittel, rhythmische Besonderheiten in der tschechischen Volksmusik

Eine spezifische Liedgruppe besteht aus Melodien zu den Tänzen mit wechselnden 2er- und 3er-Takte, die „*mateníky*“ genannt werden. Diese Lieder enthalten meist abwechselnd 2/4- und 3/4-Takte oder 2/4- und 3/8-Takte.

Didaktisches Beispiel: Arbeit mit dem Lied ***Chytil sem slepici*** [Ich fing ein Huhn] Schwerpunkt: metro-rhythmische Struktur der Melodie, Region im Westmähren

Con moto $\text{♩} = 176$

Chy - til sem sle - pi - ci v no - ci na u - li - ci, žád - nej ne - ví

ja - ká by - la, žá - dný - mu se ne - lí - bi - la la. la. - la.

Lautschrift: /χɪtɪl sɛm slɛpɪcɪ v nɔcɪ na vlɪcɪ, ʒa:dnej nevi: jaka: bɪla, ʒa:dni:mɔ sɛ nɛli:bɪla/

Ein wichtiger Bestandteil des Musikprozesses ist die Reflexion der metrischen Struktur der Melodie. In den Aktivitäten zum Lied überlappen sich die Interpretations- (Gesang, Instrumental-, Bewegungsaktivitäten) und Wahrnehmungsaktivitäten, wobei der metrische Bestandteil eine hervorgehobene Rolle spielt. Kreative Elemente sind im Spiel mit Worhrhythmen, Body-Perussion und tänzerischem

Ausdruck sowie in der Gestaltung einer instrumentalen Begleitung für ein Lied enthalten.⁴

2. Unterrichtsziel – Volkslied als Inspiration für Kunstmusik

Einige tschechische Komponisten wurden ziemlich oft von Volksliedern inspiriert.

Manche Musikwerke enthalten auch Aspekte von Volkstänzen,⁵ einschliesslich typischer unregelmässiger Rhythmen, respektive abwechselnder Takten.

Didaktisches Beispiel: Arbeit mit dem Lied **Hezká jsi, Andulko, bejvala** [Du warst, einmal schön, Andulka]⁶ + Klavierkomposition **Bär** von B. Smetana (*Böhmische Tänze*, Set II, Nr. 4).

Schwerpunkt: Volkstanzmelodie mit den abwechselnden Takten (3/4- und 2/4-Takte) als eine Inspiration für den tschechischen Komponisten

In der Komposition *Bär* verwendet B. Smetana das Zitat des Volkstanzliedes *Hezká jsi, Andulko, bejvala*. Er hat die Melodie meisterhaft stilisiert. Diese Volksmelodie stammt aus dem Chodenland im Südwestböhmen, aus der Region an der tschechisch-deutschen Grenze.

⁴ Die didaktischen Themen der Arbeit mit diesem Lied wurden im Projekt Musik kreativ+ verifiziert, siehe <http://musik-kreativ-plus.eu/teaching-modules/inspiration-durch-den-rhythmus-eines-volkstanzlieds/baustein-1-matenik-vom-rhythmischen-vortrag-zum-tanz/>

⁵ Zur Popularität der Volkstänze in Böhmen trug im 19. Jahrhundert Bedřich Smetana (1824–1884) bei. Er wurde von ihnen im Klavierwerk *Böhmische Tänze* inspiriert. Dieser Zyklus (1877-1879 komponiert) zählt in diesem Genre zu den Meisterwerken. Dabei handelt es sich um zwei Reihen von Kompositionen, bei denen der Autor meisterlich die Form einer Volkstanzstilisierung angewandt hat. Die erste Serie enthält vier Polkas, in zweiter erweiterte Smetana sogar seine Stilisierungsabsichten in einer großen Konzertform, inspiriert von bestimmten Typen anderer tschechischer Volkstänze (Furiant, Henne, Hafer, Bär, Zwiebel, dupák, hulán, obkročák, sousedská, skočná).

⁶ Der Liedtext: Du warst einmal schön, Andulka, bis du die jungen Männer kennen lerntest. Sobald du sie kanntest, veränderte sich deine Schönheit.

Rychle

Hez - ká jsi, An - dul - ko, bej - va - la, do - kud jsi mlá - den - ců
ne - zna - la: jak jsi ty mlá - den - ce po - zna -
- la, hned se ti tvá krá - sa změ - ni - la.

Lautschrift: /hɛzka: jsɪ andolkɔ bɛjvala, dɔkud jsɪ mlɑ:dɛncu: nɛznala: jak jsɪ tɪ mlɑ:dɛnce pɔznala, hnɛd sɛ tɪ tva: kra:sa zmjɛnla/.

Wir können dieses Lied mit den Schülern bei der Entwicklung musikalischer Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie beim Hören künstlerischer Musik verwenden. Die Lehrkraft spielt und singt den Kindern das Tanzlied vor. Die Schüler erkennen die metrorhythmische Struktur der Melodie und wiederholen den Begriff *mateník*. Sie unterscheiden den Wechsel von 2/4- und 3/4-Takt mittels Body Percussion. Nach der Übung können sie das rhythmische Schema auf das Arbeitsblatt schreiben. Während Hören der Smetana´s Klavierkomposition⁷ folgen sie die Hauptmelodie. Sie achten darauf, mit welchem Lied der Komponist gearbeitet hat. Sie sollen auch sagen, wie oft das Lied im gegebenen Teil zu hören ist. Beim mehrmaligen Hören beobachten sie den Verlauf der Melodie, die rhythmische Seite, Dynamik, die Tonlänge, Tempo usw.

Parallel zum Lied und seiner künstlerischen Umsetzung durch Smetana können die Studierenden auch kulturhistorische, geographische, interethnische usw. Zusammenhänge kennenlernen.

⁷ Die Schüler können diese Komposition z. B. in der grossartigen Interpretation durch einen tschechischen Pianisten von Weltrang, Rudolf Firkušný (1912-1994) hören. <https://musik-kreativ-plus.eu/teaching-modules/inspiration-durch-den-rhythmus-eines-volkstanzlieds/baustein-2-matenik-in-bedrich-smetanas-werk/>

Zusammenfassung

Das pädagogische Potenzial der Volkslieder ist sehr breit. Der Folklorefonds kann zur Entwicklung der musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, sowie aller Persönlichkeitskomponenten des Kindes genutzt werden. Es hilft der Entwicklung des Denkens, der Kreativität, des Kennenlernens von den ethischen, ästhetischen Normen und kulturellen Kontexten. Empirische Forschungen aus der Tschechischen Republik (Kučerová et al., 2019) zeigen, dass es in der Unterrichtspraxis manche Lehrer gibt, die in der Lage sind, auf inspirierende Weise mit Volksliedern zu arbeiten. Sie nutzen Volkslieder für Interpretation, Zuhören, musikalische Bewegung, Tanzaktivitäten, um die musikalische Vorstellungskraft zu schulen usw. Und durch die integrative Methode wenden sie die Lieder in noch grösseren Kontexten an. Im Allgemeinen deuten die Lernpraxis-Erkenntnisse jedoch darauf hin, dass das Kennenlernen der Inhalte von Volksliedern zu den vernachlässigten pädagogischen Aktivitäten zählt. Um jedes Lied zu kennenlernen und interpretieren, muss man seinen Inhalt kennen. Diese Fähigkeit sollte durch alle Liederarten geübt werden. Sehr gut geeignet sind epische oder lyrisch-epische Lieder, z. B. historische Lieder, Legenden, Balladen usw.

Die Anwendung der Volkslieder im Unterricht hängt von den Fähigkeiten der Kinder, dem Unterrichtsziel und vor allem von der pädagogischen Fähigkeit des Lehrers und seiner Bereitschaft ab, sich ständig weiterzubilden.

Literatur:

Kučerová, J. et al. (2019). *Lidová píseň v hudební výchově na základních a středních školách v České republice*. [Volkslied im Musikunterricht an Grund- und Mittelschulen in der Tschechischen Republik.] Brno: Masarykova univerzita.

Kučerová, J. & Sedláček, M. (2010). Tradition and Innovation in Contemporary Music Education – The Problems of Folk Songs and Folklore. In: Kalyoncu, N. et. al. *Music and Music*

Education within the Context of Socio-Cultural Changes.
Ankara: Müzik egitimi Yayinlari, S. 316-320.

Sedláček, M. (1999). Lidová píseň jako jeden ze základních stavebních kamenů hudební výchovy nebo jako přežitek? [Volkslied als Grundbaustein der Musikausbildung oder als Überleben?] In: *Musica viva in schola XV*. Brno: Masarykova univerzita, S. 9-12.

Sedláček, M. & Kučerová, J. (2021). Attitudes of Czech Music Teachers to Folklore Heritage. In: *28th EAS Conference 2021 / 9th ISME European Regional Conference* hosted by Freiburg University of Music online.

Sedlák, F. (1979). *Didaktika hudební výchovy na 2. stupni základní školy*. [Didaktik der Musikpädagogik in der zweiten Stufe der Grundschule.] Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Sedlák, F. (1985). *Didaktika hudební výchovy na 1. stupni základní školy*. [Didaktik der Musikpädagogik in der ersten Stufe der Grundschule.] Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Stodůlková M. (2023). Sonda do současného povědomí o lidové písni u anglických dětí. [Eine Untersuchung des aktuellen Bewusstseins für das Volkslied bei den englischen Kindern.] *Hudební výchova*, 31(44), 13-16.

Internetquellen:

hu.hudebnipruzkom.cz/dotaznik.php

<http://musik-kreativ-plus.eu/teaching-modules/inspiration-durch-den-rhythmus-eines-volkstanzlieds/baustein-1-matenik-vom-rhythmischen-vortrag-zum-tanz/>

<https://musik-kreativ-plus.eu/teaching-modules/inspiration-durch-den-rhythmus-eines-volkstanzlieds/baustein-2-matenik-in-bedrich-smetanas-werk>

Máté Zsuzsanna

ÖSSZEFOGLALÓAN MADÁCH IMRE *AZ EMBER TRAGÉDIÁJA* DRÁMAI KÖLTEMÉNYÉNEK OPERA-FELDOLGOZÁS AIRÓL

A kétszáz évvel ezelőtt született Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének százhatvan éve tartó jelenvalóságát, hatását és továbbgondolását a képző-, zene-, film- és színházművészeti alkotásokban valamint a szépirodalomban való továbbélése egyaránt bizonyítja. Nincs még egy olyan szépirodalmi mű hazánkban, melynek ekkora mennyiségű és ennyiféle átváltozása, művészeti transzformációja lenne a legkülönbözőbb műalkotások révén. Nemcsak a legtöbbször előadott színpadi mű hazánkban, a több mint tízezer színházi estet 1151 regisztrált színrevitelt foglalva magába (Enyedi, S. 2010). Nemcsak a leggyakrabban illusztrált könyv (Blaskó, G. 2010). A több mint félszáz különböző illusztráció-sorozattal bíró alkotás egyúttal a legváltozatosabb zenei műfajokban megzenésített szépirodalmi mű is, a kísérőzenéktől, az oratóriumon és az operákon keresztül a könnyűzenei műfajokig.

Az ember tragédiája művészeti transzformációinak alkotói, így közel félszáz illusztrátora, tucatnyi zeneszerzője, a film-, és színrevitelek rendezői, színészei és a jó néhány szépíró az eredeti madáchi alkotásnak értelmezője és egyben újraalkotója is, miáltal az alaplíra értelemszűgésének (szubjektív) értője és egyben autonóm átfomálója egy már újabb, más közlési móddal bíró alkotássá (Máté, Zs. 2023a). A művészeti transzformációknak az alaplíra értelemszűgésével, mint eredetiséssel egyenrangú meghatározó sajátossága az ezt követő egyedi átfomálás, újra-alakítás, újra-alkotás. Az újonnan létrejött műalkotásnak – miként a *Tragédia* művészi transzformációjának – ontológiai státusa ez által igen összetett. Egrésrőlről magának *Az ember tragédiájának*, mint pretextusnak illetve premédiumnak a létben tartója, létének

gyarapítója, éppen a kettőjük közötti hermeneutikai genealogikus kölcsönviszony által. Így egy-egy aktuálisan létrejött művészeti transzformáció magának a kölcsönviszonynak és az alapmű éltetésének a folytonos fenntartója is. Ugyanakkor az aktuálisan létrejött művészeti transzformációt is élteti e kölcsönviszony, hiszen rögtön beemelődik egy, a *Tragédia* köré szövődő művészeti kapcsolati hálóba. A kölcsönviszony médiumközi, intermediális vagy multimédiális terében mindkét műalkotás, mind a *Tragédia*, mint alapmű (pretextus vagy premédium), mind az adott művészeti transzformáció, ha veszít is önmaga szuverenitásából, ez mégis a kölcsönviszony, a kölcsönös létben-tartás és egymás gyarapítása javára történik. Az elmúlt százhatvan év művészeti transzformációi – az alkotók *Tragédia*-értelmezésének egyre növekvő szubjektivitása és az újra-alkotások szintén növekvő művészi szabadsága révén, valamint az egyre komplexebbé váló mediális közegekből is fakadóan – fokozatosan távolabb kerültek a pretextustól illetve a premédiumtól. A történetiség horizontján az eltávolodásnak lassú növekedését láthatjuk a képzőművészetben mintegy száz éves intervallumot átívelően, míg a szépirodalomban a kölcsönzések és az inspirációk nyomán az eltávolodás lényegesen dinamikusabb volt, csupán néhány évtized alatt lezajló, hasonlóan a zene-, színház- és filmművészeti transzformációkhoz (Máté, Zs. 2023a, p. 20-27).

2023-ban megjelent könyvemben az összehasonlító művészettudomány szempontrendszer felől vizsgálom *Az ember tragédiája* terjedelmes művészetközi kapcsolati hálóját, többek között a drámai költemény zenei átváltozásait is (Máté, Zs. 2023a, p. 68-93). Véleményem szerint a madáchi főmű zenei transzformációit illetően szintén a premédiumtól történő eltávolodás és egyre inkább az autonómbbá válás tendenciája érvényesült, mégpedig a jelentéstelítődéssel párhuzamosan. *Az ember tragédiája* zenei átváltozásait vizsgálva a premédiumhoz legközelebb esőként, annak függvényében létrejött színházi

bemutatók funkcionális kísérőzenéit kell először megemlítenünk, melyekből az 1883-as Paulay Ede által rendezett ősbemutató, Erkel Gyula által komponált és vezényelt kísérőzene emelkedik ki. Az adaptáció, mely főképp a multimediális, a zene-, színház- és a filmművészet jelhordozójára történő átültetés típusa, a premédium szellemiségéhez szintén hű marad, ahhoz közelállóként, azonban már nem egy alávetett, hierarchizált státusban, mint a kísérőzene, hanem egyenrangú és szuverén zeneművészeti transzformációként (Máté, Zs. 2023b). Az adaptáció önmagán belül is tovább tipologizálható a pretextustól való távolság és az át-változtatás, az át-alakítás egyre növekvő szabadságfoka függvényében, mint szabad adaptáció. Ebben a kategorizálásban Ránki György opera-adaptációt alkotott, míg Bozay Attila „Az öt utolsó szín” (*Madách Imre Az ember tragédiája* című műve nyomán) operája egy szabad adaptációnak tekinthető. A harmadik alaptípus a szabad újraalkotás, mely gyűjtőkategóriaként a *Tragédia* több vagy valamely mozzanatára való rájátszást tartalmaz, miként Dohnányi oratóriuma, (melyet a Parlando zenepedagógiai folyóiratban elemzek részletesen) és a drámai költemény dalfeldolgozásai (Máté, Zs. 2021.). Továbbá transzformációs alaptípusként a művészeti kapcsolati háló részét képezik azok a műalkotások is, melyek az alkotói folyamatot tekintve a *Tragédia* valamely inspiratív hatására jöttek létre. Az inspiráció nyomán objektivizálódott, az alapműtől már a legtávolabb eső műalkotás sajátossága az, hogy a premédiummal való összeköttetését csupán néhány motívum vagy hasonló sajátosság jelzi, mint Eötvös Péter *Lilith* című operáját. Az alapműtől való eltávolodás e folytonos növekedése együtt jár az alkotó művészek értelmezési, művészi szabadságpotenciáljának a növekedésével, a *Tragédiának* folytonossá váló, ugyanakkor attól valamilyen módon már egyre távolabbra kerülő művészi transzformációinak bővülésével párhuzamosan.

Összefoglaló jellegű tanulmányom *Az ember tragédiája* zenei átváltozásaiából annak opera-feldolgozásait veszi sorra, egyúttal

szintetizálva e témájú, a „Madách – 200” emlékévkben megjelent írásaim az opera-feldolgozásokról, összehasonlító művészet-tudományi könyvem (Máté, Zs. 2023a, p. 68-93) és a Parlando zenepedagógiai folyóiratban megjelent két tanulmányom alapján (Máté, Zs. 2023b). A fókuszpontba Ránki György opera-adaptációját helyezem, majd Bozay Attila szabad adaptációját és Eötvös Péter inspiráción alapuló *Lilith* című operáját jobbára hermeneutikai szempontot alkalmazva közelítem meg (Máté, Zs. 2023c). Jelen írásomban nem érintem a zeneművészeti transzformációk sorában a könnyűzenei műfajban született szabad újraalkotást, a soproni Petőfi Színházban 1997-ben bemutatott *Az első sírásó* című rockoperát (szövegírója Marno János, zeneszerzője Papp Gyula), mely lazán összefűzött dalok sorozatára épülő, könnyűzenei színjátéktípus, szövegkönyvében igencsak eltávolodva a madáchi műtől (Máté, Zs. 2023b, p. 13-14).

Ránki György (1907-1992) operáját 1970. december 4-én mutatta be a budapesti Operaház. *Az ember tragédiájából* készült operát élete fő művének tartotta. Saját zenei stílusát neo-normálisként jellemezte, érzékeltetve azt az éles ellentétet, amely a korabeli magyar zenei életben egyre nagyobb tért hódító avantgárd irányzatok és a saját zenei nyelve között fennállt (Pethő, Cs. 2002, p. 18). Ránki így nyilatkozott *Tragédia*-értelmezéséről: „Sokszor arra gondoltam, hogy égi-földi színterei, sok szereplője ellenére *Az ember tragédiája* talán mint monodráma is felfogható, mint egyetlen gondolkodó elme gondolatainak drámai hullámmozgása a gondolkozás építő, romboló és kiegyenlítő pólusai közt, a női vonzás erőterében, a természeti és társadalmi környezet közegében. A három pólust Ádám, Lucifer és az Úr szava testesíti meg. Vitájuk afféle belső dialógus, amely eljut az egyetlen emberhez méltó életprogramhoz: »küzdj és bízva bízzál«. Hogy végső kérdéseire – lét, mulandóság – nem talál végleges választ, talán ez az ember tragédiája.” (Ránki, Gy. 1971, p. 3) A librettót tekintve a *Tragédiához* képest (annak hatórányi szövegéhez hasonlítva) Ránki semmit nem írt át, vagy

változtatott meg, csupán szükségszerűen rövidített és összevont, majd ennek következtében néhány szereplőt indokoltan ki is hagyott. Az opera két szinten mozog, a tárgyyszerű zenei ábrázolás síkján, zenei kor- és helyszínrajzok sorozatában és egy történelem fölötti, eszmei, filozófiai síkon. A zeneszerző szövegghúzásai, rövidítései jobbra a madáchi történelemfilozófiai elmékedéseket érintették. Egyetlen eltérő és egyben aktualizáló mozzanatot ékelt be az opera librettójába, mégpedig az ürrepülés és a jégsivatag közé ékelt nukleáris katasztrófa látomását.

Ránki eredetileg opera-trilógiának szánta zeneművét, ám később ezt a tervét megváltoztatta, és végül két felvonásos misztérium-operát komponált, összművészeti törekvésekkel. Úgy vélte, folytatva interjúját, hogy a zenének a színpaddal, a vizuális és verbális hatásokkal együttesen kell szolgálnia Madách drámái költeményét, a különböző médiumok komplexitásában: „Fel kellett építenem egy olyan összművészeti elrendezésű elképzelést, melyben minden látni- és hallanivaló színpadi elem egységes összjátékban és közös ritmusban szolgálhatja az adott fő értékeket: Madách gondolatait és látomásait. (...) Operaszínpadi misztériumjáték (...) jött létre, melyben oratóriumszerű madáchi képek és látványszínpad-szerű modern közjátékok, szólóénekek, kórus, mozgáskórus és zenekar váltakoznak ritmikusan, élénk, szinte filmszerű tempóban, megszakíthatatlan folyamatossággal. (...) Ezt a szinte filmszerűen élénk képváltási tempót a darab álmjellege is indokolja.” (Ránki, Gy. 1971, p. 3-4) A színpadi cselekmény élénkebbé tétele érdekében balettikarra és recitáló görög kórusra építő közjátékokat iktatott be a 15 kép, illetve színek közé, átvezető funkcióban az egyes képek között. A darab nagy létszámú statisztériája (az angyalok, a nép, az eretnekek, a barátok, stb.) és a szintén nagy létszámú láthatatlan görög kórus is jelentősen hozzájárult a cselekmény zenei illusztrálásához és narrativitásához. A színpadi díszlet állandó eleme egy kráteres rajzolatú domború földgolyó-szelet volt, melyen a szereplők mozogtak, és ehhez az egyes képeknek, illetve színeknek

megfelelően képeket vetítettek a hátérben elhelyezett vászonra. A kozmosz születését festő zene például sejtosztódást jelző vetített, vizuálislátvánnyal párosult, de említhetnénk még a falanszter kép fogaskerekeit és forgó csigáját is vagy a jégvidék vörös napkorongját, sőt, még a közjátékok balett-táncos és kórusos jeleneteit is egy-egy vetített képi motívum kísérte. Az Operaház új fényorgonájának hatáselemeit is szinte a vizuális látványszínházra emlékeztetően alkalmazta. Madách a *Tragédia* szerzői jellegű instrukcióiban gyakran utal különböző hangokra, zörejekre (a szélvihar gallyakat ráz, a nép helyesel, a nép kacag, jajszavak, kívülről áhítatos himnusz hallatszik, vad tömeg hangja, zsbongó sokaság, templomi zene, lélekarhang, csengetés, bömbölő tenger, foka zaja, stb.). Ránki ezeket a zörejeket a hangszerek segítségével valósította meg, mellőzve az elektronikus eszközök vagy felvételek használatát (Till, G. 1973, p. 466-470). Ezen összművészeti törekvések a *Tragédia* és a befogadó közötti kapcsolatot, az esztétikai élmény komplexitását erősítették fel az opera műfajának szó-kép-zene multimedialitásában (Feuer, M. 1971, p. 21).

A nagyzenekarra írt Ránki opera zenéje sokszínűsége mellett is egységes tudott maradni, elsősorban a recitativók és a líraiságot hordozó ariosók, valamint a visszatérő motívumok, az azonos dallammodellek révén. Például a luciferi gúnyos reflexiókat, vagy Ádám szerelmi vallomásait illetve a fenyegetettséget, harcot, háborút, az emberek kiszolgáltatottságát is zenei vezérmotívumok kötötték össze. A zenei változatosság pedig a filmzenében is jártas zeneszerzőnek a *Tragédia* történelmi korrajzaihoz és helyszíneihez illeszkedő stílustörekvéséből fakadt, így a római színt az Andante erotico (Tempo di Habanera) jelzésű, délies ritmus- és dallamvilág, a bacchanáliát egy aszimmetrikus lüktetésű Allegro feroce ritmus uralta, majd az aszimmetrikus dallamvilágú Hippia-dal tette jellegzetessé. Ahogy jellegzetes a bizánci jelenet boszorkányszombatja is, Prága madrigál-hangja, Párizs forradalmi indulója, a londoni vásár dzsesszesre hangoltsága és verkli dallama, a tarantella szerű haláltánc, valamint a falanszter mechanikus zenéje:

valamennyi kiváló karakterkép az adott korról illetve helyszínről ((Lohr, F. 1971, p. 22).

Ránki György misztérium-operája kiváló modern multimediális adaptációnak bizonyult, szuverenitása összművészeti jellegében mutatkozott meg. Raics István (író, költő, zongoraművész és zenekritikus) meglátása szerint, Ránki szerénységére vall az, hogy ragaszkodott Madách nevének és szellemiségének hangsúlyos mivoltához, „nem csak a betű szerinti, hanem a szellem szerinti Madáchhoz ragaszkodott”, a madáchi alakok, a szituációk, és a mozgalmasság a misztérium-operai keret oratórikus jellege ellenére is mind megmaradtak (Raics, I. 1971, p. 3-5). Az opera összművészeti műfaji sajátosságait még inkább felnagyítva és azzal összhangban, Ránki csak kissé alakította át a pretextust. A színpadi előadás egységet képezett, a zene, az eszmeiség és a drámaiság, a látvány és a mozgás, a ritmus és a recitált szöveg egyenrangú párbeszédét, zene-szó-kép összművészeti egységét. A német zenetörténész és kritikus, Hans Heintz Stuckenschmidt is elismerőleg nyilatkozott az operáról, mind a rendezésről, mind a zenei megvalósításról és magát az előadást is európai színvonalúnak tartotta: „Ránkinak van egyéni mondanivalója és az ő egyéni hangja mindig is fellelhető, még ha a tradíciók nyelvén is szólal meg egyes esetekben. Önálló, zárt egyéniségnek tartom, amely irreguláris a maga korában.” (Boros, A. 1971, p. 1-2) Az operát egy évadon keresztül játszották. Ránki misztérium-operája adaptációjának eredetisége és autonómítása az alpművel organikus összefüggésben lévő összművészeti jellegében nyilvánult meg, miáltal ötvöződött a szöveg és annak eszmeisége a zenével, a látványvilággal, a különböző táncművészeti mozgásformákkal és egy filmszerűen élénk, „történelmi revü” modern képváltási tempójával; a verbalitás, a vizualitás és az auditivitás multimediális transzpozíciójában (Máté, 2018, p. 321-330).

Bozay Attila (1939-1999) zeneszerző utolsó zeneműve, „Az öt utolsó szín” c. operája (*Madách Imre Az ember tragédiája* c. műve nyomán) 2000-ben (posztumusz) elnyerte a milleneumi operapályázat I. díját. Bozay 1998-ban látott neki a Magyar

Milleniumi Operapályázatra készülve az öt közel 30 éve foglalkoztató nagyszabású mű megkomponálásának. Az elkészült, de még nem meghangszerelt opera három felvonását három volt tanítványa fejezte be a szerző utasításai alapján: Kovács Zoltán, Tallér Zsófia és Fekete Gyula. Bő egy évvel halála után mutatták be az életmű koronájának is tekinthető operáját 2000. október 21-én. A zeneszerző egy próbálkozása – Weöres Sándor *Szkiták* című drámatöredékére írt opera-ötlete – után először *Az ember tragédiájának* opera-változatának ötlete vetődött föl benne, ám mégis Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* színjátékának háromfelvonásos opera-változata készült el 1979 és 1984 között (Fodor, G. 1985, p. 2-4). Első operája komponálása során egy új, tízhangos hangrendszert dolgozott ki, melynek konzekvens használata a második és egyben utolsó zeneművét, „*Az öt utolsó szín*” (*Madách Imre Az ember tragédiája* című műve nyomán) is jellemezte. Csaknem három évtizedig érlelődött benne a madáchi főmű opera-változatának gondolata, azonban alkotási folyamatát mégis az Operaház millenniumi pályázatának határideje (1999. márc. 1.) gyorsította fel. A történelmi színek ádami csalódásainak ismétlődő jellege miatt Bozay Attila nem látta célravezetőnek a teljes madáchi művet az opera műfajában tolmácsolni, hiszen Ránki György már megzenésítette az egészet, így választása az utolsó öt színre esett. Bozay Attila – szabad adaptáción alapuló, a madáchi pretextust és premédiumot tisztelő, ám a tömörítések és kiemelések révén korunk jelenségeire mégis rávetítő – „*Az öt utolsó szín*” című három felvonásos operájának librettója, felépítése és koncepciója 1998 közepére már készen állt. Korai halála után életművét növendéke, **Olsvay Endre** (Erkel-díjas zeneszerző, tanár, az MMA Zeneművészeti Tagozatának akadémikusa) gondozta, kismonográfiájában összefoglalva Bozay operájának zenei sajátosságait (Olsvay, E. 2002).

Kevés olyan zenemű van, amelyről hitelesen megtudhatjuk a zeneszerző elmondásának köszönhetően, hogy hermeneutikai szempontból miképpen értelmezte és gondolta tovább az

alpművet, létrehozva annak zeneművészeti transzformációját, melyben a madáchi gondolatiság alkalmazhatóságát, korunkra való rávetítését vélte meghatározónak. Bozay Attila azonban kivételes módon bepillantást engedett alkotási folyamatának hermeneutikai jellegű értelmezési folyamatába és saját korunkra való alkalmazhatóságának a dilemmájába. Mivel tudatos alkotó révén képes volt önmagára bizonyos fokú distanciával tekinteni, éppen ezért önreflexiójának több részletét is idézem a továbbiakban „Az öt utolsó szín” című operájáról. Az idézett részletek forrása az „Akadémiai beszélgetések - Bozay Attila: Az öt utolsó szín” című, 1998-ban készült beszélgetés, mely a kibontakozó beszélgetés során az idézett gondolatokon túl még további adalékokkal is szolgál utolsó operájának zenei anyagáról és a komponálása folyamatáról (Bozay, A. 1998). Bozay alkotói szándéka szerint az első felvonás madáchi londoni színe a 19. századi London kapitalizmusa, ahol nem akart semmiféle aktualizálást. A második felvonás a Falanszter szín, melyet a „globalizáció kései szakaszának” nevez, és egyúttal itt kapott helyet a madáchi Ūr-szín és átvezetőként a „jégvidék”. „A Falansztert inkább a várható globalizációval hoznám egy időre, amit a 21. század második felére lehet sejteni, prognosztizálni akár, (...) részben a globalizáció előrehaladott volta, az emberi élet uniformizáltsága miatt is, akár csak egy mamutüzemnél, vagy akár hivatali gépezetben, és az energia- és környezetproblémák miatt is, mert az energia nem véges, hanem takarékoskodnunk kell vele, mert már most is fogyóban van.” A madáchi Ūr színt a 23. századba teszi, bár kétségbe vonja, hogy az emberiség valóban képes lenne úgy elszakadni a Földtől, miként Madách Ádámja: „Nekem meg az a meggyőződés, hogy valódi űrutazás nincs, csak ilyen föld körüli szaladgálás, keringés van, olyan, mint kiscsibe a kotlós körül. És visszük magunkkal a földi környezetet abban az ócska kis kabinban. (...) Ez még a 23. században sem valósul meg, mert szerintem az ember mindig magával viszi a komfortját, mert anélkül nem tud élni. Madáchnál filozófiailag és cselekményileg is úgy vetődik föl,

hogy ő most valóban elszakad a Földtől. A Falanszter és az Úr volna a második felvonás. A jégkorszakot a 25. századra datálnám, de ezek éppúgy utópisztikusak, mint Madáchnál, aki nem is jelöli meg. (...) a jégvidéknél azt szeretném majd elérni, hogy ott már tulajdonképpen az emberi beszéd is leépülőben van, ami már manapság is tapasztalható, hangsúlyilag is, szókinszileg is, és egyebekben is. Tehát még ez a veszély is reális. Az eszkimó olyan módon fog magyarul énekelni, hogy alig lehet majd érteni. Zenei okai vannak, hogy miért, de minden esetre ezt akarom, és benne is van a darabban az emberiség elkorcsosulása.” A harmadik felvonás a madáchi drámai költemény „Paradicsomon kívül”-i zárószíne, Ádám felébredése és az Úr hangja: „Na, most akkor jön az ébredés, aminek nem tudom az idejét, hogy hova kerül, mert nem is nagyon lehet, ugye? Mindenesetre Ádámot és Lucifert én nagy emberként, legalábbis 20. századi emberként szeretném ábrázolni, megint csak 1900-tól 2000-ig. Egyfajta, általam elképzelt nyelvezettel, amiben nagyon sok a konzervatív elem, később a mai elem is, szóval, ahogy a 20. század felfesthető.” (Bozay, A. 1998)

Bozay *Az öt utolsó szín* című operájának bemutatója 2000. október 21-én volt Kerényi Miklós Gábor rendezésében, Medveczky Ádám vezényletével, a három főszerepet pedig Kiss B. Attila, González Mónika és Réti Attila énekelte. Medveczky Ádám karmester szerint „A mindig nagy kritikus zenekar Bozay operáját egyre fokozódó kedvvel és odaadással játszotta. Ez értékmérő. Ami a hangszerelést, a három fiatal zeneszerző munkáját illeti (fiatalok, de érett zeneszerzők), azt csak dicsérhetem. Miközben – legalábbis a muzsikások számára – érzékelhető volt, hogy három különböző karakterről, művészegyéniségről van szó, csudás alkalmazkodást tapasztalhattunk egymáshoz és az operához.” Kerényi Miklós Gábor rendező pedig így vélekedett: „Ami Madáchot illeti – akár a drámai műről van szó, akár az arra komponált operáról, élő szerzőként kell kezelni, élő művész alkotásaként kell eljátszani. Élő szerző annyiban, hogy a gondolatai élnek, aktuálisak és fontosak most, ezért kell, játsszuk a darabot. Nagyszerű volt a

zeneszerző ötlete, hogy az öt utolsó színt zenésítette meg, hiszen a mából megy a jövőbe. Olyan alapkérdéseket tesz a középpontba, mint a környezetszennyezés, a globalizáció, a Föld kihűlése ... Az Űr-jelenetben az emberiség, a lét alapvető kérdései kerülnek felszínre. Nagy örömet okozott nekem a befejező rész kórusa, Bozay zenéje és a madáchi gondolat. Együtt. „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsúl áll Isten kegyelme.” (Bieliczkyne Buzás, É. 2017)

Amíg Ránki György *Az ember tragédiájából* készült operaváltozata elsősorban adaptáció volt és a madáchi látomásokat összművészeti és látványelőadásként „szolgált”, addig Bozay „*Az öt utolsó szín*” című három felvonásos operája kissé távolabbra kerülve a madáchi premédiумtól, de megtartva az ahhoz való kötöttségét, szabad adaptációként már továbbgondolása volt jelenünk és sejthető jövőnk felé, a zene nyelvén, mégis a *Tragédia* gondolatiságához hűen.

Az ember tragédiája legtávolabbi, inspiráción alapuló, zeneművészeti transzformációjaként Eötvös Péter magyar zeneszerző *Paradise reloaded (Lilith)* című operáját jelölhetjük meg, melyet 2014. január 23-án, a budapesti Művészetek Palotájában mutattak be. Madách fő műve ihlet- és ötletforrás volt Eötvös Péter számára. Bár teljes mértékben autonóm operája, annak témája, koncepciója és zenei nyelve vonatkozásában, mégis több vonatkozásban is láthatóak a *Tragédiától* kapott inspirációk és hasonlóságok: az opera ószövetségi (Eötvösnél már apokrif) alapötlete, szerkezetének időutazásra építő mivolta, az ellentétes női archetípusok, egyenrangúság és alávetettség problematikája és a műalkotás nyitottan maradó jellege. E párhuzamok nem tekinthetőek véletlennek, hiszen jól ismerte a madáchi főművet, mivel 1965-ben a fiatal, modern hangvételre törekvő zeneszerző, Eötvös Péter kísérőzenéjével adták elő *Az ember tragédiáját* Szabadkán. Eötvös Péter *Paradise reloaded (Lilith)* című operájának történetét ugyan egy ószövetségi történetre építi, de

nem a kanonizált ószövetségi teremtéstörténetre, miként Madách, hanem az apokrif héber forrásokra, Lilith, az első nő történetére, mely szerint Ádám első felesége Lilith volt, akit száműztek a Paradicsomból, mert rávette Istent, hogy árulja el neki szent nevét.

Az ember tragédiája és Eötvös operája közötti hasonlóságok részben néhány kompozíciós elemre, másrészt hasonló narratíva-elemekre illetve eszme-mozaikokra épülnek. Szerkezeti hasonlóság például, hogy a Paradicsomból kiűzetett emberpár Lucifer vezetésével (aki itt egyenrangú Istennel) végigjárja a múltat, a jelent és a jövőt. Az időutazás tulajdonképpen Lucifer manipulációja, aki (szövetségesre, Lilith ösztönzésére) megérti, hogy az egyetlen esélye, hogy bosszút álljon Istenen a mennyből való kiűzetéséért, ha manipulálja Ádámot, ha eszközként használja fel az embert az Isten elleni vetélkedésében, hasonlóan a *Tragédiához*. Mivel az időutazáson keresztül Lucifer megmutatja az emberiség őseinek, milyen jövő vár leszármazottaikra, így egyben válaszút elé is állítja őket, hasonlóan az utolsó szín ádami öngyilkossági szándékának kiváltásához: nem lenne jobb, ha az emberiség egyáltalán nem jönne létre? Eszmei párhuzam Ádám divinatorikus törekvése, az operában a mennyei kórus figyelmezteti, ne bánjon Istennel úgy, mintha egyenrangú lenne vele, ugyanakkor Lucifer erre biztatja őt, miként a *Tragédiában* is, divinatorikus törekvések sora kötődik Ádámhoz. Az opera azt - az alaplútól teljesen eltérő - kérdést állítja a középpontba, hogy mi lett volna, ha a mi Biblián alapuló kultúránk nem Évát tekinti ősanyának, hanem Ádám első feleségét, Lilithet. Madách *Évája*, annak ellentétes alakváltozatainak sorozata az opera két nőalakjának együttesével állítható párhuzamba, a démoni, buja Lilithtel és az odaadó társsal, Évával. Az opera elején Lilithet kiűzik a Paradicsomból. Büntetésből démonasszonyként kell élnie a sivatagban. Visszatér, hogy Ádámtól gyermeke szülessen, aki majd megszabadítja őt a démoni léttől. Célja elérésében azonban útjában áll Éva, Ádám második felesége. Lilithet Isten Ádámmal azonos módon, egyenrangúnak és

függetlennek teremtette, Évát viszont Ádám bordájából alkotta meg, annak alárendelten. Lilith az önálló akaratot, az erőt, a konspirációt és az emancipációt képviseli; Éva pedig a nőiességet, a tisztaságot és az önfeláldozást. A történések Lilith akarata szerint formálódnak, a jövő fikciója azt mutatja be, milyen lett volna, ha az ősanya Lilith. Az opera *nem a férfi-női egyenjogúságról szól, hanem annak fikciója, hogy miként alakultak volna az európai civilizáció társadalmi struktúrái, ha az ősanya szerepében Éva helyett Lilithre esett volna a választás*. Lilith végül is eléri célját, miszerint gyermeke fog születni Ádámtól, azonban az apa mégsem őt választja társának. Ádám itt a két különböző életfelfogású nő között választ; választása a következő nemzedékeket határozza meg. Az opera nyitottan maradó alapkérdése Eötvös Péter zeneszerző szerint: „ha mindkét asszony terhes, akkor ki a mi ősanyánk? A démoni Lilith leszármazottai vagyunk, vagy az önálló, állandó társkereső Éváié?” (Eötvös, P. 2014) Vagy netán mindkét anya gyermeke, leszármazottai közöttünk élnek? – teheti fel az operában megválaszolatlanul maradt kérdést maga a néző.

Felhasznált irodalom

Bieliczkyne Buzás, É. (2017). Emlékezzünk Bozay Attila zeneszerzőre. *Szókimondó*, június 21.

Blaskó, G. (2010). *Madách Imre Az ember tragédiájának magyar nyelvű kiadásai*. Madách Irodalmi Társaság.

Boros, A. (1971). Avantgarde és hagyomány; H. H. Stuckenschmidt nyilatkozata. *Muzsika* (2),1-2.

Bozay, A. (1998). „Akadémiai beszélgetések - Bozay Attila: Az öt utolsó szín”

<https://web.archive.org/web/20050504110534/http://www.mmakademia.hu/ab/4/402.php> (2023. 01. 30.)

Enyedi, S. (2010). *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*. Madách Irodalmi Társaság.

Eötvös, P. (2014). Nyilatkozatának idézése. In *Paradise reloaded (Lilith) - Apokrif témájú Eötvös Péter-opera a Műpában*. *Magyar Színházi Portál*, január 18. https://szinhaz.hu/2014/01/18/paradise_reloaded_lilith_apokrif_temaju_eotvos_peter-opera_a_mupaban (2022. 08. 29.)

Feuer, M. (1971). Demokratikus opera és összművészet. *Színház*, (1). 21-22.

Fodor, G. (1985). Csongor és Tünde. *Muzsika*, 4. 2-4.

Kroó, Gy. (1971). *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Zeneműkiadó.

Lohr, F. (1971). Hang és látvány Az ember tragédiája operai változatában. *Színház*, (4). 21-23.

Máté, Zs. (2018). *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben*. Madách Irodalmi Társaság.

Máté, Zs. (2021). Dohnányi Ernő: Cantus vitae (Az élet dala) librettójának összehasonlító vizsgálata. *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, (4), 1-27.

Máté, Zs. (2023a). *Az ember tragédiája a művészetekben - az összehasonlító művészettudomány felől*. Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó.

Máté, Zs. (2023b). Madách Az ember tragédiája drámai költeményének zenei transzformációiról (I.) – A funkcionalitástól a szabad újraalkotásig. *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, (5), 1-18.

Máté, Zs. (2023c). Madách Az ember tragédiája drámai költeményének zenei transzformációiról (II.) – Az adaptációtól az inspirációig. *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, (6), 1-17.

Olsvay, E. (2002). *Bozay Attila. (Magyar zeneszerzők 23.)* Mágus Kiadó.

Pethő, Cs. (2002). *Ránki György*. Mágus Kiadó.

Raics, I. (1971). Az ember tragédiája. *Muzsika*, (2), 3-5.

Ránki, Gy. (1971). Vallomás a Tragédiáról. *Muzsika*, (1), 3-4.

Till, G. (1973). *Opera*. Zeneműkiadó.

Ondřej Musil

**FILM MUSIC ANALYSIS FOR EDUCATIONAL
PRACTICE**

Introduction

Music in film, as well as in series, advertising, and computer games, has certain features that are common to these types of audiovisual production. It is a unique symbiosis of visual and sound components, specific functions, that determine this music (compared to autonomous concert music), and especially its general popularity. With this article, we try to look under the imaginary hood of film music, with its functions and possibilities, which can be taught successfully and help to make teaching attractive. Due to the limited scope of conference papers, the listed analytical approaches represent only a selection of options; they are not intended to be a comprehensive interpretation.

Film music in (music) education

We can generally view film music in education from two perspectives (Musil, 2018):

1) Teaching film music:

This approach sees film music as the aim, the main topic about which the pupils/students should learn. It may include the history of film music, either in the form of a traditional successive explanation or, more specifically, within a context of specific film genres, periods, composers or compositional techniques, socio-cultural background, etc. Other viewpoints focus on different functions of music in films (see below), its meanings, psychological overlaps, and, of course, the educational potential of film music. The possibilities of such a type of didactically focused work on concrete examples were also described by other authors (see, e.g., Maas & Schudack, 1994; Müller-Hansen, 2017). In any case, this type of teaching suits specialized study programs more (film composition,

direction, production, ...) at conservatories, music academies, or within thematic seminars, online courses, and workshops. Nevertheless, we can find a use for it in musicologically oriented study programs as well.

2) Teaching with film music:

The second approach represents the educational situation where film music is neither the content nor the goal, but rather a mediator of a teaching procedure, i.e., film music helps to reach other than the purely “film-musically” oriented educational aims. Thematically related goals are those that reflect the filmmaking process or the understanding of film as a complex work of art with an explanation of its elements, forms, functions, and even aesthetic qualities. However, teaching with film music may be very useful in the cross-curriculum area, projects, or within overlapping topics, not necessarily in music education. We can assume that film music is attractive to pupils/students with the premise that cinematographic, television, or other media production lies in the center of interest of (not only) young people. Films and their music, therefore, arguably remain more embedded in their memory and can be successfully and effectively adapted for given teaching conditions and, by that, be of great help in meeting various teaching objectives (Musil, 2019).

The advantages of film music in (music) education

This section presents the positive aspects of teaching with film music. Although we could discuss how film music appeals to the applicants (and generally those interested) to study it and, in some cases, to choose it as a profession, we do not need to convince any of these people of the possibilities and beauties of this artistic area. Accordingly, let us introduce some thoughts that could help answer why working with film music at school is profitable.¹

¹ All the mentioned aspects represent a subject of possible deeper investigations within a research project or at least a literature review.

We may sometimes have a hard time *motivating* pupils/students to listen to (work with) music of a specific genre. Film music could be a solution, at least in the beginning. Although today film music is usually seen as a genre, we do not have to follow this view. Namely, film music is an area in which various styles and genres come together, not only orchestral, but also jazz, pop, rock, world music of every kind, and even national folklore. In this regard, we can consider film music well-known to many pupils/students, and we can, therefore, use it to help get closer to genres that the pupils may not prefer. With this point, a related aspect stands out: *popularizing* various music genres via film music.

As films and TV series are an essential part of *cultural* and *social life* and dominate the audio-visual consumption of most people, understanding the creative process, where music plays a distinctive and important role, seems to be essential knowledge. Where else should then be the space for teaching how this phenomenon is made, how it works, and how it can enrich us?

Last but not least, working with film music promotes *creativity* (as music in general does), but the music accompaniment of an audio-visual work is principally never alone as a sound element; it always appears (or at least should always appear) as a part of a film where many arts combine, work together. With creativity, the development of *analytical skills* comes hand in hand, which are addressed in the following sections.

Analyzing the sound: What does film music do?

The symbiosis of visual and sound components, mentioned in the introduction, brings a range of possibilities for the analytical work of pupils/students or the teachers/lecturers who use them. There are various forms of film music in the sense of genre, origin, technical equipment, and compositional approaches. Teaching can lead through classical musical analysis (macro- and micro-tectonics, form, work with motifs and themes, instrumentation, etc.) but also more didactically

friendly analytical tasks such as: *Search in the lyrics of the song for connections with the plot of the film! Do you know which instrument plays the main melody? Find the leitmotif!* (etc.) We could call this approach “Audio-specific film music analysis”. However, in the center of our interest is its final functional connection with the image, i.e., “Visual-specific film music analysis”. Music from a film or other audiovisual work takes on several functions. They can be genre-specific or dependent on the type of production and the purpose of the given work. The following interpretation will focus only on selected functions of film music which, according to the author of the text, best represent its possibilities and are, at the same time, easy to understand due to the possible use in education.

Evoking and intensifying emotions

Probably the most discussed and most important function of the film accompaniment is to make the emotional integrity of the story complete. Emotions are meant here not only in the sense of heightened sentimentality but also in the general sense of the word, i.e., for inducing or intensifying the moods outlined by the image. In this sense, music acts as a commentary on the film’s events (Lissa, 1965).

Sometimes, however, the music may not agree with the plot. It can be intentionally used in contraposition. The reasons for doing so can be purely comedic or ironic, when the contradiction deliberately downplays the film’s events, or it is a tool to accumulate tension because the contradiction of visual and sound stimuli often creates a much stronger emotional charge (especially in unexpected moments of the plot). In combination with the use of silence, which we know from horror, thriller, but also action genres, such initially inappropriate emotional targeting of the sound component paradoxically has a stronger effect than when using “adequate” music (see, e.g., King, 2010).

Let us also mention the possibilities of music to indicate the feelings and thoughts of the characters, which are hidden on the screen. In the same way, music has the ability to outline the

direction of the story or to refer back to what has already been shown or told.²

Since there is not enough space for a detailed analysis of teaching situations in this paper, let us try here (as with the following functions) at least to formulate some questions that could inspire the didactic processing of this function or be used as they are during the analysis or discussion with pupils: *What kind of scene do you imagine when you hear this music? Does the music correspond to the original film scene in terms of content, mood, etc.? What musical means help to create such a mood?*

Strengthening continuity – smoothing film cuts

Film music can play a role that is not entirely obvious at first glance, which is partly related to the mentioned ability to outline the further direction of the story with its mood. Filmmakers have always dealt with the problem of the story in terms of real time. In the two-hour film, the plot itself can take place over several years. An important component are film cuts that move the story forward in space and time. Cuts are, of course, sometimes used to intentionally interrupt the flow of the plot (hard cut). Otherwise, it is almost always necessary to soften the transition.

To do so, we can use music as a transfer – *sound bridge* – over the cut (Buhler in Donnelly, 2001). In this case, the music softens the transition between temporally or spatially disparate scenes. Its function is thus a kind of technical support for the fluidity and cinematic continuity, which is broken by a cut.

Sometimes, it is technically quite simple to blend two music tracks, one of which mingles into the other in parallel with the

² Here, we also mention musical motifs (especially so-called *leitmotifs* or *reminders*), which are repeated at certain points in the story and with which film composers work both in the sense of preserving musical continuity and referring to something in the past that influences the present direction of the plot – see, for example, Max Steiner's reminders in *Casablanca* (Curtiz, 1942) where the song *As Time Goes By* serves as the source.

image transition. However, these techniques are usually not sufficient for the needs of a non-violent film transition.

Two basic procedures have been adopted for the terms *sound advance* and *sound lag*. The former represents the use of music that starts before the scene in which it belongs and thereby smoothly prepares the transition through the cut (or even several cuts in montage sequences). (cf. Buhler & Neumeyer, 2016). If used appropriately, the change is not noticeable and distinct to the viewer. The *sound advance* may appear in a concert scene when the music starts playing at the end of the previous scene, where neither the concert setting nor the orchestra itself can be seen. Moreover, this method does not always belong to music. Sound effects or noises work similarly (see *sound link* a *sound match*, Buhler & Neumeyer, 2016, p. 78).

Sound lag refers to the continuation of music/sound from the previous scene. It is, therefore, the opposite principle, also softening a film cut and, if necessary, preserving the mood. There are many examples of *sound lag*. The main title sequence transitioning to an open space scenery at the beginning of *Star Wars: Episode IV – A New Hope* (Lucas, 1977), and all the subsequent episodes, can be considered a kind of this method. Possible questions for didactic processing in this regard can be: *How many scenes were connected by one piece of music? Was the music based on the content of the first or the second scene? How would the scene have looked if the music hadn't softened the cut?*

For the sake of interest, it is useful to mention a specific kind of music that helps to connect diverse scenes, called *recurrent transition*. This term was adopted (deduced) by the author of this article for short repetitive pieces of music that are relatively stable, unchanging and are mostly used in TV series (sitcoms, soap operas and “eternal series”, but also dramas). They often start at the end of a scene and move to the next scene, like *sound advance*, but the source of the music is not part of the scenes (see below for film diegesis), which is otherwise a fairly typical

feature of *sound advance/lag* techniques. In some cases, these transitions (of which there are several) are accompanied by stylized, also repeating image sequences, often foreshadowing the following scene. The meaning of *recurrent transition* lies, again, in a musical/sound signal announcing a change of place or time. This signal is, however, much more straightforward and quicker than a standard musical transition. The main difference is, of course, its repetitive nature. In addition, we can sometimes predict where the next scene is set according to the image sequence that is attached to a given musical motif.

Illustrating and highlighting the visual

A sub-function that film music offers is *highlighting a particular moment*. Sometimes, this function is called *descriptive*. In this regard, we can generally use the term *underscoring* or *illustrative music*. The synchronization of music and image is largely related to this topic, here no longer as a stage of technical processing of a film, but as a style in which the composed music underpins the given scene (Neumeyer, 2014).

The practice of film symphonism and the composer Max Steiner as a pioneer of *non-diegetic music* (see below) is considered to be a relatively close synchronization. In addition to many new approaches to film composition, he also introduced a close cooperation between visual and musical components, where significant visual moments are emphasized by music (Buhler in Donnelly, 2001; Neumeyer, 2014). Still, “Steiner synchronization” has not achieved such consistency as the *mickey-mousing*.

As the name suggests, we find examples of this principle, especially in animated films and series or silent grotesques. The term *mickey-mousing* (in general, the terms *stinger* and *sweetening* are also used), referring to a close connection between image and music, directly arose from its use in early Walt Disney production (Goldmark in Neumeyer, 2014; Buhler & Neumeyer, 2016; Newhouse, 2020). Even this term was not protected from critics and is still used today rather as an abusive

term for music that stubbornly and, according to some, unnecessarily copies what is happening on the screen (Disney principle). (Prendergast, 1992; Keller, 2005). However, the musical accompaniment to animated films must, first of all, respect the requirements of the target group, which, in most cases, is the young generation of viewers. For them, the imitation of sounds and movements becomes an important means of entertainment and, above all, of understanding. *Mickey-mousing* should, therefore, not be criticized in certain genres. After all, it is easy to work with pupils in the sense of finding different forms of *mickey-mousing* in the original animated films of the Disney studio (not animated films with dialogues) and analyzing how they work, what musical tools are suitable for what, etc.

Suppose we step out of the “absolute” dependence of the image and music component to the use of musical illustration for selected moments. In that case, we find that it is used very often in films and seeks to contribute, sometimes even to explain the situation or highlight an important moment that the audience would otherwise pass without noticing, or at least without a significant effect.

Helping to reach geographic or historical accuracy

The following functions refer to the semantic level of the film, and the spatial and temporal classification of the plot. This means, for example, a reference to the geographical area where the film takes place. In this case, we are talking about *locational music* (e.g., Cooke, 2008), for which there are multiple terminological equivalents. *Reference* or *link music* is probably the most accurate. In connection with historical references, it would be more appropriate to use the term *period music*, which in this respect describes its nature more precisely.

Composers often work with musical instruments as carriers of meaning outside the film world. Although it can be considered a source of undesirable descriptiveness, its use happens to be expected. At the sound of the accordion, many people automatically think of France and, in some cases, even

Argentina (thanks to the tango dance). When properly styled, the guitar refers to a Spanish or Mexican location. No doubt most composers would represent Scotland with an instrumentation containing bagpipes. Distant countries require the use of local traditional instruments. In India, it would most likely be the sitar or the sarangi (bowed string instrument); China and Japan are characterized by various melodic drums and percussive instruments, tam-tams, taikos, gongs, or traditional string instruments similar to zithers. Despite this, film and concert composers often use conventional citations, e.g., national anthems, as an instantly identifiable reference to the local destination.

Although in the eyes of performers and experts in the given ethnomusicological field, the use of these instruments may insufficiently reflect all the features of particular national folklore and musical traditions, mainstream film music is primarily about identifying nationally specific means by an ordinary viewer.

However, regional designation and compositional techniques used to evoke the atmosphere of a historical period are not the only criteria. Composers sometimes, simply by stylizing a particular instrument or using unique musical texture in a given location, predetermine its later fixed semantic determination, which is used for the same purposes in the film genre after that. A prime example can be the typical “Coplandian” instrumentation of American westerns,³ or even more specifically, a harmonica in the same type of locations. It was used both by Ennio Morricone in *Once Upon a Time in the West* (Leone, 1968) and by Martin Böttcher in the films about Vinnetou. Other composers then followed this musical idiom.

³ Aaron Copland, an American composer who contributed to film scores and inspired generations of composers, in addition to his influential concert and modern ballet work. He helped to create an “American sound”, which will remain in his legacy mainly for compositions with a patriotic feel. In the field of film music, most often for the “cowboy idiom” in pictures from the Wild West (cf. Cooke, 2010, p. 83).

Concrete examples of the analysis of music's local and temporal focus in teaching emerge quite clearly from the previous explanation. It is recommended to focus on typified (national) instruments: *What location do you imagine when you hear this instrument?*; on the knowledge of historical musical means: *What instruments would you use for the period of the early Middle Ages / early 20th century /...* Alternatively, using class brainstorming to summarize musical means typical of different (not geographically determined) locations/environments (space and extraterrestrial civilizations, military, magic and sorcery, and more) may be attractive.

Presence of music in film diegesis (source vs. background music)

Since the advent of sound film in the 1920s, the theory of film music has been accompanied by the question of the origin and presence of music in film. Two basic forms of music were defined according to its real source. The criterion was whether it is a fixed part of the diegesis ("the film world") or a "classic" musical background, today often called an "original motion picture soundtrack".⁴ That means this is not a function, at least not primarily. Nevertheless, it is an area that should be understood and can be taught well.

The term *diegetic music* (*source/on-screen music*) has been used for music whose source can be seen in the displayed scene. (e.g., Gorbman, 1987; Brown, 1994; Chion et al., 1994; Neumeyer in Buhler et al., 2000; Buhler & Neumeyer, 2016). As such, it co-creates the film scenery (diegesis), and its form can be of various kinds – from the musicians as actors or extras to a radio or hi-fi sound system playing in the background of the scene. It also mostly has adequate (sometimes intentionally

⁴ The term *soundtrack* is imprecise in this regard, despite its frequent use by professional and lay people. From a technical point of view, a film soundtrack traditionally combines several sound components – music, spoken word (dialogue), and sound effects. Therefore, it should not be synonymous with film music, for which it is a superior term (cf., e.g., Stilwell in Donnelly, 2001; Audissino, 2014).

imperfect) sound quality. *Diegetic* is also considered to be music whose source is not seen but can be sensed, for example, muffled music from the next room (cf. Buhler & Neumeyer, 2016). Therefore, the generally accepted criterion is whether any film characters can hear or react to the music.

It might seem that the most examples of *diegetic music* can be found in music films. But the truth is that it appears across film genres.

The opposite case is *non-diegetic music* (*extra-diegetic/off-screen music*, also *incidental/background/pit music*) (Gorbman, 1987; Chion et al., 1994; Buhler et al., 2000), which serves as a suitable musical accompaniment, the source of which, however, cannot be found on the screen. Non-diegetic music tends to be dominant in film practice. It is the one that everyone thinks of when someone mentions film music. It is composed (as opposed to diegetic music, which is, in many cases, archival, borrowed from elsewhere) and typical for the given film. However, it cannot be claimed that its opposite, *diegetic music*, has lost its importance. Instead, filmmakers use it for other purposes other than accompanying.⁵ Very often, there is also a continuous transition from *diegetic* to *non-diegetic music* or vice versa. For these, the concept of *trans-diegetic music* was introduced (besides other, mostly more general or ambiguous terms) (Taylor, 2007; Hunter, 2012), and the creators of films/series usually use them for the transition between scenes or for a local or time shift. They are, therefore, combined with the *sound advance* / *sound lag* techniques (see above).⁶

⁵ In the past, *diegetic music* was preferred due to its greater believability and natural sound environment of the scenes. In some instances, the “blind” desire for realism has been taken to an extreme and has become counterproductive. For example, the source of music did not match what the spectators heard (cf. Cooke, 2008).

⁶ This theory is still in the assumption stage and must be further analyzed and refined by the author. It might also be supplemented with more precise terminology.

Questions/tasks arise for teaching-learning activities, such as: *Look for the source of music in the scene! See if the actors are actually playing the instruments! Was there a transition from diegetic to non-diegetic music during the scene?*

There are other concepts based on these principles (*supra-diegetic* or *music/audio/sound dissolve*, *meta-diegetic music*, etc.), the interpretation of which is beyond the scope of this overview. In addition, they refer to the specific, albeit not marginal, use of music in films. Applying those advanced concepts to the school environment in one way or another requires a thorough knowledge of the initial two terms.

Conclusion and discussion

The previous text, which, as has been said, presents an overview of selected analytical approaches for the possible use of film music in education, does not have the ambition to oppose the so-far published publications, textbooks, or other methodical materials on teaching with the help of film music. Instead, it points to the need for a systematic approach to this area if the musical component of audiovisual works is to be adequately analyzed and understood in its entirety. Of course, the question arises whether it is possible to accommodate all mentioned aspect in general education. Is there even room for that under standard conditions? This is the fundamental difference between “Teaching film music”, where film music is the content as well as the goal, and “Teaching with film music”, which can be occasional, tied only to a particular topic, and above all, not necessarily related to the field of music education (hence the parentheses surrounding the word “music” in some chapter titles). The article, therefore, serves primarily to initiate a discussion about the forms and methods of using film music in education, given its characteristics and its connection to the visual component of films. Furthermore, the theories and analytical approaches presented here are a starting point for further research by the author, including his intended monograph on detailed analysis of film music in education.

References

- Audissino, E. (2014). *John Williams's film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style*. The University of Wisconsin Press.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. University of California Press.
- Buhler, J., Flinn, C., & Neumeyer, D. (2000). *Music and cinema*. University Press of New England.
- Buhler, J. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film. In K. J. Donnelly (Ed.), *Film music: Critical approaches* (pp. 39–61). Edinburgh University Press.
- Buhler, J., & Neumeyer, D. (2016). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (Second edition). Oxford University Press.
- Chion, M., Gorbman, C., & Murch, W. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge University Press.
- Cooke, M. (Ed.). (2010). *The Hollywood film music reader*. Oxford University Press.
- Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Film]. Warner Bros.
- Goldmark, D. (2014). Drawing a New Narrative for Cartoon Music. In D. Neumeyer (Ed.), *The Oxford handbook of film music studies* (pp. 229–244). Oxford University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. BFI Pub. Indiana University Press.
- Hunter, A. (2012). When is the now in the here and there? Trans-diegetic music in Hal Ashby's *Coming Home*. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 3, 36–48. <https://doi.org/10.33178/alpha.3.03>
- Keller, M. (2005). *Stars and sounds: Filmmusik – die dritte Kinodimension* (3. Aufl). Bärenreiter-Verl.

- King, C. S. (2010). Ramblin' Men and Piano Men: Crises of Music and Masculinity in *The Exorcist*. In N. Lerner (Ed.), *Music in the Horror Film: Listening to Fear* (pp. 114–130). Routledge.
- Leone, S. (Director). (1968). *Once Upon a Time in the West (C'era una volta il West)*. [Film]. Euro International Films. Paramount Pictures.
- Lissa, Z. (1965). *Ästhetik der Filmmusik*. Henschelverlag.
- Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars: Episode IV – A New Hope* [Film]. Lucasfilm. 20th Century-Fox.
- Maas, G., & Schudack, A. (1994). *Musik und Film, Filmmusik: Informationen und Modelle für Unterrichtspraxis*. Schott.
- Müller-Hansen, I. (2017). *Arbeitsbuch Film: Kopiervorlagen zur Geschichte, Analyse und Produktion von Filmen in der Sekundarstufe*. Verlag an der Ruhr.
- Musil, O. (2018). *The Methodological and Didactic Background of Film Music in Music Education* [conference paper]. *Inovatívne vzdelávacie metódy, Motivácia lektorov a študentov = školská reforma zdola (Education – Motivation – Innovation)*, Bratislava, Slovakia.
- Musil, O. (2019). *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Šíše (Analytical Approaches to Film Music on the Example of Vladimír Šís's Work)* [Dissertation]. Masaryk University.
- Newhouse, B. (2020). *Creative strategies in film scoring*. Berklee Press.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art: A critical study of music in films* (2. ed). Norton.
- Stilwell, R. J. (2001). Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape. In K. J. Donnelly (Ed.), *Film music: Critical approaches* (pp. 167–187). Edinburgh University Press.

Taylor, M. Henry. (2007). The Success Story of a Misnomer.
Offscreen, 11(8-9).
https://offscreen.com/pdf/taylor_diegesis.pdf

Papes-Valach Fanni

A 75 ÉVE SZÜLETETT HUSZÁR LAJOS ZENESZERZŐ ALKOTÁSAI

Huszár Lajos élete

Huszár Lajos zeneszerző 1948. szeptember 26-án született egy hódmezővásárhelyi család gyermekeként. Édesapja, dr. Huszár Lajos orvos volt, édesanyja Nagy Mária pedig háztartásbeli, s művészi hajlamát édesanyja családjától örökölte, hiszen két anyai nagybátyjának is volt ilyen jellegű beállítottsága, költői illetve festői tehetséggel büszkélkedhettek (Huszár, 2017).

Zenei érdeklődése korán megnyilvánult, így szülei beírátták a hódmezővásárhelyi zeneiskolába, ahol zongorát tanult, de érdeklődni kezdett a zeneszerzés iránt is. A zeneiskolás éve alatt zongoratanárnője, Berei Lajosné, Erzsi néni tett rá mély benyomást, aki a zongora mellett magánének-tanár is volt. Ezekből a korai élményekből eredhet Huszár vokális műfajok iránti vonzalma, hiszen sokat hallgatta és kísérte zongorán a magánénekes növendékeket. Másik tanára Steiner Béla, az iskola igazgatója volt, aki az első zeneszerzői próbálkozások után elméleti, zeneszerzői téren segítette fejlődését, hiszen maga is foglalkozott komponálással (Huszár, 2017).

1963-ban került a szegedi Zeneművészeti Szakközépiskolába, ahol a nem régóta Szegeden élő Vántus István növendéke lett zeneszerzés szakon. Egy, a Tudás Alapítványnak adott interjújában úgy nyilatkozott, mély benyomást tettek rá azok az előadások, melyeket Vántus vezényelt, közülük is emlékezetes egy Monteverdi: Orfeo előadás, melyben Huszár játszotta a kis orgona szólamát. Nagy hatással voltak még rá a konzervatóriumi évek alatt Nagy Kálmánné Varju Irma zongoraórái, és természetesen a szegedi színház akkori gazdag operarepertoárja, a Vaszy Viktor által vezényelt operaelőadások (Tudás Alapítvány, 2013).

A Tudás Alapítványnak adott interjújában mesél arról is, hogy bár a JATE német-olasz szakára is felvételizett, ahová fel is vették, az érettségi után tanulmányait 1967-től a Zeneakadémián

follytatta Szervánszky Endre és Durkó Zsolt növendékeként. Elmondása szerint Szervánszky mély humanizmusa, emberszeretete meghatározó élmény volt számára. Zeneakadémiai tanárai közül emlékezetes maradt még Bartha Dénes, Pernye András, Bárdos Lajos vagy Almásy László (Tudás Alapítvány, 2013). Élményeiről így számolt be:

“A pesti operarepertoár szerencsésen kiegészítette és továbbfejlesztette, amit Szegedről ismertem. Bár Szegeden roppant érdekesek voltak – s ezt ma is nosztalgikusan és követendő példaként kellene emlegetni – Vaszy modern operaprodukciói. Gottfried von Einem operáitól Prokofjev darabjain keresztül egészen a szegedi operai modernizmus csúcsáig, Hindemith Mathis, a festő című operájáig. Bárcsak volna ilyen bátor kezdeményezés ma is Magyarországon! Budapesten akkoriban kicsit talán konzervatívabb volt az operai repertoár, bár hozzá kell tennem, hogy szinte minden évben bemutatnak egy-egy új magyar darabot. Ott voltam például Szokolay Sándor Hamletjének, Petrovics Emil Bűn és bűnhődés című operájának ősbemutatóján is.” (Hollósi, 2004)

Szakmai pályája

Zeneszerzői és tanári pályája egy időben indult, 1973-ban szerezte meg zeneszerzői diplomáját, melyre egy vonós triót és egy zenekari kíséretes dalciklust komponált. Ezután visszatért Szegedre, és a Zeneművészeti Szakközépiskolában kezdett tanítani az akkori igazgatóhelyettes, Aracsi László többszöri invitálásának köszönhetően. 1973-84 között volt a szegedi Zeneművészeti Szakközépiskola tanára, ahol zeneelméletet, illetve zeneszerzést és kamarazenét tanított (Tudás Alapítvány, 2013).

1975-ben rövidebb időre megszakította tanári pályáját és fél évet töltött Rómában, ahol Goffredo Petrassi növendéke volt a Santa Cecilia Akadémián. Látóköretét természetesen szélesítették a római tanulmányút tapasztalatai (Huszár, 2017).

A konzervatóriumi tanítás után 1984-1989-ig a “vándorévek” következtek. Ez alatt az időszak alatt a Zeneakadémián oktatott partitúraolvasást, továbbá a budapesti Színművészeti Főiskolán

és a békéscsabai Zeneművészeti Szakközépiskolában is tanított, mint korrepetitor, illetve mint zeneelmélet tanár. 1989-ben visszatért Szegedre, ahol a 2008-as nyugdíjba vonulásáig tanított a Zeneművészeti Szakközépiskolában, majd 1990-től a Zeneművészeti Főiskolán is, miután a két intézmény egyesült. Zeneelméletet, zenetörténetet, kamarazenét, időnként zeneszerzést is oktatott (Tudás Alapítvány, 2013).

A nyugdíjazását követő években Monoron telepedett le, ahol egy depressziós időszak után újra a tanári tevékenység felé fordult. A Nyíregyházi Főiskolán és a budapesti Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában tanított, az utóbbiban mint zeneelmélet, majd mint zeneszerzés tanár. Kocsár Miklós helyét vette át, aki a súlyosbodó betegsége miatt már nem tudta ellátni tanári feladatait. Elmondása szerint nagy hatással voltak rá azok az órák, melyeken látta, hogyan tanít Kocsár. Egészen 2013 nyaráig tanított itt, ám az akkori minisztériumi rendelkezések miatt nyugdíjasként tovább nem folytatta az oktatást. Növendékei között volt Szigeti Máté, Solti Árpád, Tornyai Péter, Laczkó Bálint, Brandenburg Ádám és Gelléri András (Tudás Alapítvány, 2013).

2021-ig elnökségi tagja volt a Magyar Zeneszerzők Egyesületének, tíz évig volt tagja a Zeneakadémia Doktori Tanácsának, 2011 óta pedig a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja (Huszár, 2017).

A Magyar Művészeti Akadémia honlapján (MMA, <https://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA19880>)

jegyzett elismerései szerint több szervezet működésében közreműködött és számos díjjal büszkélkedhet.

Szervezeti tagságai:

Magyar Zeneszerzők Egyesülete (elnökségi tag),

Magyar Zeneművészeti Társaság,

Magyar Művészeti Akadémia,

Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület

Állami díjak és kitüntetések:

1994 - Erkel Ferenc-díj

Nem állami díjak és elismerések:

1986 - Neufeld Anna-emlékdíj

1997 - Zipser Renée-díj (Pest Megyei Tanács díja)

2000 - Millenniumi operapályázat, III. díj (a Magyar Állami Operaház díja)

2003 - Bartók Béla – Pásztory Ditta - díj

2007 - Artisjus-díj - Az év zeneműve

2014 - Artisjus-díj

2019-ben az MMA portréfilmet készített vele.

Művészete

Zenéje legfontosabb tulajdonságai között említhetjük a személyes, lírai kifejezőmódot. Korai zeneiskolai élményeinek hála, a vokális művek iránti nagyfokú érdeklődés figyelhető meg munkásságán, emellett a vallási tematikához is vonzódik. Általánosságban elmondható művészetéről, hogy az avantgardtól azonban igyekszik távol maradni.

Művészete alapvetően három nagyobb korszakra osztható. Az ezeket megelőző, nulladik korszaknak tekinthetjük a tanuló éveket. Huszár zeneakadémiai évek alatt írt művei között szerepelnek megrendelésekre írt munkák, átiratok, hangszerelések, feldolgozások, kompozíciós kísérletek, pedagógiai darabok. Ezek közül leginkább azok jelentősek, amelyek Huszár zeneszerzői jellegzetességeit már előre vetítik. Az 1967–68-as években jelentősek a vallási témájú kórusművei. Ekkor két vegyeskari motettát is komponál, majd 1968 nyarán belekezd egy latin nyelvű passió írásába. A mű olyan tekintetben jelentős, hogy ebben az „ős-Passióban” megtalálható több olyan elem is, ami majd beépül az érett kori Passiójába (2003-2004) (Hollós, 2015).

Egy másik vokális műfaj, a dal is korán megjelenik művei között. 1964-ben, középiskolás évei alatt írt dalciklust Lenau német nyelvű verseire (Waldlieder) romantikus stílusban, majd 1967-68-ban már négy atonális dalt komponált, s ehhez hasonló stílusban íródtak hangszeres művei is, mint a zongorára írt Cogitatio (1968, 1970, 1971) és a szólóhegedűre készült Rapszódia (1969). Mint korábban említettem, Huszár Lajos

zeneszerzői diplomaműsora egy vonóstrióból és egy zenekari dalciklusból állt, mely az Öt monológ Parancs János verseire címet kapta, mindkét mű 1972-ben készült (Hollós, 2015).

Első alkotói korszaka

Huszár Lajos első alkotói időszaka 1974 és 1980 közé tehető. Az 1970-es években keletkezett művei a korábbi kialakulóban lévő stílus folytatásának tekinthetők, alkotásai az akkori modernség jegyében készültek, a kor modern magyar és lengyel szerzői voltak rá nagy hatással, mint Durkó, Kurtág vagy Lutosławski (Hollós, 2015; Huszár, 2017).

Ekkor két kompozíció született nagyobb kamaraegyüttesre: a Musica per dieci (1974) és a Musica concertante (1975). Az utóbbi a zeneszerző római tanulmányútja alatt készült, Goffredo Petrassi felügyelete mellett. 1976-ban a 69. zsoltár a vallásos művek sorát gyarapította, mely szólóének (tenor) és zongora kettősére íródott. A zsoltárkompozíció magyar nyelvű, Károli Gáspár bibliafordítását használja fel. Ekkor keletkezett két Ady versére írt dal (Szeretném, ha szeretnének, De ha mégis) basszus hangra és zongorára (Hollós, 2015).

Hangszeres művei közül 1978-ban készült a Scherzo és adagio című kamaraműve, mely 11 vonósra és ütőkre íródott, továbbá ennek az atonális korszaknak a végén készült a három tételes Rézfúvós kvintett (1980) is (Hollós, 2015).

Második alkotói korszaka

1981 fordulatot hoz Huszár Lajos művészetében, ekkorra tehetjük második alkotói periódusának kezdetét. Figyelme a tonalitás felé fordul, pontosabban a hagyomány és a modernizmus összeegyeztetése felé. Ekkoriban találkozott Góreczki, Arvo Pärt és G. Kancseli műveivel, a neo-tonális művek megismerését pedig zeneszerzői stílusváltás követte. Ezzel párhuzamos indíttatás lehetett, hogy megbízást kapott a Bajai Kamarazenekartól egy olyan mű írására, mely viszonylag könnyen játszható, és laikusok számára is befogadható. Így született meg a Serenata concertante, majd szintén ebben a könnyebben befogadható szellemben készült a Két madrigál

vegyes karra, mely Weöres Sándor verseit használja fel (Hollós, 2015).

1983-ban keletkezett a Dies sanctificatus és az Ave Maria, ezek női karra írott művek. Az ekkor keletkezett, majd 1995-ben tökéletesített A magány dalai című dalciklus szoprán hangra és ütőkre íródott, Tornai József által fordított kecsua-indián népi szövegeket használ fel. Az 1984-ben keletkezett Notturmo Goffredo Petrassi 80. születésnapja alkalmából készült zongoradarab, melyet szintén átdolgozott 2011-ben. A darab kissé kilóg a korszak műveinek sorából, inkább a korábbi periódus stílusához nyúl vissza, hiszen az olasz szerző VI. concertójának tizenkétfokú sorát használja fel. 1985-ben keletkezett a Concerto rustico, mely a Veszprémi Kamarazenekari Fesztivál megrendelésére készült, majd szegedi felkérésre komponálja az Ének virradatkor című fuvolára és vibrafonra szánt művét és a Kamarakonzertet 1987-ben. Utóbbi egytétéles, vonószenekarral kísért gordonkaverseny, melyet a későbbi évek során szintén átdolgozott. 1990-ben született egyik legjelentősebb kórusműve. A csend virága vegyeskarra íródott és Juhász Ferenc versének szövegét használja fel. A művet maga Huszár is jelentősnek tartja, azonban több intonációs nehézséget is tartalmaz, ezért 2012-ig kellett várni a bemutatására (Hollós, 2015).

Huszár Lajos pályáján az 1994-es év kiemelkedő fontosságú, hiszen ekkor kapott felkérést Molnár Lászlótól, a Szegedi Nemzeti Színház akkori zeneigazgatójától egy opera megírására. A Darvasi László által írt libretto Balázs Béla A csend című meséjén alapul, az opera is A csend címet viseli. A komponálás 1997-ig zajlott, majd 1998-ban még történtek javítások a műben. A librettonak is köszönhetően a Huszár-opera zenei anyaga igen változatos, a hármashangzatoktól a tizenkétfokúságig sok különböző szerkesztésmód felvonul. A mű első nyilvánosan felhangzó részlete, a zárójelenet koncertszerűen került bemutatásra 1999-ben, a teljes mű színpadi bemutatójára pedig 2005. február 11-én került sor a

Szegedi Nemzeti Színházban (Hollós, 2015). Az ősbemutatón nekem is szerencsém volt részt venni, mint első éves konzervatóriumi diák, s nagy hatással volt rám.

Hollósi Zsolt így ír a műről: „Huszár Lajos muzsikája is mély és sodró, eredeti módon ötvöződik benne Wagner, Debussy, Puccini és Bartók, miközben sajátosan magyar: egyszerre népi és romantikus, ugyanakkor nyugtalanítóan modern. Szerepet kapnak benne operában szokatlan hangszerek, és a pazar hangszerelés is nagyban hozzájárul, hogy a felizzó drámai csúcspontok képesek magukkal ragadni a hallgatóságot.” (Hollósi, 2005).

2000-ben készült az Ikonok Pilinszky János emlékére című kantáta szoprán hangra és kamarazenekarra. A szegedi megrendelésre készült darabot tekinthetjük szabadon értelmezett misének. A műben szerepelnek állandó miserészek, misén kívüli énekek és egy Pilinszky-vers. A második, tonális korszak végén, 2003-2004-ben keletkezett a Passió. Az oratórium a korábban említett, 1968-as „ős-Passió” ötleteiből is merít, továbbfejlesztve azokat (Hollós, 2015).

Harmadik alkotói korszaka

A harmadik alkotói periódus kezdete 1998-ra tehető, bár ahogy láthattuk a megelőző, tonális időszak vége és a következő, atonális korszak kezdete valamelyest átfedésben van, kevésbé határolhatók el egymástól. Az első atonális darab, a Trittico estivo – Nyári triptichon – tehát még 1998-ban készült. A 2011-ben íródott Ballada Szalai András cimbalom művésznek és zeneszerzőnek készült. A korszak egyik fő művének tekinthetjük a 2009-2011-es Alföldi varázsénekek című mezzoszoprán hangra és zongorára írt dalciklust, amelyhez Polner Zoltán népi gyűjtéseken alapuló verseit használja fel. A versek népi babonákról, hiedelmekről szólnak (Hollós, 2015; Tudás Alapítvány, 2013).

Az utóbbi években természetesen új darabokat is komponált, de jellemző erre az időszakra, hogy korábbi műveit is elővette és „kijavította”. Ilyen mű pl. a Kamarakonzert vagy a Notturmo. Az utóbbi évtized termései között van egy újabb dalciklus, az Álom

monológok (mezzo szólóének, fuvola, ütők), mely Katona Juditnak készült, valamint egy szóló hegedű szonáta Márffy Gabriella számára, a Sonata Rustica. Huszár már 1969-ben írt a művésznőnek egy szóló darabot, melyet ő szeretett volna eljátszani, azonban Huszár úgy döntött mai tudása szerint kijavítja, átdolgozza, gyakorlatilag egy teljesen új mű lett a végeredmény (Tudás Alapítvány, 2013).

2016 nyarán került sor a Feltámadási oratórium ősbemutatójára Debrecenben. Az utóbbi években a zongora valamelyest előtérbe került a szerző életében, új művek születtek és régebbi darabok kerültek felfrissítésre. Ilyen mű az Ünnep 2016-ból. Az utóbbi évek termése a Sanctus, mely úgynevezett „hangköltemény”, a Három darab kínai témákra csellóra és zongorára, és a Cherubinische Gesänge c. Angelus Silesius XVII. századi keresztény-misztikus költő verseire készült hét tételes dalciklus. Ezt követte 2017-ben a Momenti umani című kamarazenei sorozat két fuvolára és ütőhangszerekre, és az ahhoz tematikusan is kapcsolódó Toccata marimbára (Sziklavári, 2018).

Összegzés

A szerző továbbra is aktív, új és régi művei is rendszeresen megszólalnak kortárs zenei eseményeken, szerzői esteken. A magyar zenei közéletben régóta jelen van, és bár sokáig Szegeden élt és dolgozott, művei rendszeresen megszólaltak a fővárosi koncerteken is. A Szegedi Vántus István Kortárszenei Napokon 1973 óta szinte minden évben a repertoár részét képezik művei. 2018-ban, 70. születésnapja alkalmából három szerzői estjére is sor került: Hódmezővásárhelyen, Szegeden és Budapesten.

2023 szeptemberében a szerző 75. születésnapját ünnepelte. A Magyar Művészeti Akadémia (MMA) Zeneművészeti Tagozata Verslábak kortárs zenei köntösben címmel tartott hangversenyt a Magyar Dal Napja alkalmából 2023. szeptember 10-én, vasárnap a Pesti Vigadóban, ahol Huszár Mond und Krippe c. műve szólalt meg.

Ahogy láttuk, Huszár Lajos zeneszerzői pályája eddig három nagyobb alkotókorszakra osztható. A korszakok egyes művei látszólag nagyon különböznek egymástól, valójában rengeteg közös szál köti össze őket. A zeneszerzői eljárások és megoldások mögött mindig ugyanaz a személyiség bújlik meg (Hollós, 2015).

A zenén kívüli közéletben nem vett részt, viszont mindig központi fontosságú volt életében “az emberszeretet, az érzelmi gazdagság, a szülőföld iránti vonzalom, és az elkötelezettség a magyarság, Kelet-Európa és a kereszténység iránt.” (Huszár, 2017).

2018 márciusában így fogalmazta meg Ars poeticáját: "Abban a zenében hiszek, amelynek emberi tartalma, költőisége, komolysága és súlya van. Idegenkedem a mutatós külsőségektől, a szórakoztatástól, a felszínes optimizmustól. Hiszem, hogy zeném azt a világot fejezi ki, amelyben élek, és azokat az alapérzéseket, amelyeket a sors nekem adott. Hiszek – még mindig hiszek – az érzelmekben, a kifejező zenében, ugyanakkor egyre erősödik bennem a tudatos formálás, szerkesztés igénye." (Sziklavári, 2019)

Felhasznált irodalom:

Hollós Máté (2015): *Huszár Lajos munkássága*. MMA.

<https://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA19880#biography-long-wrapper> Letöltés: 2024. február 2.

Hollósi Zsolt (2004): *Beszélgetés Huszár Lajos zeneszerzővel*. Webrádió.

<http://archive.webradio.hu/index.php?option=content&task=view&id=104> Letöltés: 2024. február 2.

Hollósi Zsolt (2005): *Megszületett A csend*.

http://www.hollosizsolt.hu/index.php?waction=f7_2
Letöltés: 2024. február 2.

Huszár Lajos (2017): *Curriculum vitae*. MMA.
<https://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA19880>

Letöltés: 2024. február 2.

MMA.hu (2017): *Huszár Lajos*. MMA.

<https://mmakademia.hu/alkoto/-/record/MMA19880>

Letöltés: 2024. február 2.

Sziklavári Károly (2019): *Huszár Lajos 70*. Parlando.

https://www.parlando.hu/2019/2019-1/Huszar_Lajos-70.pdf

Letöltés: 2024. február 2

Tudás Alapítvány / Foundation of Knowledge (2014): *EBM - Huszár Lajos*. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=ZGJ_G1C32RI&list=FLCRHh2ed_bUgkHAMoc1WvDw&index=2 Letöltés: 2024.

február 2.

.

Péter Éva

150 ÉVE SZÜLETETT MAX REGER

Életrajzi adatok

Johann Baptist Joseph Maximilian Reger Bajorországban, Brand helységben látta meg a napvilágot, 1873 március 19-én. A család 1974-től Weidenben élt. Édesanyja zongorista, apja tanító volt, de utóbbi, amatőr zenészként, több hangszeren is játszott, és írt egy összhangzattan könyvet. Így a fiatal gyermek a zenei tanulmányokat már a szülői házban megalapozhatta. 11 éves korában a weideni templom orgonistájának tanítványa lett, majd a sorsdöntő pillanat 15 éves korában következett be: Bayreuthba utazott, ahol Richard Wagner műveit hallhatta. Ekkor döntött arról, hogy zeneszerző lesz.

1890 és 1895 között Hugo Riemann tanítványa volt. A sonderhauseni és wiesbadeni konzervatóriumban zongorát, összhangzattant, zeneszerzést tanult. Az itt töltött években születtek első jelentősebb művei. Bekerült a zenei élet fő sodrásába, de a megfeszített munka, a kicsapongó életmód és szerelmi csalódás nyomán teljes idegösszeomlás következett, ezért 1898-ban hazatért a szülői házba, ahol édesanyja gondozta és segítette abban, hogy az izoláltságban intenzíven komponálhasson és újra magára találjon. Számos nagyszabású kompozíció született ebben az időszakban, többek között az első korálfantázia (op. 27), melynek alapja az ismert Luther-korál: *Ein feste Burg ist unser Gott*.

A századforduló első éveiben, 1901-től Münchenben élt, ahol zongorakísérő, később pedig a zeneakadémia ellenpont tanára volt. Itt indult el az a koncert-tevékenység, mely végigkísérte életét. Az egyre ismertebb zeneszerző, zongora- és orgonaművész egy egész tanítványi csoportot vonzott maga köré.

1902-ben megnősült. Elsa von Bercken lett a felesége. 1907-1911 között a lipcsei egyetem tanára és zeneigazgatója volt; 1911-

1914-ig a meiningeni udvar karmestere. Fiatalon, mindössze 43 évesen, 1916. május 11-én hunyt el Lipcsében, egy hangversenykörúton, szívelégtelenség következtében.¹

Életmű-kompozíciók

Rendkívül termékeny zeneszerző volt. Életművének elemzői szerint „stílusa elsősorban Bach és Brahms műveinek tanulmányozása nyomán alakult ki.”² Kompozíciói között legjelentősebbek az orgonaművek és a kamarazenei alkotások.

Zenekari műveire jellemző az úgynevezett *másodlagos ihlet*. Példa erre a *Variationen und Fuge über ein Thema (aus dem Singspiel "Der Ärndtekrantz") von Johann Adam Hiller* op.100 (1907); az Arnold Böcklin négy festménye alapján 1913-ban, Meiningenben komponált *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* op. 128., és a *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* op. 132. Ez utóbbi W. A. Mozart *A-dúr zongoraszonátája* I. tételének témáját dolgozza fel.³ A téma bemutatását nyolc variáció követi, majd a művet egy nagyszabású fuga zárja. A berlini ősbemutatót maga a zeneszerző vezényelte 1915-ben.⁴ A műnek később kétfogorás változata is elkészült.⁵ Figyelemre méltó az a kifinomult hangszerelési készség, mely a zenekari hangszínek kombinálásában mutatkozik meg.

Szólóhangszerre és zenekarra írt művei közül megemlíthetők a *Zwei Romanzen für Violine und kleines Orchester* op. 50

¹ Lásd: Wörner, Karl H.: A zene története. Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, Budapest, 2007, 668. A továbbiakban: Wörner 2007.

² Pándi Marianne: Hangversenykalauz I. Zenekari művek. Zeneműkiadó, Budapest, 1980, 211.

³ W. A. Mozart: A-dúr zongoraszonáta No 11., K.331 (300i)

⁴ A téma bemutatása olyan, mint egy folyamatos párbeszéd fúvós és vonós hangszerek között. Az oboa és a két klarinét kezdő ütemeit a vonósok ismétlik meg, majd a bemutatás második része ismét az oboán és a klarinét szólamában jelenik meg, ezt követően a vonósszekció ismétli azt. A nyolc variációt egy fuga követi, amelyben a téma először első hegedűn jelenik meg, majd nyolc ütem után a második hegedű válaszol rá. A darab végén a téma erőteljes hangerővel, a trombiták hangján zárul.

⁵ A kétfogorás változatban a nyolcadik variáció teljesen más zenei anyagot tartalmaz.

(1900); valamint az *A-dúr hegedűverseny*, op. 101 (1908) és *f-moll zongoraverseny*, op. 114 (1910).

Életműve igen gazdag kamarazene kompozíciókban,⁶ mintegy 33 mű bizonyítja ezt. Ismertek zongoradarabjai,⁷ melyek közül kiemelkednek J.S.Bach, Ludwig van Beethoven, vagy Georg Philipp Telemann zenei témáira írt variációk.

A vokális⁸ zeneművek kapcsán megállapítható, hogy bár vallási hovatartozása szerint Reger római katolikus volt, kompozíciói számos szállal kötődnek az evangélikus egyház zenei világához. Elegendő említeni az 1903-1905 között komponált *Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres*, valamint az 1908-1909-ben komponált *100. Psalm* op. 106. műveket. Az elemzők szerint „stílusa elsősorban Bach és Brahms műveinek tanulmányozása nyomán alakult ki.”⁹ Bach művészetének hatása leginkább kései műveiben tükröződik. Néhány példát említek: a *12 Geistliche Lieder* című, op. 137-es sorozat, melyet 1914-ben komponált énekhangra, zongora, harmónium-, vagy orgonakísérettel; a vegyeskarra írt *Drei Motetten* (op. 110) kompozíció, mely 1912-ben készült; valamint az *Acht geistliche Gesänge* (op. 138) ciklus.¹⁰

⁶ Vonós hangszerekre írt triók, kvartettek, szextettek; zongoratriók, zongorakvartettek, kvintettek; hegedű, cselló és klarinétsonáták; különböző művek hegedűre, brácsára és csellóra.

⁷ Legjelentősebbek: *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach* op. 81.; *Variationen und Fuge über ein Thema von Ludwig van Beethoven* op. 86 für 2 Klaviere; *Aus meinem Tagebuch* op. 82.; *Introduktion, Passacaglia und Fuge* op. 96 für 2 Klaviere; *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Philipp Telemann* op. 134; *Träume am Kamin* op. 143. Lásd: Wörner 2007, 589.

⁸ *Der 100. Psalm* op. 106; *12 Geistliche Lieder* op. 137; *Drei Motetten* op. 110.; *Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres*: I. *Vom Himmel hoch da komm ich her*. Choralkantate zu Weihnachten; II. *O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen*. Choralkantate zum Totenfest; III. *O Haupt voll Blut und Wunden*. Choralkantate zum Karfreitag; IV. *Meinen Jesum lass ich nicht*. Choralkantate. A cappella kórusművek: *Geistliche Gesänge* op. 110 und 138; *O Maria, sei gegrüsst* (dt. Ave Maria), op. 61 nr.6.

⁹ Pándi Marianne: *Hangversenykalauz I. Zenekari művek*. Zeneműkiadó, Budapest, 1980, 211.

¹⁰ Lásd: Wörner 2007, 567.

Orgonaművek – a korálfantázia

Max Reger művészete az orgonakompozíciók által vált ismertté. A barokk műfajokat kedvelte. A korárelőjáték, a fuga, a fantázia műfaját egyéni módon kezelte, továbbfejlesztette. Inspirálta őt és a kompozíciók kialakításában ötletekkel segítette műveinek előadója, barátja, Karl Straube, a lipcsei Tamás-templom orgonistája.

Az orgonaművek regisztrációját Reger a német késő romantikus orgonák diszpozíciójára tervezte, melyek jellegzetessége a zenekari hangzás hű utánzása, bemutatása. A W. Sauer, E. F. Walcker, Voit & Söhne, Furtwängler & Hammer, Rieger orgonákon megszólaltatható hangszín- és dinamikai árnyalatok jelentették a zeneszerző számára a hangzási ideált.

Jelen tanulmány az orgonaművek csoportjából a korálfantáziákra koncentrálnak. Reger ezen kompozícióit az orgonairodalom alapműveiként tartják számon. Rövid idő alatt, 1898 és 1900 között komponálta a zeneszerző. A korálfantáziák címe a feldolgozott dallam kezdő szövegsorát idézi. A dallamok a 16-17-ik században keletkeztek, a német ajkú evangélikus gyülekezetek repertoárjához tartoznak.¹¹ Néhány közülük a

¹¹ A lutheri reformáció német nyelvterületen rövid idő alatt kialakította nagyon gazdag vallásos énekrepertoárját, a korálokat, melyeket anyanyelvű, gyülekezeti használatra szánt. Hatásuk döntő volt a nyugati műzenére és az európai egyházi ének fejlődésére. A német korál irodalom több forrásból táplálkozott, melyek közül fő forrásként említhető a gregorián melodika, majd a középkori cantio és genfi zsoltárok anyaga, de hatással voltak rá a világi dallamok is. A forrásként említett zenei anyagot többé-kevésbé átdolgozták, új szövegeket illesztettek melléjük. Hangnemi szempontból többnyire megmaradtak a modális struktúrákban. A dūr-, moll tonalitású dallamok csak később jelentek meg. Ritmus szempontjából a XVI. századi német korálokra még a szabad előadásmód volt jellemző, de később kialakult a jellegzetes, egyenletes, negyed hangértékekben mozgó korál ritmus. Ez az előadásmód hatással volt a teljes protestáns népének repertoárjára, beleértve a magyar nyelvű gyülekezeti énekanyagot is. (A téma bővebb bemutatása olvasható a következő tanulmányban: Péter Éva: Luther énekek az 500 éves református zenei anyagban. In: Új utakon a művészetpedagógia. Kiadó: SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék, szerk. Dombi Józsefné, 2018, 61-70.)

magyar református gyülekezeti énekanyagban is megtalálható.¹²

A *Fantasie über den Choral „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“* op. 40. Nr. 1. alapjául szolgáló dallamot és a szöveget 1599-ben szerezte Philip Nicolai (1556 - 1608) német lutheránus lelkész, költő, dallamszerző. A népszerű Jézus-ének¹³ dallama három nagy frázisból és egy rövid zárósorból áll, szerkezete AABC. A dallamfrázisok motivikai tagolódása összhangban áll a versszerkezettel: az A frázis megfelel a három, egyenként 8-8-7 szótagos verssornak, tehát $A=a+b+c$; a B frázisban a tagolás négy szótagos motívumokat választ el egymástól, vagyis $B=d+e+e+f$; a C frázis összegző jellegét a teljes ambitus ereszkedő irányú bejárása és az előző frázisok záró motívumának ismétlése adja. Dallamváltozás az évszázadok során csak a B frázisban keletkezett: az e) motívum a terc körül mozgott (1. dallampélda). A B frázis motivikája a karácsonyi népi énekek, valamint a német, magyar és más európai népek gyermekdal-motivikájára emlékeztet.

A mű bevezetővel (*Introduzione*) indul. Felismerhetők benne Reger komponisztikájának jellegzetes elemei. Bonyolult ritmusképletek hallhatók, melyek miatt a szabályos metrikus lüktetés elmosódik. Hangzás tekintetében észlelhető a tonális központ folyamatos változása. Orgonatechnikai szempontból felfigyelhetünk a rendkívül sok hangból álló hangfürtök jelenlétére, melyek a manuálon igénybe veszik a két kéz minden ujját az akkordsorozatok megszólaltatásakor. A pedálban megjelenő zenei anyag két külön szólamra tagolódik:

¹² Szívünk vígsággal ma bétölt, Erős vár a mi Istenünk.

¹³ Az evangélikus énekszövegeket tartalmazó 1696-os Zöngedező Mennyei Kar című gyűjteményben jelent meg magyar nyelven, Tündöklő hajnali csillag szövegkezzel. A későbbi gyűjteményekben a szöveg kis mértékben változik, így a kezdősor a következő: Szép tündöklő hajnalcillag. A korál dallama fellelhető Maróti 1743-beli négyszólamú feldolgozásának discant szólamában és ugyanaz Szenczi Molnár Albert Zsoltárgyűjteményének függelékében, az 1764-es kiadás 384. lapján, Szívünk vígsággal ma bétölt szöveggel. E második szövegváltozat, dallammal együtt, folyamatosan jelen van a református énekeskönyvekben. Egyes újabb kiadások mindkét szöveget tartalmazzák.

esetenként oktáv párhuzamban játszik a jobb és bal láb, máskor két, önálló zenei anyagot mutat be. A dinamika szélsőséges ellentétei váltakoznak (Tutti - ppp). Ebből a drámai első szakaszból a 17. ütemben előbukkan a korál dallama, mintha a sötét éjszakából előtűnne az esthajnalszalló, mely Krisztust szimbolizálja. Az *Andante sostenuto ma non troppo* tempóban, Esz-dúrban felhangzó zenei anyag kiegyensúlyozottságot, megnyugvást sugároz. A bal kézben megszólaló *cantus firmus* egyenletes negyedekben gördülő mozgása a rendezettség jellegét sugározza.

A második versszak feldolgozása *Piu Andante, quasi Allegro moderato* tempóban indul. A koráldallam negyed hangértékekben gördülő mozgását egyenletesen haladó triolák aprózzák; majd *quasi ritenuto*, később pedig *piu mosso* tempójelzés teszi változatossá az előadásmódot. A dinamika folyamatosan változó, a *ppp*-tól a *fff*-ig minden árnyalat megjelenik.

Tizennégy ütemnyi átvezető rész után, harmadszorra, a *cantus firmus* a legfelső szolamban hangzik, *Adagio con espressione* tempóból fokozatosan haladva az *Andante* tempó felé. A barokkra jellemző diminúcióval színesíti a dallamot Reger: a korál fő rajzolatához, mintegy díszítő elemként, apróbb időegységű átfutó, váltó, vagy éppen elugró hangokat, kromatikus lépéseket kapcsol. Mindezt egy állandó tizenhatodmozgást és dinamikai váltást érzékeltető zenei szövet fölött.

A negyedik versszak megjelenésével a tempó felgyorsul: *Allegro vivace* tempó és harmincketted mozgás lendít nagyot a hangulaton, a basszusban megjelenő *cantus firmus* felett szext párhuzamban, triolákban mozgó skálamenetek rajzolódnak ki *Vivace assai* tempóban. A dinamikai csúcspont a 113. ütemben *Piu vivacissimo* tempóval társul, majd triola, anapest, nyújtott ritmus, szinkópás hangsúlyeltolódás épül egymásra. Egy félzárlat a 121. ütemben cezurát képez, majd megjelenik egy

különálló téma, a fuga témája, ami meglepő módon össze van kombinálva a koráldallammal.

A 151. ütemtől indul az utolsó strófa, melyben a *cantus firmus* dallamsorokra töredezve, mindig más és más szólamban elhelyezve, egy dinamikai szempontból gyorsan fokozódó zenei anyaggal körülvéve, győzedelmesen végződik.

Reger maga is nehéznek minősítette saját zenéjét, nemcsak az előadók, de a hallgatók számára is. Különösen alkotói korszakának közepén keletkezett művei extrém tonalitásúak. Járosy Dezső 1917-ben a *Zenei Szemle* hasábjain így ír Reger műveiről: „Wagner kibővített hangnemkiterései nála oly merész és hirtelen egymásutánban lépnek föl, mire mindeztideig nem volt példa. A forrás után kutatva, talán éppen kedvenc hangszerének, az orgonának természete segítette elő számára a túlzásokat. Az orgona kötött játékmódja dacára a legközvetlenebb hídja az idegen harmóniai képletek egymásra halmozásának. Hangerősség szempontjából, mint az újabb mesterek általában, a végletek elvén nyugszik művésze.”¹⁴

Összegzés helyett álljon itt újra Járosy Dezső írásának töredéke, mely kiemeli Reger művészetének határozott vonalát, egyediségét, ugyanakkor hangsúlyozza annak klasszikus gyökereit és vonzódását az orgona hangzásvilága és a protestáns korálok nemesen egyszerű dallama iránt: „Max Reger kontemplatív, elmélyedő lélek volt. Nem alkalmatlankodott és nem alkudott. Lelkében hordta eszményét s ha a félvilág fordult is el tőle, hű maradt fogadalmához. Zenei arzenáljának teljessége a klasszikus nyomokon jár s csak elvétve lépett reá a romantikus irányzat könnyed parkettjére. Mikor korának minden nagy nevet igénylő zeneszerzője a zenekar hálás sokfejű sárkányához fordul, Max Reger az orgonának nemesen

¹⁴ Járosy Dezső: Max Reger és gyermekköltészete. In: *Zenei Szemle – A zenetudomány és hangversenyélet köréből*. Szerk. Járosy Dezső, Első évfolyam, 7. szám, Temesvár, 1917, 216.

misztikus világában tette magát érdekessé az új Bach János Sebestyén kitüntető nevére. Invenciójának gazdag kincsesháza a legújszerűbb zenei képletekkel volt fölszerelve, s ő mégis szívesen nyúlt a korál ősi erejéhez s vele együtt a régi népének fontos egyszerűségéhez.”¹⁵

Felhasznált irodalom:

Járosy Dezső: Max Reger és gyermekköltészete. In: *Zenei Szemle – A zenetudomány és hangversenyélet köréből*. Szerk. Járosy Dezső, Első évfolyam, 7. szám, Temesvár, 1917, 215-217.

Pándi Marianne: *Hangversenykalauz I. Zenekari művek*. Zeneműkiadó, Budapest, 1980.

Péter Éva: Luther énekek az 500 éves református zenei anyagban. In: *Új utakon a művészetpedagógia*. Kiadó: SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék, szerk. Dombi Józsefné, 2018, 61-70.

Wörner, Karl H.: *A zene története*. Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, Budapest, 2007

¹⁵ Uo. 216.

Pintér Tünde Kornélia

ÉVFORDULÓS ZENESZERZŐK: VIVALDI, SCHUBERT, VERDI ÉS WAGNER

Jelen tanulmány Antonio Vivaldi, Franz Schubert, Giuseppe Verdi és Richard Wagner életének legfontosabb eseményeit, legkiemelkedőbb műveit, valamint zenei újításait kívánja bemutatni.

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Antonio Vivaldi az olasz barokk zene egyik legkiemelkedőbb képviselője volt. Tehetségét kortársai is csodálták, életművében számos világhírű zenemű szerepel, ennek ellenére életének bizonyos időszakairól keveset tudunk.

Vivaldi egyes források szerint 1678. március 4-én született Velencében, aznap a várost egy óriási földrengés rázta meg. Vivaldi édesapja borbélymester volt, szakmája mellett saját lelkesedéséből kiváló hegedűs képezte magát. Ennek következtében a kis Vivaldi az első zeneleckéit édesapjától kapta. A későbbiekben – bizonyos feljegyzések szerint – a kor egyik legbefolyásosabb opera,- és hangszeres zeneszerzőjénél, Giovanni Legrenzinél tanult. A Legrenzinél folyó zeneórákról nem maradtak fent írásos dokumentumok, mindenesetre Vivaldi rövid ideig lehetett Legrenzi tanítványa, tekintettel arra, hogy Vivaldi 12 éves korában Legrenzi 1690-ben elhunyt. A későbbiekben Vivaldi zenei karrierje erőteljesen szárnyalt; a Szent Márk-székesegyház zenekarának hegedűse lett, minden bizonnyal itt sajátította el a zenekari játékmód fortélyait.

Vivaldi 10 évesen apja kívánságára *papi tanulmányokba* kezdett, innen ered a köztudatban ismert neve: „*il prete rosso*”, azaz vörös pap, utalva Vivaldi élénk vörös színű hajára és papi elhivatottságára. 1703-ban huszonöt éves korában pappá szentelték és a San Gimignano templomba küldték szolgálatra. Egyes források szerint Vivaldi szolgálat közben több alkalommal szakította meg a misét születése óta fennálló betegségére (véltetően asztmára) hivatkozva. A rossznyelvek

szerint Vivaldi valójában a mise közben eszébe jutott zenei témák miatt hagyta félbe a misét és a sekrestyébe sietett, hogy leírja ihletét.

A misék megszakításával kapcsolatos ellentétes híresztelések, illetve a papi pálya elhagyása azért is érdekes, mivel Vivaldi pappá szentelésének évében a zenei karrierjét is egyengetni kezdte, amely során a *Pio Ospedale della Pietà* leányok számára fenntartott árvaház zenetanára, hegedűtanára, karnagya és zeneszerzője lett. Vivaldit a leányintézet a zenei szemináriumok megtartása mellett zeneművek komponálására és koncertek szervezésére kérte fel, ennek következtében diákjai nemcsak az istentiszteleteken, hanem egyéb rendezvényeken is felléptek. A leányintézet számára komponálta többek között a *Magnificat*, a *Gloria*, valamint a *Juditha Triumphans* című egyházi műveket. Rövidebb-hosszabb távollétek mellett az Ospedale szinte egész élete végéig tartó munkahelye lett Vivaldinak.

Az Ospedale hangversenyei hírnevet és számos intézményen kívüli felkérést hoztak Vivaldi számára. Ezzel szinte egyidőben kezdődtek Európa nagyvárosaiban virtuóz hegedűkoncertjei, mint ahogyan az operaszerzői tevékenysége is. 1713-ban nagy sikerrel mutatták be első operáját Vicenzában *Ottone nyári rezidenciáján* címmel. A következő mintegy 25 évben sorra követték további operái, többek között Velencében (*Őrjöngő Orlando*, *Farnace*, *Az olimpia*, *Griselda*), Mantovában (*Teuzzone*, *Titusz Manlius*), Firenzében (*Szkander bég*), Ferrarában (*Cato Uticában*), Rómában (*Heraklész Termodontoszon*, *Giustino*), illetve Prágában (*Argippo*, valamint *Arvilda*, *Goti királynője*).

Vivaldi operaszerzői sikerei ellenére a legtöbb és egyben leghíresebb műveit különböző hangszerekre, de legfőképpen hegedűre írt concerto műfajában szerezte. 1725-ben jelent meg az Op.8-as Tizenkét koncertója, amely tartalmazza *A négy évszak* című 4 hegedűversenyből álló művét. Vivaldi számos versenyművének adott jellegzetes címet, melyek általában valamilyen hangulatot, érzelmet, emberi tevékenységet vagy

természeti jelenséget tükröznek, mint például: *A szerelmes, A tengeri vihar, A nyugtalanság, A vadászat.*

A sikerek ellenére több felől érték támadások, egyrészt az egyház vezetői nem nézték jó szemmel Vivaldi világias életmódját, és kifogásolták a Giraud nővérekkel való szoros barátságát, akik közül Anna Giraudhoz a rossznyelvek szerint szerelmi szál is fűzte. A Pietà vezetősége szintén neheztelt Vivaldira a folytonos távollétei miatt, így 1740-ben – többszöri elbocsátás, majd visszavétel követően – véglegesen megváltak Vivalditól, akinek ezt követően komoly anyagai gondjai keletkeztek. Népszerűsége ekkortájt Itáliában néhány kevésbé jól sikerült operabemutatót követően drasztikusan csökkent. Ezt követően Vivaldi Drezdában kívánt új életet kezdeni, de előbb azt tervezte, hogy Bécsben VI. Károlyhoz fordul segítségért. Azért, hogy elutazhasson, eladta kottáit és partitúráit. Bécsbe érkezése után egy hónappal beteg lett, és 1741. július 26-án elhunyt. Mozarthoz hasonlóan a szegények temetőjében temették el, később nyughelyét felszámolták.

Franz Schubert (1797-1828)

Franz Schubert osztrák származású zeneszerzőt a német dاليrodalom reformálójának tekintjük. Előszertettel zenésítette meg Schiller, Heine és Goethe költeményeit. Élete során több, mint 600 dalt komponált, mint például *A rémkirály, Margit a rokkánál, A halál és a lányka, A muzsikához, A pizstráng, Te vagy a csend.* Dalait némely esetben dalciklusként adta ki: *A szép molnárlány* és a *Téli utazás* címmel. Dalaiban a zongora egyenrangúvá válik az énekszólammal, sok esetben megjelenít valamilyen – az adott történethez kapcsolódó – folyamatot (például az Erlkönigben a ló vágatását vagy a Pizstráng című dalban a patak csobogását). Schubert dalai mellett hangszeres művei is kiemelkedőek, többek között *Szerenádjá, Wanderer-fantáziája, V. B-dúr szimfóniája, VIII. h-moll „Befejezetlen” szimfóniája,* mint ahogyan a szerző kedvenc dalának kamarazenei átírata, a *Pizstrángötös.*

Schubert édesapja tanító, édesanyja szobalány és szakácsnő volt. Édesanyja 14 gyermeknek adott életet, de csak négy fiú és egy lány élte meg a felnőttkort. A családi ház hangos volt a közös muzsikálástól, amely során Schubert két bátyja legtöbbször hegedűn, édesapja csellón, míg Schubert brácsán szólaltatta meg többek között Haydn, Mozart, Beethoven, Dittersdorf műveit.

1808-ban Schubert a Városi Konviktus diákja és az udvari fiúénekkar tagja lett. Az itt eltöltött évek folyamán Schubert zenei tudása rendkívüli mértékben gyarapodott, tanára Ruziczka, majd Salieri lett. A zenei élmények hatására maga is elkezdett komponálni, azonban édesapja tiltotta a zeneszerzéstől, mert kevésbé találta megélhetést biztosító foglalkozásnak.

A gimnáziumi évek után Schubert – apja kívánságának eleget téve – a Szent Anna Tanítóképző egyéves tanítói tanfolyamát végezte el. Ezt követően 1814-ben mindössze tizenhét évesen édesapja iskolájában kisiskolásokat tanított írni, olvasni, számolni. Az itt töltött három év alatt szimfóniákat, miséket, operákat, vonósnégyeseket, zongoraműveket, kórusműveket, és mintegy 350 dalt komponált.

Élete első bemutatóján tizenhét évesen óriási sikerrel vezényelte F-dúr miséjét a lichtentali plébániatemplomban. 1817-ben Schubert felmondta állását édesapja iskolájában, mert úgy érezte, hogy a tanítás és a zeneszerzés aligha összeegyeztethető számára. 1818-ban néhány dala már megjelent különböző kiadásokban, zenekari nyitányai felcsendültek koncerttermekben, az újságok zenei rovataiban pozitív kritikák jelentek meg róla. 1818 nyarán meghívták az Esterházy-család nyári birtokára Zselízre, ahol Karolina és Mária grófkisasszonyok tanítója lett. Eközben lejárt egy éves szabadsága, édesapja visszavárta Schubertet a tanítói állás betöltésére, azonban Schubert nem akart többé apja iskolájában tanítani. Ebből kifolyólag édesapja kiutasította a családi házból, Schubertet egyik kedves barátja, Mayrhofer fogadta be bécsi otthonában.

Schubert életében számos kudarc érte szerzeményeinek kiadása kapcsán, ígéretések, majd elutasítások követték próbálkozásait. Művészi kibontakozása lényegében egy szűk baráti körben tartott „Schubertiádákra”, azaz szobakoncertekre korlátozódott, amelyen iskolatársak, költők, festők és zenészek vettek részt. Schubert legkedveltebb műfaja a dal volt, ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy zenekari, kamarazenekari művei és zongoradarabjai mellett titkos szerelme az opera műfaja volt. A konviktusban töltött éveit folyamán sorra csodálta meg Gluck, Cherubini, Spontini, Mozart, illetve Rossini operáit. 20 éves korára öt operát szerzett. Operaszerzőként *Az ikertestvérek* című vígoperájával csekély sikerű fogadtatásban részesült a Bécsi Udvari Operaházban. Még kevesebb elismerést ért el a *Varázshárfa* című műve, míg az *Alfonso és Estrella*, valamint a *Házi háború* című kisoperák bemutatóit nem élte meg a zeneszerző.

Az operaelőadások sikertelenségeit követően 1828-ban a kiadók hirtelen érdeklődni kezdtek művei iránt, tavasszal pedig sor került első szerzői hangversenyére, amely óriási érdeklődést váltott ki a közönség részéről. Azonban egészségügyi állapota hirtelen megromlott. Az egyre fokozódó betegsége (véltetően tífusz) mellett komponálta utolsó szerzeményeit; a C-dúr vonósötöst, Esz-dúr misét, a nagy C-dúr szimfóniát. 1828. november 19-én hunyt el, a währingi temetőben Beethoven mellé temették el.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Giuseppe Verdi az olasz operairodalom egyik legnagyobb képviselője Le Roncole nevű olasz falucskájában született 1813-ban. Verdi élete során összesen 28 operát komponált. Művészetének jellegzetessége, hogy operáinak többsége történelmi vagy irodalmi eseményekre és alakokra épül, operaáriái rendkívül dallamosak és karakteresek, mindemellett a szerelmi történetei kivétel nélkül tragikusan végződnek.

Verdi fiatalkorában tanulmányai mellett a Le Roncole-i templom orgonistája volt. Tehetségére felfigyelt egy gazdag kereskedő, Antonio Barezzi, aki később Verdi apósa lett. Verdi

1836-ban vette feleségül Margherita Barezzit, ugyanebben az évben a bussetói zeneiskola igazgatója lett.

A következő években Verdi első operáján az Oberto, San Bonifacio grófján kezdett el dolgozni, melyet a Milánói Scala felkérésére komponált. Azonban az opera bemutatója alatti időszakot Verdi mély lelki traumaként élte meg, 1838-ban elveszítette lányát, Virginiát. A tragédiát követően a család Milánóba költözött a rövidesen kezdődő próbák idejére. Mindeközben tragikus hirtelenséggel elhunyt Icilio fiúk is. A próbák ideje alatt Verdi kénytelen volt magára hagyni a szintén gyászoló feleségét. Verdi első operáját nagy sikerrel mutatták be, amely után az operaház egy vígopera, a Pütkösdi királyság komponálására kérte fel Verdit. A családi tragédia azonban nem ért véget, 1840-ben agyvelőgyulladásban meghalt felesége, Margherita. Verdi összeomlott, azonban a Scala nem engedélyezte az opera bemutatójának halasztását. Az opera a bemutaton megbukott, mindössze egyetlen előadást élt meg.

Ezt követően Verdi számára a sikert – két év hallgatás után – a Nabucco című operája hozta meg. Az operában lévő szabadságkórus dallamát az utcákon énekelték az emberek. Innentől kezdve Verdi egymásután komponálta nagy-nagy sikerekkel operáit. Időközben újra nősült, Giuseppina Strepponi énekesnőt vette feleségül, aki számos operájának címszerepét vitte színpadra.

A zenetörténészek Verdi három alkotói korszakát különböztetik meg:

1. alkotói korszak az 1840-1850 közötti időszakra tehető. Ekkor keletkezik többek között a *Nabucco*, *A lombardok*, *az Ernani*, *az Attila*, *a Kalóz*, *A legnanói csata*.
2. alkotói korszakát 1850 és 1855 között számítjuk. Híres operák: *Rigoletto*, *A trubadúr*, *Traviata*.
3. alkotói korszak az 1855-1870 közötti időszakot foglalja magában. Ebben a korszakban keletkezik: a *Szicíliai vecsernye*, *az Álarcosbál*, *a Végzet hatalma*, *Don Carlos*, *Aida*.

Egyes zenetörténészek külön választanak egy negyedik alkotói, azaz késői korszakot, ide sorolják az *Otello* és a *Falstaff* című operát.

Verdi operái mellett fontos kiemelni a zeneszerző legmonumentálisabb művét, a Requiemet, amit a mai napig nagy sikerrel adnak elő a hangversenytermekben.

Verdi 1901-ben hunyt el Milánóban, temetésén Toscanini vezényletével több százan énekelték a Rabszolgák kórusát.

Richard Wagner (1813-1883)

Richard Wagner 1813-ban született Lipcsében. Műveiben gyökeresen új hangszerelési megoldásokat, valamint sajátos zenei formai nyelvet alkalmazott. Operáinak témáit a német mondavilág ihlette. Wagner fokozott érdeklődést tanúsított az irodalom és a zene iránt. E két művészeti ágat műveiben összekötötte, és együttesen alkotják az általa kialakított zenedráma alapját. Wagner fő célja, a Gesamtkunstwerk, azaz az összművészet megalkotása volt a zene, a dráma, a költészet és a festészet egyesítésével. Zenedrámáinak zenéjét és szövegét saját maga írta, későbbiekben a rendezésért és a vezényletért is ő felelt.

Tanulmányait Drezdában és Lipcsében végezte. Lipcsében 1830-tól a Tamás-templomban karnagya és kántora, Theodor Weinling tanította. Ebben az időszakban született a *Hét dal Goethe Faustjára, d-moll zenekari nyitánya*, valamint több szimfonikus és zongoraműve. Élete folyamán számos helyen élt és dolgozott, többek között: Würzburgban (színházi karigazgató), Magdeburgban (operaház karmestere), Rigában (karmester), de élt Párizsban, Drezdában, Münchenben és Svájcban is. Wagner első operái még romantikus operáknak számítanak, ilyenek: *A tündérek* (1833), *A szerelmi tilalom* (1836), *Rienzi, az utolsó tribunus* (1837), *A bolygó hollandi* (1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850). Ezzel szemben zenedrámáiban kiemelt szerepet kapott vezérmotívum technikája, ide tartozik a *Trisztán és Izolda* (1865), *A nürnbergi mesterdalnokok* (1867), *A Nibelung gyűrűje* (Ring tetralógia, 1869-74): *A Rajna kincse*, *A walkür*, *Siegfried*, *Az istenek*

alkonya, valamint a *Parsifal* (1882) című zenedrámája. Magdeburgban ismerte meg első feleségét, Wilhelmine „Minna” Planert, a magdeburgi színház színésznőjét. 1836-ban kötöttek házasságot, azonban kapcsolatuk hamar megromlott. Egy másik szerelmi románca Mathilde Wesendonck férjes asszonyhoz kötődik, akit Svájcban ismert meg, a hozzá fűződő szerelme kapcsán születtek a *Wesendonck dalok*. 1861-ben visszatért Németországba, ahol II. Lajos pártfogását élvezte. A király támogatásának köszönhetően épült fel Bayreuthban a Wagner-színház.

Wagner élete során ugyanakkor nemcsak Lajos király pártfogását, hanem többek között Liszt Ferenc támogatását is élvezte. 1849-ben Wagner részt vett a drezdai forradalomban, emiatt rövidesen menekülnie kellett a városból. Weimarban Liszt Ferenc nyújtott számára menedékhelyet. Liszt lányát, Cosimát 1853-ban ismerte meg egy párizsi utazás alkalmával. A közöttük lévő szerelem 10 évvel később 1863-ban bontakozott ki, az akkor már Hans von Bülow karmesterhez férjhez ment Cosimával. 1865-ben megszületett első gyermekük, Isolda, bár Cosima soha nem ismerte el, hogy a gyermek valójában Wagnertől lenne. A Trisztán és Izolda 1865. június 10-ei bemutatóján Bülow vezényelte a zenekart, aki valószínűleg addigra már tudomást szerezhetett a románcról. A szerelmi botrány kirobbanása után Wagner elhagyta Münchent, később Cosima is követte őt. 1867-ben megszületett második gyermekük Eva, majd 1869-ben harmadik gyermekük Siegfried, azonban házasságot csak 1870-ben kötöttek. A zeneszerző 1883-ban Velencében halt meg szívrohamban, testét Bayreuthba szállították, ahol a Wahnfried-villa kertjében helyezték örök nyugalomra.

Összegzés

A tanulmányban felsorakoztatott zeneszerzők mindegyike kialakította saját zenei hangját és stílusát: Vivaldi elsősorban a concerto, Schubert a dal, míg Verdi és Wagner az opera műfajában alkotta a legmaradandóbb alkotásokat. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy mind a négy zeneszerző a

legtermészetesebb hangszernek az emberi hangot tartotta. Mindannyian opera,- és dalszerzők, ugyanakkor Vivaldi, Schubert és Verdi esetében beszélhetünk az egyházi műfajok műveléséről is. Vivaldi az Ospedale tanáráként számos vokális és egyházi művet komponált diákjai számára. Schubert mintegy 600 dala mellett, 10 operát, 7 misét, 2 Stabat Matert és 2 offertóriumot komponált. Verdi 28 operája mellett Requiemjét is rendszeresen műsorra tűzik. Wagner elsősorban a vezérmotívum technikája révén vált újjítóvá, ugyanakkor kiemeljük, hogy utolsó zenedrámája, a Parsifal vallásos tartalmú színpadi mű.

Mindemellett a sikert nem mindegyikük tudta élete során megélni. Vivaldi a karrierje elején és közepén népszerűségnek örvendett, azonban élete végét – Schuberthez és Mozarthoz hasonlóan – nyomorúságos körülmények között töltötte. Schubert tehetségét a kiadók többsége nem ismerte el, rendszeresen elutasították dalainak kiadását, végül élete végén kezdtek nyitottá válni művei iránt, azonban akkorra a zeneszerző egészségügyi állapota megromlott és elhunyt. Verdi és Wagner karrierjének indulása különböző okok miatt kudarccal kezdődött, azonban összességében életük hátralévő részében méltó elismerést és hírnevet szereztek. Mindezek ellenére kétségtelen, hogy Vivaldi, Schubert, Verdi és Wagner műveit a világ számos koncerttermeiben és színházában a mai napig előadják.

Felhasznált irodalom:

Burrows, John: A klasszikus zene. M-ÉRTÉK Kiadó Kft, Budapest. ISBN: 963-9693-05-7.

Kelemen, I.: A zene története 1750-ig. Tankönyvkiadó, Budapest, 1991.

Szpunberg, Alberto (szerk. Hernandez, A., López, E., & Ponce, V.): Antonio Vivaldi. Kossuth Kiadó, Budapest, 2011. ISBN 978-963-09-6612-2

- Szpunberg, Alberto (szerk. Hernandez, A., López, E., & Ponce, V.): Giuseppe Verdi: Traviata. Kossuth Kiadó, Budapest, 2011. ISBN 978-963-09-6849-2
- Szpunberg, Alberto (szerk. Hernandez, A., López, E., & Ponce, V.): Franz Schubert. Kossuth Kiadó, Budapest, 2011. ISBN 978-963-09-6616-0
- Szpunberg, Alberto (szerk. Hernandez, A., López, E., & Ponce, V.): Richard Wagner: Tannhäuser. Kossuth Kiadó, Budapest, 2011. ISBN 978-963-09-6857-7

Szabadi Magdolna

RÖVID ÁTTEKINTÉS A ZENEI ELEMEKRE ADOTT AGYI AKTIVITÁS VIZSGÁLATI PÉLDÁIBÓL

Az agyi képzalkotás, neurológiai vizsgálatok eredményeinek köszönhetően jobban meg tudjuk érteni hogyan dolgozza fel az emberi agy a zenei alapelemeket, hogyan reagál rá érzelmi, gondolkodási és viselkedési szinten. Habár nincs egy zenei központ, több nagy- és kisagyi terület vesz részt a zenei feldolgozásban, amelyekről ismert, hogy érzékelés, megismerés, gondolkodás, érzelmi és mozgató működések során aktívak. Ezek a területek például a homloklebeny, mely érintett a harmónia és a hangnem, a fali lebeny pedig a ritmus feldolgozásában, valamint egyéb felső halántéki területek jobb féltekei túlsúlyban vesznek részt a zenei alapelemek feldolgozásában (Janka, 2009).

A vizsgálati területeket saját szempontunk szerint a következőkre osztottuk: a beszéd és nyelv percepció, a hangnem és a tempó, valamint a zenei élmény vizsgálataira. Természetesen más felosztás, más szempont is megállja a helyét, ami lehet személyes érdeklődésű, kutatási célnak megfelelő, vagy például korábbi elméletalkotók által kialakított.

- A beszéd és nyelv percepció zenével való kapcsolata az összefüggés vizsgálatokban célként szerepel, hiszen azok a zenei feldolgozással azonos idegi hálózati aktivitást mutatnak.
- A hangnem a kísérletek során módosító tényezőként jelentkezik. Erre példa a stressz fokozását vagy a muzikalitás fokmérőjét feltáró kutatások.
- Maga a zenei élmény pedig a hatásvizsgálatok kerete, melybe a kutatásokat ágyazzák.

A fenti felosztáshoz kiindulópontként szolgált, hogy a szociális információfeldolgozás és a zenei érzelmek észlelésének modelljei hasonlóságot mutatnak. Konkrétan a szociális információ-feldolgozás során a jelzések (mint a másik fél tekintetének, hanglegjtésének, hangerejének, gesztusainak

stb....) kódolása megfelel a zenei hangok percepciójának, észlelésének. A jelzések értelmezése rímeli a hangok kivonatolására. A jelzések kiértékelése és válogatása paralel a zenében megjelenő érzélem megértésével. A szociális válaszlépés, a válaszolás pedig hasonlatos az érzékelt zene címkézésével (Crick & Dodge, 1994; MacGregor, Ruth & Müllensiefen, 2023).

Gyakorlatilag kibontva a fent említett két modell lépéseit: a társas viselkedésünkben a szociálisinformáció feldolgozása során – a számítógép működéséhez hasonló módon –

- először kódoljuk (detektáljuk) az információkat,
- majd elemezzük, összehasonlítást végzünk a beérkező jelek között,
- utána viselkedési célokat és kivitelezési stratégiákat alakítunk ki,
- végül pedig kiválasztjuk a megfelelő válaszlépést és véghez visszük azt (Crick & Dodge, 1994).

Ezzel paralel módon a zenei érzelmek észlelésének kognitív modelljében:

- először érzékeljük és kivonatoljuk a jeleket (artikuláció, dinamika, időbeli kódolás),
- azonosítjuk a jelzéseket (sztereotip megjelenésekhez igazítjuk, szelektálunk korábbi tapasztalatokra, sémákra alapozva),
- végül ezen információk alapján megértjük és címkézzük a zenében megjelenő érzelmet (MacGregor, Ruth & Müllensiefen, 2023).

A beszéd, nyelv és információfeldolgozás zenével való összefüggésének példái. (Illusztrációt lásd 1. ábra.)

A zenei tréning (a transzferhatás által) befolyásolja az agyterületek aktivitását, amelyek felelősek a hangerő és beszédsebesség feldolgozásáért. A hang frekvenciája fontos akusztikus paramétere mind a beszéd, mind a zene észlelésének. Mindkettő esetében az észlelés hatékonyságát növeli. Konkrétan a zenei tréning a hallási elemzés, a hangzás

részekre bontása révén az olvasáshoz szükséges fonológiai megértést fejleszti. Ezen kívül a hangszertanulás pozitívan hat a figyelemre és a koncentrációra is a transzferhatáson alapulva (Moreno at al., 2009).

Az átélt zenei élmények befolyásolják a különböző agyterületek funkcióbeli érését. Ezek a következők: Corpus callosum, Heschl gyrus, planum temporale, inferior frontal gyrus, primary motor cortex, cerebellum. A felsoroltak fMRI vizsgálatok szerint a nyelvi és zenei folyamatokban egyaránt érintett agyterületek, tudniillik, ugyanazon idegi hálózatok mutatnak működésük során aktivitást (Besson at al., 2007).

A zene és a verbális memória kapcsolatának vizsgálatában a zenészek esetében nagyobb aktivitást tapasztaltak a planum temporale – bal dorso-laterális prefrontal cortex – területén. Ez a nyelvi és hangerő (magasság) feldolgozásában érintett agyterület. Magnetoencefalográfia (MEG) nagyobb bal oldali aktivitást (lateralizációt) mutat zenei órák után. Ezen kívül a beszéd artikuláció, a beszéd hangsúlyozása sikeresebb volt zenészeknél, köszönhetően az ismétlési stratégiának (gyakorlásnak). Erre abból következtettek, hogy az auditoros cortex - planum temporale erősödött aktivitást, nagyobb bal oldali lateralizációt és nagyobb bal féltekei aktivációt mutat nemcsak interpretációbeli, hanem hallási feladat alatt is. A zene műfaja, típusa befolyásoló lehet olyan módon, hogy hatnak a hangulat, a szervezet készülségi (arousal) szintjének emelkedésére, melyek közvetetten befolyásolják a kognitív teljesítményt (Franklin at al., 2008).

A zenei információfeldolgozás kapcsolódik a nyelvi funkciók működéséhez, és reciprok hatásként az információfeldolgozás sebességét növeli a rendszeres zenélés. A tapasztalatok által vezérelt neuroplaszticitás (agyai formálhatóság) viselkedési, együttes, sejt és molekuláris szintű vizsgálatai kimutatták, hogy a kiváltó inger (a hang) struktúrája és személyes jelentősége meghatározhatja a kiváltott idegi változásokat. Továbbá kiemelik a szerzők, hogy a plaszticitás zenészeken történő tanulmányozásának két előnye van: a kiváltó inger – a zene –

összetettsége, és ennek az ingerületnek való kitettség mértéke (Münste, Altenmüller & Jäncke, 2002). Éppen ezért olyan funkcióbeli és anatómiai különbségekre fókuszáltak, melyek zenészek esetében voltak kimutathatók.

A hangnem és modalitás példái. (Illusztrációt lásd 2. ábra).

Koelsch és munkatársai (2000) olyan vizsgálatssorozatot vezettek le, melyben arra voltak kíváncsiak, hogy a zene kognitív feldolgozását hogyan módosítja a megelőző zenei kontextus, vagyis a váratlan és tonalitássértő akkordok megjelenésének mértéke és valószínűsíthetősége. Négy kísérletben billentyűs hangszeren tonalitásba illő és egynéhány helyen nem illő harmóniákat játszottak le nem zenész kísérleti alanyoknak. Tehát olyanokat, amelyek a hallgató hangzás elvárásait sértették. Úgy tapasztalták, hogy a hangnembe illő és hangnemen kívüli akkordok elhajlást mutattak az EEG hullámokban függetlenül a muzikalitástól. Erre abból következtettek, hogy mind a korai, mind a késői negativitások (elhajlások) amplitúdója érzékenynek bizonyult az előző harmónia által kiváltott zenei várákozás (anticipáció) mértékére és a disszonáns akkord felhangzásának valószínűségére, bejósolhatóságára is (Koelsch et al., 2000). Összefoglalva: a tonalitásba illő harmóniák hatása késői negatív frontális elhajlásként jelentkezett az EEG jelekben, és ez a negatív eltérés a játszott harmóniák vége felé csökkent, tükrözve a tonalitást. A hangzásba nem illő akkordok egyrészt jobb féltekei anterior aktivitást mutattak (leképezve a hangzás sértését), illetve egy késői bilaterális frontális aktivitást. A szerzők megállapítják továbbá, hogy a negativitás nagyobb volt eltérő hangnemű akkordokat játszva, és a tonalitásba nem illő akkordok észleléséhez elvárt integrációt tükrözte. Végezetül kihangsúlyozzák, hogy a felvázolt kísérletssorozat mintát adhat a zenei észlelés újabb keretű vizsgálataihoz (Koelsch et al., 2000). Suda és munkatársai (2008) a zenei hangnem stresszcsökkentő és befolyásoló hatását térképezték fel. Úgy találták, hogy a dúr szemben a moll hangnemmel kimozdít a szellemi elfáradtságból, és a zene segítségével elért stresszcsökkentés összefüggésben áll

az öröm és a bánat érzésének feldolgozásával. Erre a felső halántéki agykéregben kimutatható stresszválaszok aszimmetrikus mintáiból következtettek optikai topográfia és endokrinológiai stresszmarkerekkel vizsgálva. A nyál kortizol szintjében megfigyelték, hogy a stresszhelyzeteket, például a mentális fáradtságot (amikor a gondolkodás és válaszolás módja nehéz és lassú) jobban csökkentette a dúr hangnemű zene, mint a moll. A hallgatott zene kifejezetten a kellemes élményhez vagy a boldogsághoz hasonló érzelmi választ váltott ki. Továbbá kimutatták a stresszválaszok tipikus aszimmetrikus mintázatát a felső temporális kéreg területein, ami azt sugallja, hogy a boldogság és szomorúság érzelmi feldolgozása összefügghet a zene általi stresszcsökkentéssel (Suda at al., 2008).

A hangnem és tempó módosítása ugyancsak kérgi és kéreg alatti aktivitást váltott ki az érzelemfeldolgozó területeken. fMRI-vel kimutatták, hogy a két fő zenei jellemző (hangnem és tempó) manipulálása a boldogság és a szomorúság érzéseinek mentén eredményezi a változást. Ez elsősorban a szubkortikális és neokortikális agyi struktúrákat érinti. Ezekről ismert, hogy más modalitású, nem hangingeren keresztül érkező érzelem feldolgozásában is közreműködnek (Khalifa at al., 2005). Valamint kimutatták, hogy a hangnem és a tempó módosítása kiváltotta érzelmek felismerése közös agyi területen történik, eltérő idegi mechanizmuson alapulva.

CT-t használtak a disszonancia hatásának megfigyelésére különböző zenei részletek meghallgatása során. Arra jutottak, hogy a paralimbikus rendszer és a neokortikális régió aktív, akár a kellemesség és kellemetlenség élményének esetén. De ez eltérhet a zene egyéb elemeinek érzékelésének és más valenciájú érzelemfeldolgozásnak az idegi mechanizmusától. Tehát a zene valóban képes kiváltani a felsorolt élményekhez hasonló neurális mechanizmusokat (Blood at al., 1999).

A zenei élmény vizsgálati keretére példák. (Illusztrációt lásd 3. ábra).

Úgy találták, hogy hipnózis állapotban módosítható a zenei élmény tartalma és minősége. Szemantikus differenciálskálával mérve a feszültség dimenzióban találtak szignifikáns változást. A kísérleti személyeknek éber és transz állapotban hallgatott zenéről kellett jellemzést adni feszültség, hangulat és kiértékelés skálák mentén (Kovacs at al., 1993).

A zenei élmény idegi hatását a kéreg alatti neurofiziológiai válaszok szintjén vizsgálták úgy, hogy összevetették a csöndben és zajban hallott beszéd felfogását, értelmezését. A zenészek pontosabb és gyorsabb válaszokat adtak, mint a kontroll csoportban szereplő nem zenei végzettséggel rendelkező személyek. Gyakorlati szinten gyorsabb volt a zenészek reakcióideje, és a beszédpercepció emelkedettebb reprezentációját, valamint kevésbé romló válaszmorfológiát mutattak. Hiszen a professzionálisan képzett zenészek gyakorlottak abban, hogy egyetlen dallamot diszkrimináljanak a harmóniában, és ez zajban történő beszédpercepcióval azonos. Azaz zenei észlelésben tapasztalattal rendelkezőknek előnye van a beszédpercepcióra vonatkozóan zajban is (Parbery-Clark, Skoe & Kraus, 2009).

A zenei élmény agytörzsi hálózatra tett befolyását vizsgálva arra a következtetésre jutottak, hogy a zene és a beszéd észlelése egyaránt kérgi területhez köthető. A nyelvi lejtés mintázatának kódolásában a zenész csoport pontosabb volt, és ez a hatás kéreg alatti aktivitásban is kimutatható, tehát az agyi plaszticitásra is befolyással bír. Az eredmények nem csupán a zene és a beszéd egységes szubkortikális aktivitását igazolják, hanem kortikofugális (agytól elfutó) zenei és beszéd idegi hangolásának kölcsönösségre is vonatkoztathatók. Ez utalhat a zenészek nyelvtanulási előnyös helyzetére is neurológiai szempontból (Wong at al., 2007).

Blood és Zatorre (2001) a zenei élmény hatását agyi véráram változásaiban vizsgálták: a középagy, az amygdala, az orbitofrontális kéreg volt érintett, melyekről ismert, hogy

euforikus ingerekre is reagálnak. Tíz személyt pozitronemissziós tomográfiával (PET) scanneltek, miközben addig ismeretlen zenei részleteket hallgattak, melyben a disszonancia szintjét szisztematikusan növelték. Gyakorlatilag a kísérletben az agyi véráramlás változásait mérték a kísérleti személyek által kiválasztott olyan zenére adott reakcióként, amely a "borzongás" vagy a "hideglelés" tulajdonképpeni kellemes élményét váltotta ki. A borzongás szubjektív beszámolóit a pulzus és a légzésszám változásai kísérték. A borzongás intenzitásának növekedésével az agyi véráramlás növekedését és csökkenését figyelték meg a jutalmazásban/motivációban, érzelmekben és arousalszint emelkedésében szerepet játszó agyi régiókban, beleértve a ventrális striatumot, a középagyat, az amygdala, az orbitofrontális kéreg és a ventrális mediális prefrontális kéreg területeit. Ezek az agyi struktúrák arról ismertek, hogy más eufóriát kiváltó ingerekre (élvezeti cikkek, ételek...) is aktívak. Kiemelik, hogy a zenét hozzátársíthatjuk a biológiailag releváns ingerekhez, mégpedig azért, hogy közös toborzást mutatnak a jutalmazásban és örömben résztvevő agyi hálózatokkal (Blood & Zatorre, 2001).

Végül egy oktatási példa: (Illusztrációt lásd 4. ábra).

Speciális hallási (zenehallgatási) tapasztalatra az idegi mátrix formálható Suzuki módszerrel, úgynevezett tiszta hanggal való tréningezéssel. A neokortikális szinaptikus mátrixot a specifikus hallási tapasztalatok felhalmozódása alakítja, mely ebben a vizsgálatban az ő csoportjukra volt leginkább jellemző, szemben zenei tréningen részt nem vevő diákokéival (Shahin, Roberts & Trainor, 2004). A szerzők abból a gyakorlatból indultak ki, hogy a hallás által kiváltott agyi potenciálok a neokortikális érett szinapszisok kialakulásához járulnak hozzá. Ez a folyamat fejlődésünk során 4 és 15 éves korunk között jelenik meg. A kísérletben különböző típusú hangokat, valamint vonós és billentyűs hangszerek úgynevezett tiszta hangjai által kiváltott agyi potenciálokat mérték 4-5 éves korú, Suzuki módszerrel tanuló gyermekek körében, és egy független

kontrollcsoportban. Az inger fizikai tulajdonságára és téri figyelemre érzékeny EEG hullámok minden egyéb hangra megjelentek. Viszont azok a hullámok, amelyek kimondottan a figyelt hang célzott feldolgozására reagálnak, csak akkor jelentkeztek, amikor a hangszerek az úgynevezett tiszta hangot játszották. Ez utóbbi pedig hasonló módot és szintet mutat nem zenészek csoportján mérve 3 és 6 éves kor között. Tehát a kérgi idegi hálózat formálódását az egyre halmozódó specifikus akusztikus élmények felhalmozódása alakítja (Shahin, Roberts & Trainor, 2004).

A zene eszközként való megjelentetése a pedagógia gyakorlatában mára már bevett módszer érzelmi, szociális és kognitív gátak feloldására. Viszont míg a zenepedagógián belül a zenei produktum, interpretáció az elsődleges cél, addig a készségfejlesztés és a zeneterápia a zenei elemeket eszközként, keretként az élmények hitelesítőjeként szerepelteti. Mind a terápia, mind pedig a terápia a személyiséget támogató szolgálatok részei. Így a pedagógus céljának megfelelően szabadidős, szakköri foglalkozások alkalmával használhatja a zeneterápia eszközeit és módszereit (Konta, 2005, 2010; Missura, 2005; Lindenbergné, 2005, Szabadi, 2021).

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a zenei transzferhatásnak köszönhetően az akusztikus ingerekre az idegi hálózat formálható, és mindez érinti a kognitív, szociális és érzelmi funkcióinkat. A transzferhatás példájaként a zenetanulás jókékonan hat a hallási diszkrimináció, verbalitás, szókincs és a finommotikus készségek fejlődésére (Forgeard at al., 2008). Továbbá a zenei képzés a matematika, téri és vizuális készségek terén nyújt pozitív hatást (Brochard, Dufour & Després (2004). Végül pedig professzionális zenészek csoportján igazolható a magas szintű szinaptikus mátrix a gyorsabb reakcióidő mutatójaként (Wan & Schlaug, 2010). Vagyis a zenetanulás egy komplex multiszenzoros tréning, mely hatás kimutatható a szomatoszenzoros kéregben (Wan & Schlaug, 2010). (Szabadi, 2021).

Felhasznált irodalom:

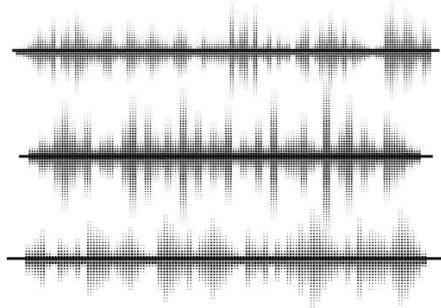
- Besson, M.; Schön, D.; Moreno, S.; Santos, A. & Magne, C. (2007). Influence of musical expertise and musical training on pitch processing in music and language. *Restorative Neurology and Neuroscience*, 25, 399–410.
- Blood, A. J., Zatorre, R. J., Bermudez, P., & Evans, A. C. (1999). Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature neuroscience*, 2(4), 382–387. <https://doi.org/10.1038/7299>
- Brochard, R., Dufour, A., & Després, O. (2004). Effect of musical expertise on visuospatial abilities: Evidence from reaction times and mental imagery. *Brain and Cognition*, 54, 103–109. [https://doi:10.1016/S0278-2626\(03\)00264-1](https://doi:10.1016/S0278-2626(03)00264-1)
- Crick, N. R., & Dodge, K. A. (1994). A review and reformulation of social information-processing mechanisms in children's social adjustment. *Psychological Bulletin*, 115(1), 74–101. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.115.1.74>
- Forgeard, M., Winner, E., Norton, A., & Schlaug, G. (2008). Practicing a Musical Instrument in Childhood is Associated with Enhanced Verbal Ability and Nonverbal Reasoning. *PLoS ONE*, 3(10), e3566. <https://doi:10.1371/journal.pone.0003566>
- Franklin, M.S.; Rattray, K. Moore, K.S.; Moher, J.; Chun-Yu, Y & Jonides, J. (2008). The effects of musical training on verbal memory. *Psychology of Music*, 2 (18), 1–13. <https://doi.org/10.1177/0305735607086044>
- Janka, Z. (2009). Szt. Gellért Fesztivál [előadás]. „Ének Agykeresőben”: A Zene Idegtudományi Megközelítése. Szeged, <http://www.szentgellertfesztival.hu/>
- Khalfa, S., Schon, D., Anton, J. L., & Liégeois-Chauvel, C. (2005). Brain regions involved in the recognition of

- happiness and sadness in music. *Neuroreport*, 16(18), 1981–1984.
<https://doi.org/10.1097/00001756-200512190-00002>
- Koelsch, S., Gunter, T., Friederici, A. D., & Schröger, E. (2000). Brain indices of music processing: “nonmusicians” are musical. *Journal of cognitive neuroscience*, 12(3), 520–541. <https://doi.org/10.1162/089892900562183>
- Konta, I. (2005). Zene-képzőművészet-mozgásterápiás elemek. In K. E. Lindenbergné (Ed.), *Zeneterápia. Szöveggyűjtemény. Válogatott írások a művészetterápia köréből, a tudomány és a média világából* (pp. 229–235). Pécs: Kulcs a Muzsikához Kiadó.
- Konta, I. (2010). Személyiség és szociáliskészség-fejlesztés zeneterápiás eszközökkel az általános iskolában. In A. Zsolnai & L. Kasik (Eds.), *A szociális kompetencia fejlesztésének elméleti és gyakorlati alapjai* (pp. 233–247). Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Kovacs, Z., Janka, Z., Boncz, I., & Magloczky, E. (1993). Influence of hypnotic trance on emotional experience of music: a quantitative assessment. *Hypnosis connecting discipline*. In Programme (pp. 77–80). 6th European congress of hypnosis in psychotherapy and psychosomatic medicine.
- MacGregor, C., Ruth, N., & Müllensiefen, D. (2023). Development and validation of the first adaptive test of emotion perception in music. *Cognition & emotion*, 1–19. Advance online publication. <https://doi.org/10.1080/02699931.2022.2162003>
- Missura, A. (2005). Zeneterápia – zenei nevelés. In K. E. Lindenbergné (Ed.), *Zeneterápia. Szöveggyűjtemény. Válogatott írások a művészetterápia köréből, a tudomány és a média világából* (pp. 66–77). Pécs: Kulcs a Muzsikához Kiadó.
- Moreno, S.; Marques, C.; Santos, A.; Santos, M.; Castro, S.L. & Besson, M. (2009). Musical Training Influences

- Linguistic Abilities in 8-Year-Old Children: More Evidence for Brain Plasticity. *Cerebral Cortex March*, 19(3),712–723 <https://doi.org/10.1093/cercor/bhn120>
- Münste, T. F., Altenmüller, E., & Jäncke, L. (2002). The musician's brain as a model of neuroplasticity. *Nature Reviews Neuroscience*, 3(6), 473–478. <https://doi.org/10.1038/nrn843>
- Parbery-Clark, A., Skoe, E., & Kraus, N. (2009). Musical experience limits the degradative effects of background noise on the neural processing of sound. *Journal of Neuroscience*,29(45),14100-14107. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.3256-09.2009>
- Shahin, A., Roberts, L. E., & Trainor, L. J. (2004). Enhancement of auditory cortical development by musical experience in children. *Neuroreport*, 15(12), 1917-1921.
- Suda, M., Morimoto, K., Obata, A., Koizumi, H., & Maki, A. (2008). Emotional responses to music: towards scientific perspectives on music therapy. *Neuroreport*, 19(1),75–78. <https://doi.org/10.1097/WNR.ob013e3282f3476f>
- Szabadi, M. (2021). *A szociális kompetencia fejlesztésének lehetősége zeneterápiás eszközökkel a tanító- és tanárképzésben*. ELTE Tanító- és Óvóképző Kar.
- Wan, C. Y., & Schlaug, G. (2010). Music Making as a Tool for Promoting Brain Plasticity across the Life Span. *Neuroscientist*,16(5),566–577. <https://doi.org/10.1177/10738584103778>
- Wong, P. C., Skoe, E., Russo, N. M., Dees, T., & Kraus, N. (2007). Musical experience shapes human brainstem encoding of linguistic pitch patterns. *Nature neuroscience*,10(4),420-422. <https://doi.org/10.1038/nn1872>



1. ábra. A beszéd, nyelv és információfeldolgozás
illusztrációja
(Forrás: Relations Social.
<https://www.freepik.com/psd/relations-social>)



2. ábra. A hangnem és modalitás illusztrációja
(Forrás: Music sound wave equalizer frequency pattern
design set. https://www.freepik.com/free-vector/music-sound-wave-equalizer-frequency-pattern-design-set_13514665.htm)



3. ábra. A zenei élmény illusztrációja.

(Forrás: Musical experience.

<https://www.freepik.com/photos/music-infographic/10>)



4. ábra. A zene és az idegi mátrix formálhatósága.

(Forrás: Extracellular Matrix.

<https://www.freepik.com/free-photos-vectors/extracellul>)

Varjasi Gyula

100 ÉVE SZÜLETETT SINKÓ GYÖRGY OPERAÉNEKES

Sinkó György, aki 1977-től 1980-ig a magánének-tanárom volt a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Szegedi Tagozatán, Budapesten született 1923. július 20-án. Ferencvárosban és a budai vár közelében töltötte gyermekkorát. Édesapja a Budapest Székesfővárosi Húsüzemek egyik boltjának vezetője volt. Anyjának nem volt munkahelye, de otthon egy Singer varrógépen megrendelésre is varrt ruhákat. Sinkó György a rákospalotai polgári iskola befejezése után a Mester utcai Szent István Felsőkereskedelmi iskolába járt, és könyvelői végzettséget szerzett. Könyvelőként kezdett dolgozni, és közben a Semmelweis utcai Nemzeti Zenedébe járt énekelni tanulni először Rysen Irénnél, majd Závodszy Zoltánnál. Szabadidejében a Forinyák Géza utcai futballpályára járt fociedzésekre, de később teniszezni és evezni is elkezdett. A sportszeretetének és a művészi pálya kezdetének is színhelye ez a város. Zenei tanulmányait a szülei ellenezték, mert pénzpocsékolásnak tartották.

A budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán végezte tanulmányait 1946 és 1953 között, Závodszy Zoltán és Luigi Renzi növendékeként. Závodszy Zoltán (1892-1976) a Wagner operák vezető tenor énekese volt évtizedeken át. 1945-től 1949-ig tanított a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. 1949-ben családi okok miatt el kellett hagynia a zeneakadémiai tanári állását. Zeneműfordítói tevékenysége is jelentős, számos operát és több mint 600 dalt ültetett át magyarra.

Helyére Luigi Renzi olasz származású énekmester került, aki ezt megelőzően Szegeden tanított 1947 szeptemberétől a Szegedi Állami Zenekonzervatóriumban Baranyi János igazgatása alatt. Luigi Renzi csaknem száz felvételizőt vonzott az intézménybe Szegeden. A korábban a római Santa

Cecilia Konzervatóriumban tanító mester által az olasz bel canto-hoz kötődő énektechnika jutott el első kézből a tanítványaihoz. Nála végzett Berdál Valéria és több, későbbi tanár is.

Sinkó György zeneakadémiai tanulmányai alatt már 1951 és 1953 között a budapesti Operaház ösztöndíjas magánénekes volt. 1953-tól 1977-ig a Szegedi Nemzeti Színház magánénekes. 1977 és 1988 között még számos operában működött közre. Vendégművészként Bulgáriában, Jugoszláviában, Lengyelországban és az NDK-ban lépett fel. Főbb szerepei: Sarastro, Leporello, Ozmin; Don Pasquale, Dulcamara; II. Fülöp, Fiesco; Daland; Rocco; Ochs báró; a Kékszakállú.

1963-tól 1966-ig a Zeneművészeti Szakiskola, 1967-től 1998-ig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Szegedi Tagozatának magánénektanára. Élete során Liszt Ferenc-díjat és Érdemes művészi kitüntetést kapott. Luigi Renzi és Sinkó György a debreceni Magánének Tanszék egykori vezetőjének, Mohos Nagy Évának és a szegedi Bartók Béla Művészeti Kar Magánének Tanszék korábbi vezetőjének, Temesi Máriának egyaránt tanárai voltak.

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézetének Szegedi Tagozatán Sinkó György tanítványaiként 27 fő szerzett magánének tanári diplomát. Új kezdeményezésként 1990-ben Temesi Máriával együtt magalakították a Vaszy Viktor Operastúdiót. A neves operakarmester egykori énekesei, Berdál Valéria és Sinkó György, valamint egykori főrendezője, Horváth Zoltán biztosították a műhely magas színvonalát. A mintegy harminc énekesből álló stúdió színpadra vitte Mozart operái mellett Menotti két egyfelvonásosát, a Telefont és az Amahl és az éjszakai látogatók (eredeti címén Amahl and the Night Visitors) operákat is.

Sinkó György főtárgyas tanítványai

NÉV	POZÍCIÓ	NÉV	POZÍCIÓ
Bárdi Sándor †	Operaénekes Tv.	Laczó András	Operaénekes
Busa Tamás †	Operaénekes	Majtényi András	Zeneisk. igazgató
Ertler Andrea		(Martonné) Szécsi Éva	Színházi énekkar
Fekete Imre	Színházi énekkar	Megyési Schwartz Lúcia	Operaénekes
Frankó Tünde	Operaénekes	Mohos Nagy Éva	Operaénekes Tv.
Frittmann Géza	Operaénekes	Pethőné Kővári Andrea	Karvezető
Galánthay Szabolcsné Fekete Valéria	MR kórustag	Palatinusz Ibolya	
Gulácsi Enikő	Színházi énekkar	Pintér Ilona	Karvezető
Illés Mihály †	Karvezető Ig. h.	Pirisi Edit	Operaénekes
Jani Gabriella	Magánének tanár	Réti Attila	Operaénekes
Jarosiewits Margit	Zeneiskolai tanár	Szécsi István	Operaénekes
Katona Judit	Zeneiskolai tanár	Szél Bernadett	Tanszakvezető Zeneiskolai tanár
(Kerényi Tiborné) Varjasi Ida	Zeneiskolai tanár	Tas Ildikó	Operaénekes
Kiss Erika		Temesi Mária (Tóth Mária)	Operaénekes Tv.
Korpás Ferenc	MR kórustag	Tóth Mónika	
Kovács H. István	Színházi énekkar	Varjasi Gyula	Karvezető Tv.
		Visnyovszky Lilla	

Sinkó György nem főtárgyas tanítványai

NÉV	POZÍCIÓ
Kemény Erzsébet (Dr. Dombi Józsefné)	Főiskolai tanár professor emerita
Maczelka Noémi (Prof. Dr.)	Egyetemi tanár
Lupták Piroska (Bátoriné)	nyugdíjas zongoratanár
Szél Mária (Ria)	Igazgatóhelyettes 2020 aug. 31-ig. Jelenleg nyugdíjas zongoratanár, Molnár Antal Zeneiskola
Réti Attila	Operaénekes
Iglódi Éva	Zeneiskolai zongoratanár
Dankó Éva	
Kerek Attila	Á szegedi önkormányzat rendezvény- és protokoll-tanácsadója
Kerekné Fekete Éva	zongoraművész-tanár
Altorjay Tamás	Operaénekes, magánének-tanár

Felhasznált irodalom:

Sinkó Gy. Imre (2001): Ha véget ér a kín: fantáziálni tudok, de hazudni nem! Bába és Társai Kiadó Szeged ISBN: 963 9347 51 5

Szerzőink / Our Authors

ALE Ildikó is an artist, art pedagogue and an expert in museum pedagogy, who lives and works in Szeged. She studied in Szombathely and in Budapest. She is a member of the fine arts department of the Association of Hungarian Creative Artists since 2003. She has been taking part in national and international group exhibitions. She focuses on organizing her individual exhibitions, where she often holds interactive guided tours for the audience. Her works can be found, in institutional, as well as in private property. In the creative process she is mainly preoccupied with the inspiring interaction of sister arts, music and poetry, and also with the display of emotions and visual phenomena. She writes and works on art projects in a similar manner for all age groups. Her publications can mainly be found on professional sites. She sees the shaping of personalities as her mission. She is the leader of the Montage Visual Studio.

Dr. ALTORJAY Tamás PhD was originally an architect, but later he became the opera singer of the National Theatre of Szeged. He finished his music studies at the Music Faculty on University of Szeged. In opera and oratorio performances he sang all over in Hungary and in Europe. He deals with teaching future singers from 2002-2020 in Kecskemét, at the Conservatoire, and later at the University of Szeged as well. His research topic is the effect of different warming-up sessions for the singing voice. He is assistant professor at Department of Music Education at University of Szeged Faculty of Education 'Juhász Gyula'.

Dr. ASZTALOS Andrea PhD received Bachelor's and Master's degrees in Music Education and Choral Conducting from the University of Szeged in Hungary. She is associate professor and the head of Department of Music Education at University of Szeged. She completed her doctoral studies at Doctoral School of Education at Eötvös Loránd University in Budapest. Her research interests include the problems of

children's singing voice production; development of children's singing voice quality; development of children's musical abilities and music teacher's beliefs. Her research has been published in music education journals. She was presenter in several national and international conferences.

Dr. habil. ASZTALOS Bence DLA studied violin and singing at the Liszt Academy in Budapest, continuing his education in Vienna in K.S. Robert Holl's Lied-class. 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 Education, and from 2017 at the "Eötvös Loránd" University (ELTE) Budapest Faculty of Primary and Pre-School Education Music Department. Since 2019 he works as an associate professor at the Eszterházy Károly University Eger, and in 2021 he was appointed to head of the Music Institute at the Eszterházy Károly Catholic University Eger.

BLAHO Attila is a jazz pianist, teacher and composer. He teaches at the Gyula Juhász Faculty of Education of the University of Szeged, and in STAMI Art School in Sándorfalva. He started to deal with music when he was 5, in his birth town Senta, and has been playing the piano since he was 7. He completed his secondary school studies at the Music Conservatory in Subotica, at the piano department. He moved to Hungary in 1990. Then he commenced his higher education studies in Szeged, at the Gyula Juhász Teachers Training College. He graduated in 1995 as a music teacher and choir master. In 2001 he gained admission to the Jazz Piano Department of the Ferenc Liszt Music

Academy, where Kálmán Oláh became his mentor. He is constantly training himself. In 2011 he obtained a master's degree at the University of Szeged as a music teacher, and in 2017 he graduated as a classical piano performer and teacher. His piano playing can be heard on more than 20 albums. Since 2005, he has been the pianist of the Harcsa Veronika Quartet. The band have recorded 4 CDs so far, all of which have been issued in Japan as well. He has performed in several European cities as a member of various bands, and has also given concerts in Thailand, China and India, beside Japan.

Univ. Prof. Dr. habil. COCA Gabriela Ph.D. is a musicologist and university professor of the Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca, Faculty of Reformed Theology and Music, at the Musical Pedagogy Department (she teaches musical forms, harmony, counterpoint, and the evolution and the development of the musical genres and forms). She studied 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 Józsefné 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 Józsefné is participator of international conferences, soloist and accompanist of several concerts, editor of publications of the Department of Music, and organizer of contemporary music activities in Szeged.

Lect. Prof. Dr. FEKETE Miklós PhD studied Music Education and Musicology at the “Gheorghe Dima” Academy of Music in Cluj-Napoca, Transylvania (2000-2007). In 2007 he was awarded the first prize for the musicological analyses of some of Rimsky-Korsakov’s orchestral compositions at the Transylvanian Students’ Scientific Conference. He continued his studies in the doctoral school of the same institution (2007-2012), analysing in his thesis the compositions of Liszt in his last 25 years. Between 2005-2009 he taught music theory and piano at the “Augustin Bena” Music School in Cluj-Napoca, and also collaborated with the “Báthory István” and “János Zsigmond” High Schools as a music teacher and choir conductor. Since 2009 he holds the position of assistant lecturer at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (Faculty of Reformed Theology, Department of Music Pedagogy), teaching Music History, Music Aesthetics, Score Reading, History and Theory of Music Instruments. He is also the choir conductor of the UniCante Choir, Cluj-Napoca. He is involved in musicological analyses and takes part in several musicological symposiums.

Martin HEIDECKER geboren in Augsburg, studierte Block- und Querflöte bei Gerhard Braun an der Hochschule für Musik in Karlsruhe sowie Traversflöte an der Akademie für Alte Musik in Bremen bei Marten Root. Nach dem Diplom mit Auszeichnung und der Künstlerischen Reifeprüfung schloss er sein Studium 1994 mit dem Konzertexamen ab. Seit 1984 unterrichtet er an der Musikschule Ettlingen. Seit 1994 ist er künstlerische Lehrkraft für Block- und Querflöte sowie Kammermusik an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Dort ist er auch für die Leitung des Hochschulorchesters verantwortlich. Freiberuflich konzertiert er mit verschiedenen Barockorchestern und diversen Kammermusikformationen.

Prof. PhDr. habil. Judita KUČEROVÁ Ph.D. hat das Konservatorium (Klavierspiel) und die Philosophische Fakultät der Masaryk Universität Brno (Ethnologie) absolviert. In dieser Zeit unterrichtet sie Klavierspiel und Ethnomusikologie an der Pädagogischen Fakultät der MU in Brno. Als Pianistin arbeitet sie mit verschiedenen Brüner Chören (Kinderchöre, Frauenchor der Pädagogischen Fakultät, gemischtes Chor der Masaryk Universität). Ihre Publikationsaktivitäten sind besonders mit der mährischen Folklore, Folklorenapplikationen ins Schulsystem und Folklorenforschungen verbunden.

Prof. Dr. habil. MACZELKA Noémi DLA graduated from the Budapest Academy of Music „Liszt Ferenc” the class of Ernő Szegedi. She received several prizes on piano-competitions; in Casale Monferrato (Italy) she got a first and an extra prize on the competition “Carlo Soliva”. She gave concerts all across Europe and in the USA, played concertos with orchestra by Mozart, Beethoven, Liszt, Rachmaninoff and Bach. She is university full professor at the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education, Department of Music Education, at this department she was the head between 1999-2018. From 1979 since 2001 she taught at the

Conservatoire in Szeged as well. Since 2008 she is visiting professor at the University of Babeş-Bolyai in Cluj (Romania) as well, where she was decorated with the title "Professor Honoris Causa". She is the holder of the DLA-degree in performing art.

MAROSVÁRI Dorottya Swiss-Hungarian Pianist was born in Hungary in 1983 to a family of musicians. At the age of 13 she was accepted to Szeged Conservatory and was being taught by her mother. In 1998 she received second prize in the Nicolaï Rubinstein Piano Competition in Paris. She has been living in Zurich since 2002. She obtained both her bachelor's and master's degree from the Zurich University of Arts (ZHdK), where she studied with Homero Francesh, Adalbert Roetschi and Eckart Heiligers. She took part in numerous master classes, held by Ferenc Rados, Lívia Rév, Konstantin Bogino, and Ivan Klansky. In 2007 she founded the chamber music ensemble DUO SKYLLA, with which she won third prize in Italy, in the XXIII. „Rovere d'Oro" International Competition. She gave concerts in Switzerland (Tonhalle Zurich i.a.), Germany, Italy, Denmark, Hungary, Czech Republic, Serbia and in the USA. She contributed in a number of theatrical plays and musicals (Peter Pan, Nestroy: Das Mädel aus der Vorstadt, Krása: Brundibar). In 2015 she was director of the International Chamber Music Festival Szeged. Dorottya Marosvari has been piano teacher at Musiks Schule Pfannenstiel since 2004, and taught at the International Piano Masterclass of the University of Szeged in 2010.

Dr. habil. MÁTÉ Zsuzsanna CSc works as professor at the University of Szeged „Juhász Gyula" Faculty of Education, she teaches aesthetics and inteeart studies. She

is full member of the doctoral PhD-system in philosophy of Málnási Bartók György at the University of Szeged. She received a CSc-degree in Philosophy: "The Absolute in the philosophy of art in the first half of our century", at the Hungarian Academy of Sciences (1996); Habilitation: "Sándor Sík – the author, the literary scientist and the aesthetician" at the University of Debrecen (2006). Her main field of research are Hungarian history of aesthetics and other comparative questions of aesthetics. Ms. Máté is author of eleven books.

Mgr. Ondřej MUSIL, Ph.D. Assistant professor at the Department of Music, Faculty of Education, Masaryk University, where he obtained a Ph.D. in music theory and pedagogy in 2019. His main professional focus is film music. At the MU Faculty of Education, he created courses and parts of courses that deal with this area. He also helped to create the study plan for the Stage and Film Music Composition study program at Janáček Academy of Music and Performing Arts, where he works as an assistant professor as well. Besides research activities, he tries to popularize film music through lectures, seminars, and occasional articles on the Czech Internet music portal Opera Plus. As a composer, he collaborated on several short and medium-length student films and various promotional videos.

PAPES-VALACH Fanni az Ének-Zene Tanszék szakmai tanára. Zenekultúra szakember bachelor diplomáját, Zenei mediátor végzettségét a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Karán szerezte, majd a Művészeti instruktorképzésen tanult. Angol nyelvből középfokú nyelvvizsgával, illetve Kulturális rendezvényszervező részszakképesítéssel rendelkezik. Az SZTE JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégium pályázatán Tanulmány-kategóriában 1. helyezést, a kari Tudományos és Művészeti Diákköri Konferencia Dolgozat

szekciójában 2. helyezést ért el. Az egyetemi képzésben, valamint szakirányú továbbképzésben több különböző tárgyat oktat: Hangszerismeret, Zene- és társzművészetek, Művészetközvetítői ismeretek, Zenetörténet, Szolfézs-zeneelmélet-népzene, Zene és mozgás. A tanszék TDK felelőse.

Ass. Prof. Dr. PÉTER Éva PhD born in 1965 in Cluj-Napoca, is reader in Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Reformed Theology, Reformed Theology and Musical Pedagogy Department. She completed her education at the Faculty of Music Pedagogy of the „Gheorge Dima” Music Academy in Cluj-Napoca. At the beginning of her career she worked as a church organist, after which she pursued an academic career. In the present she teaches music theory, teaching methods, church music and organ. Her main domain of research is church music. She intensively studies the history of the church songs, as well as the variations of the songs included in the chorale book of the Hungarian reformed church and the traditional ones. In January 2005 she was awarded a PhD in Music, at the „Gheorge Dima” Music Academy in Cluj-Napoca, with a thesis concerning „Community reformed songs in the written and oral tradition of Transylvania”. As a representative work one comes across the following volumes: *Protestant festive hymns*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 1999; *Community reformed songs in the written and oral tradition of Transylvania*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2008; *Music Theory*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009; *Solmization exercises*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2009, *Teaching methods*, - joint author, the main author is University Professor PhD Szenik Ilona, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2010; *Folk song arrangements in the choral works of Albert Márkos*, Ed. Cluj University Press, Cluj-Napoca, 2012.

Dr. PINTÉR Tünde PhD studied classical phonation at the Faculty of Music, University of Szeged where she earned Master degrees from Opera Singing Master of Arts and Teacher of Music Performance. As the member of Kodály Choir Debrecen, she took part in Ennio Morricone's '60 Years of Music Tour'. She performed at the National Theatre of Szeged. She has read papers at Hungarian and international conferences such as 17th Conference on Educational Assessment (Szeged, Hungary), 27th EAS Conference (Malmö, Sweden), 6th International Symposium of Music Pedagogues (Osijek, Croatia). Nowadays, she teaches at the University of Szeged, Juhász Gyula Faculty of Education (Music Institution) and Apáczai Csere János High School, Budapest.

Dr. SZABADI Magdolna PhD was born in Hungary, Szeged, on 31st July, in 1980. She graduated from the University of Szeged, Faculty of Music; Semmelweis Medical University Mental Hygiene Institute in Budapest; University of Pécs, Faculty of Art and from the University of Szeged, Faculty of Gyula Juhász Teacher's Training Collage, Music Department. She is qualified as a piano teacher and as chamber musician; school music teacher; music therapist and mental hygienist. She works for the University of Loránd Eötvös, Budapest.

Dr. VARJASI Gyula PhD studied solo singing and choir leading at the Liszt Ferenc College of Music Szeged, continuing his education in Zagreb at Muzička Akademija u Zagrebu. In 2013 received PhD degree at Eötvös Loránd University Faculty of Pedagogy and Psychology Doctoral School of Educational Science PhD Program in Educational History (A Comparative Historical Analysis of the Pedagogical Characteristics of College-level Music Teacher Training in Hungary from 1928 until Today). He won international award in Rome (1994) with the choir of the Votive Church of Szeged. With the Lassus Chorus Szeged

awarded prizes in international choir competitions. He was the head of the Music Department of the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education between 2018-2022.

Függelék

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
JUHÁSZ GYULA PEDAGÓGUSKÉPZŐ KAR
MŰVÉSZETI INTÉZET ÉNEK-ZENE TANSZÉK
ÉS MŰVÉSZETI MŰVÉSZET-PEDAGÓGIAI ÉS
MŰVÉSZETKÖZVETÍTŐ SZAKKOLLÉGIUM

Meghívó

*„Zenei évfordulók,
új zenepedagógiai kutatások” c.
24. Nemzetközi Zenei Konferencia
mellet az SZTE jogelőd intézménye,
a polgári iskolai tanárképző
megalakulásának 150. és
az SZTE Ének- zene Tanszék
megalakulásának 95. évfordulójá
tiszteletére rendezünk*

2023. október 3-án (kedden) és **4-én**
(szerdén) a tanszék 8103. termében
(Trófyó Park, Hattyas u. 10.)

*24th International Music Conference
3-4th October 2023,
Szeged, Hungary u. 10, room 8103*

A konferencia fővédőke:
Dr. Döbör András PhD
egyetemi docens, dékán

2023. OKTÓBER 3. KEDD

8.00 - 8.10 Megnyitó
A konferenciát megnyitja / *Opening speech:*
**Dr. Dombi Józsefné dr. főiskolai tanár,
professor emerita**

Elnökök / *Chair:* Dr. Dombi Józsefné dr.
főiskolai tanár, professor emerita

8.10 - 8.40. Dr.habil. Máté Zsuzsanna CSc:
*Madách és ember tragédiája dráma
költészetének opera-feldolgozásairól*

8.40 - 9.10 Dr. Altorjay Tamás PhD:
Kodály Pál – Hét Prófétája

9.10 - 9.30 Dr. Dombi Józsefné dr. CSc:
*Dr. Scapigli Enrie művészetének holisztikus
bemutatója a 125. évfordulón*

9.30 - 10.00 Szűnet/Intermission

Elnökök/Chair- Prof. Dr. Maczella Noémi DLA
10.00 - 10.20 Prof. Dr. Maczella Noémi DLA:
123 éve született George Gershwin

10.20 - 10.55 Prof. PhD. Dr. Judita Kucerová Ph.D.
(Masaryk University of Brno):
Völkischer und zeitgenössische Musikausbildung

**10.55 - 11.20 Martin Heidecker (University of
Freiburg): Die 3 Musikstere - eine Musical-
Produktion an der Pädagogischen Hochschule Freiburg**

11.20 - 11.45 Blaho Attila: *A pentaton skálák
A pentaton skálák használata a jazz improvizációban*

11.45 - 12.00 Szűnet/Intermission

**12.00 - 13.00 Hangverseny délelőttben a 8103-as
teremben. (Rn.: Blaho Attila, Martin Heidecker
[Freiburg], Biki Roland, Maczella Noémi,
Alexandra Stummer [Krems], Regina Stummer
[Krems])**

13.00 - 14.00 Szűnet/Intermission

Elnökök/Chair: Szababnyé dr. Békési Magdolna
főiskolai tanár, magister emerita
14.00 - 14.30 Szababnyé dr. Békési Magdolna CSc:
A hangképzés technikája

14.30 - 14.55 Ale Hildők:
*Fényli hebeg. Psziché asszociációk és egyéni
jövőkép alkotás Berényi Róbert Csellókó ná
c. festménye alapján. Részlet A zene és én III.
társaművészeti gyermekrajz-projektből.*

14.55 - 18.20 Dr. Várjasi Gyula PhD:
100 éve született Sinkó György operanékes

15.20 - 15.30 Szűnet/Intermission

15.30 - 15.50 Papes Valach Fanni:
A 75 éve született Huszár Lajos zeneszerző alkotásai

15.50 - 17.00 Kerekasztal-beszélgetés a 95 éves
Ének-zene Tanszék történetéről.
A beszélgetést vezeti: Dr. Dombi Józsefné dr.
főiskolai tanár. A beszélgetés részvételi.
Dr. Asztalos Andrea tanszékvezető főiskolai docens,
Dr. Ordasi Péter Liszt-díjas karvezető, főiskolai tanár,
tanszékünk egykori hallgatója majd oktatója,
Prof. Dr. Maczella Noémi egyetemi tanár,
Szababnyé dr. Békési Magdolna főiskolai tanár,
Dr. Várjasi Gyula főiskolai docens, Erki Kornélia
egykori tanítvány.

2023. OKTÓBER 4. SZERDA

9.00 - 9.40 online előadások

9.00 - 9.20 Marosvári Dorottya (Musikschule
Pflaunentstet, Zürich): *Fritz Brun svájci zeneszerző*

**9.20 - 9.40 Dr. Szabadi Magdolna PhD (Eötvös
Loránd Tudományegyetem, Budapest):**
*A zene és egy kapcsolata, rövid áttekintés a
neurológiai vizsgálódások során*

9.40 - 10.00 Szűnet/Intermission

Elnökök/Chair- Dr. Asztalos Andrea PhD
tanszékvezető főiskolai docens
10.00 - 10.25 Dr. Asztalos Andrea PhD:
Az éneklés hatása a körhúros éneklőkre

10.25 - 10.50 Dr. habil. Cseh Ágota PhD
(Selye János Egyetem, Komárom):
*Művészet, nevelés, komplex személyiségfejlesztés
a 21. századi kihívások és hatások tükrében*

10.50 - 11.15 Dr. Péter Éva PhD
(Babey-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár):
150 éve született Max Roger

11.15 - 11.40 Dr. Fekete Miklós PhD
(Babey-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár):
Lajtha László, a zeneszerző

11.40 - 12.00 Szűnet/Intermission

12.00 - 13.10 online előadások
12.00 - 12.20 Dr. habil. Asztalos Bence DLA
(Eszterházy Károly Katolikus Egyetem, Eger):
Feljegyzetek az egri zeneoktatás történetéből

12.20 - 12.45 Dr. Pintér Tünde Kornélia PhD:
*Egyfajta zeneszerzők pályaképe: Fivárdi, Schubert,
Herd, Bignon*

12.45- 13.10 Mgr. Ondřej Musil Ph.D.
(Masaryk University of Brno): *Film Music
Analysis for Educational Practice*

19.00 Konferencia hangverseny
(SZTE Rektori Hivatal Díszterem, Dugonics tér 13.).
A hangversenyt megnyitja Dr. Döbör András PhD,
egyetemi docens, a JGYPK dékánja.
Közreműködők: Altorjay Tamás, Pintér Tünde
Kornélia, Várjasi Gyula (ének), Martin Heidecker
(Freiburg), Alexandra Stummer (Krems), Regina
Stummer (Krems) (fuvola), Doubné Kerenyi
Erzsebet, Joánne Czifra Éva, Maczella Noémi,
Süvegő Bólint et al. (zongora)

A konferencia támogatói:
SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék
SZTE JGYPK Kommunikációs Iroda
SZTE Nemzetközi és Központi
Iségztatóság Kulturális Iroda

Médiaspárter:
IGYTV

A konferencia szervezői:
Dr. Dombi Józsefné dr. főiskolai tanár és
Prof. Dr. Maczella Noémi egyetemi tanár

150
gyjpk
éve
a pedagógusképzésért

TUDOMÁNYEGYETEM
**27. őszi
Kulturális
Fesztivál**

2023. október 4. szerda 19 óra
SZTE Rektori épület Díszterem (Dugonics tér 13.)

A hangversenyt megnyitja: Dr. Döbör András dékán

Schubert: Induló op.121. n.2.	Maczelka Noémi (zongora) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Telemann: d-moll quartett (Tafelmusik II)	Alexandra Stummer (fuvola) Regina Stummer (fuvola) Martin Heidecker (blockflöte) Maczelka Noémi (zongora)
Bartalus István: Bordal	
Bartók: Ez a kislány gyöngyöt fűz	Varjasi Gyula (ének) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Mozart: G-dúr fuvolaverseny I. t.	Alexandra Stummer (fuvola) Maczelka Noémi (zongora)
Donizetti: Szerelmi bájjal – Dulcamara áriája	Altörjay Tamás (ének) Maczelka Noémi (zongora)
Ernesto Köhler: 2. Koncertduett op.68.	Alexandra Stummer (fuvola) Regina Stummer (fuvola) Maczelka Noémi (zongora)
Schubert: Jókedv és bánat op.59.n.4 A posta op.89.n.13.	Varjasi Gyula (ének) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Bob Margolis: Fanfár	Martin Heidecker (blockflöte)
Kapustin: Sinfonietta 4.t.	Sümegei Bálint e.h. (zongora) Maczelka Noémi (zongora)
Prokofjev: Szonáta Lt.	Alexandra Stummer (fuvola) Maczelka Noémi (zongora)
Kadosa: Hét Petőfi-dal	Altörjay Tamás (ének) Joóbné Czifra Éva (zongora) Dombiné Kemény Erzsébet (zg) Maczelka Noémi (zongora)
Louiguy-Édith Piaf: La Vie en rose Saint-Saëns: Danse macabre	Pintér Tünde (ének) Dombiné Kemény Erzsébet (zg)
Lehár: Arany-ezüst keringő	Alexandra Stummer (fuvola) Regina Stummer (fuvola) Martin Heidecker (fuvola) Maczelka Noémi (zongora)

EDDIG MEGJELENT TANSZÉKI KIADVÁNYOK:

1. A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében. Tanulmánykötet 2001

Kamp Salamon: Johann Sebastian Bach és a keresztteológia

Jancsovics Antal: Korálfeldolgozások J.S.Bach műveiben

Frank Oszkár: A Bach prelúdiumok formálásmódja

Dombi Józsefné: A Bach reneszánsz kezdete

Meszlényi László: A barokk zene historikus előadása

Maczelka Noémi: Bach kétszólamú invenciói a zongoratanár szemével

Réz Lóránt: J. S. Bach: g-moll fantázia (BWV: 542) harmóniavilága

Szabó Tibor: A barokk kultúrfilozófiája

Fáyiné Dombi Alice: Comenius és a sárospataki könyvkiadás

Pukánszky Béla: Gyermekfelfogás a barokk korban

Gyémánt Csilla: Barokk életérzés, barokk dráma – és színházművészet

Rákai Zsuzsanna: Széljegyzetek J. S. Bach és a manière française kapcsolatához

Sziklavári Károly: Kelet - Közép - Európa dallamvilágának nyomai Johann Sebastian Bach - kantátákban

2. Avasi Béla és Frank Oszkár 80. születésnapjára. Tanulmánykötet 2002

Avasi Béla főiskolai tanár emlékére

Avasi Béla publikációi

Avasi Béla: Szűkített prím

Avasi Béla: A tonális válasz Bach „Das wohltemperierte Klavier” c. műve fugáiban

Avasi Béla: A magyarországi tekerő hangkészlete

Frank Oszkár főiskolai tanár szakmai életútja

Frank Oszkár: Debussy-prelűdök elemzése I-IV.

Frank Oszkár: Liszt szimfonikus művei

3. Bartók - Verdi. Tanulmánykötet 2002

Frank Oszkár: Bartók Szvit op. 14.

Csehi Ágota: Bartók alkotómunkássága a mai Szlovákia területén

Maczelka Noémi: Bartók - Reschofsky: Zongoraiskola

Ordasi Péter: Kísérlet a párnás táncdal szövegének értelmezésére

Rákai Zsuzsanna: „Állj közénk és mondjuk, hála égnek! Még van lelke Árpád nemzetének.” Az „új magyar zene”, a közönség és a kritika a 20. század első évtizedeiben

Stachó László: A bartóki generáció után: Paradigmaváltás a népzene kutatásban?

Altorjay Tamás: Az énekhangok kezelése G. Verdi művészetében

Sándor János: Verdi, az operaszínpad királya

Gyémánt Csilla: Hugo és Verdi – Giuseppe Verdi zenedramaturgiája

Dombi Józsefné: Verdi: Requiem

Dombi Alice: Franz Werfel: Verdi regénye a narratív tartalomelemzés tükrében

Szabó Tibor: Verdi szűkebb hazája: La Roncole di Busetto

4. Zenei konferenciák előadásai. Tanulmánykötet 2003

Dombi Józsefné: Kodály látogatásai és műveinek előadása Szegeden a XX. sz. első felében

Erős Istvánné: Kodály-módszer, Kodály-koncepció, Kodály-filozófia

Dombi Józsefné: Schubert Zselízen

Frank Oszkár: A Schubert-dalok zenei kifejezőeszközeinek áttekintése

Sándor János: Schubert és a színpad világa

Sziklavári Károly: Schubert hungarizmusai

Maczelka Noémi: Brahms, a zongoraművész-, és tanár

Csehi Ágota: Bartók zongoraművészetének és zongoraműveinek néhány interpretációs sajátosságáról

Judita Kučerová: Besonderheiten der Volkskultur und der Musikfolklore in der Tschechischen Republik

Wolfgang Zawichowski: Das musikalische Verhalten von Schülerinnen und Schülern

Pirkko Martti: Allusions in Music for Advertising

Pirkko Martti: New Challenges of Music Education
Jane Solose: Bach's Seven Solo Harpsichord Concertos
Kathleen Solose: Reconciling Tradition and Innovation:
the Sonata Romantica op.53. no1. of Nikolai Medtner

5. A zenei nyelv és a társadalmi igény kölcsönhatása. Tanulmánykötet 2005

Yngve Ness: Die romantische Ästhetik in Wagners „Tristan”
Wolfgang Zawichowski: Die Anfänge der Tanzmusik in Wien
im 19. Jahrhundert
Judita Kučerová: Die Folkloreninspirationen und
musikalisches Schaffen für Kinderchöre in der
Tschechischen Republik
Bård Dahle: The Music Educational System in Norway with
Emphasis on Volda University College and the Music
Communications Subject
Esther Nott: The Educational System in New South Wales,
Australia
Csehi Ágota: Az instruktivitás és a népzene szerepe a
képességfejlesztésben
Sándor János: Aki a zenét színekben álmodta
Ordasi Péter: Kocsár Miklós vokális stílusának jellemző elemei
Maczelka Noémi: A szegedi iskolarendszerű zongoraoktatás
történetének összefoglalása
Dombi Józsefné: Liszt szegedi vonatkozású hangversenyei és
átiratai
Frank Oszkár: Liszt Petrarca-sonettjei
Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz von Biber (Jidřich Ignác
František Biber, 1644. augusztus 12. - 1704. május 3.)
Rákai Zsuzsanna: Globalizáció és hagyomány – Az ideológia
szimulációja

6. Zene-és művelődéstörténet. Tanulmánykötet 2006

Cecilia Franchini: La generazione dell'ottanta; uno sguardo a
Casella e Malipiero
Dorottya Marosvári: Bewegliche Klavierstunde
Maczelka Noémi: Az informatikai és kommunikációs eszközök
szerepe a zenei nevelésben
Rákai Zsuzsanna: Mozart: F-dúr vonósnégyes KV. 590
Horváth-Varga Mónika: Mozart itáliai utazásai

Sándor János: Az első magyar operák Szegeden
Laczi Júlia: Reflexiók a II. Országos Énekpedagógiai Konferenciára
Ordasi Péter: Csodafiú-szarvas. Kocsár Miklós műve a néphagyomány és a huszadik századi líra keresztútján
Erős Istvánné: A mai művészet 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 tánckultúra Bethlen Gábor udvarában
Varjasi Gyula: Heinrich Ignaz Franz Biber Missa Salisburgensis és Missa Bruxellensis műveinek összehasonlítása

7. Mozart – Liszt – Bartók. Tanulmánykötet 2007

Erős Istvánné: Mozart-szerenádok, a Gran Partita (K.361)
Sándor János: Fésületlen gondolatok Mozart két operája ürügyén
Judita Kučerová: Amadeus. Der Internationale Wettbewerb für junge Pianisten bis 11 Jahre
Illés Mária: Liszt: Christus - Egy „Oratorio Latino” a XIX. században
Maczelka Noémi: Bartók Mozart - játéka és instruktív kiadványai
Csehi Ágota: Bartók műveinek és előadóművészetének fogadtatása Szlovákiában és Csehországban
Sziklavári Károly: Egy ifjúkori szintézis: a Kossuth szimfóniai költemény
Dombi Józsefné: Mozart, Liszt, Bartók hangversenytípusainak jellemzői
Szabadi Magdolna: Szubjektív élmények a mentálhigiéné és a zenetanítás kapcsolatáról
Szabady Józsefné: A magyar nyelvű magánének - oktatás története nyolc város adatai alapján
Yngve Ness: The Power of Art
Kővári Réka: Zenetörténet és népzene – egy XVIII. századi csiki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtésekben
Dorottya Marosvári: Maurice Ravel: Klavierkonzert in G-dúr (Analyse des zweiten Satzes „Adagio”)

- Varjasi Gyula:* Bartók Béla Békés megyei kapcsolatai
Ordasi Péter: Bartók Béla stílusának elemei Kocsár Miklós kórusművében (A tűzciterák [1973] című kórusműve alapján)
Pekka Viljanen: A New Tradition for Piano Instruction in Class Teacher Education. A Study in Computer Enriched Learning Environments

8. A Kodály évforduló hazai és nemzetközi kultúrtörténeti vonatkozásai. Tanulmánykötet 2008

- Rákai Zsuzsanna:* „Magyarország címere”
Sándor János: „Magyarnak lenni tudod mit jelent?” (Gondolatok a Hány Jánosról)
Ordasi Péter: A tengely rendszerű funkciók 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-solfège. Research for the Web Music Education
Hatice Onuray Eğilmez: The Ottoman Military Band „Mehter”
Hatice Onuray Eğilmez: The Uludağ University Faculty of Education Music Education Department
Özgür Eğilmez: Playing Styles of Traditional Turkish Instrument (Bağlama) According to Regions in Turkey
Maczelka Noémi: Kultúra és oktatás – az iskolai kultúráközvetítés néhány problémája (Ahogyan én látom)
Vargay Adrienn - Boldog Péter - Béres András: Bemutatkozik a Mosolygó Kórház Alapítvány – a művészetek gyógyító hatása
Bagdy Emőke: Vitalitásgenerátorok
Stachó László: Bartók strófái

9. Nyolcvan év a zenei nevelés szolgálatában. Tanulmánykötet 2009

- Dombi Józsefné:* Konferenciák és kiadványok történeti összefoglalása
Erős Istvánné: Zenepedagógiai kutatások az Ének-zene

Tanszéken

Sándor János: Euterpé Teszpisz kordéján, avagy operajátszás az állandó színház felépítése előtt

Laczi Júlia: Déryné szekeren gördülő opera

Gyémánt Csilla: Mátyás király, mint operai hős – Erkel:
Sarolta c. operája a Szegedi Nemzeti Színház
színpadán

Maczelka Noémi: Rév Livia művészete

Szabady Józsefné: Mi a titka? Szatmári Géza zeneszerző
életútját bemutató emlékkötet bemutatása

Dombi Józsefné: A kortárszene szerepe a tanszék történetében

Csehi Ágota: A népzene szerepe Eugen Suchoň instruktív
jellegű műveiben

Illés Mária: „Tiszta hangok” – Vántus István saját
hangrendszerére támaszkodó műelemzése

Szabadi Magdolna: Kreativitás a zenepedagógia szolgálatában

Sziklavári Károly: Szemelvények a Tisza - kultusz irodalmi és
zenei példáiból

Varjasi Gyula: Georg Muffat miséje

Judita Kučerová: Leoš Janačeks verdienste um
Musikschulwesen in Brno

Blanka Knopová: Böhmische Tänze von Bedřich Smetana
und ihre Applikation in der Erziehung

Patrizia Prati: La música para piano del siglo XX

Vincenzo Oliva: Gli intervalli musicali

Michal Nedělka: Europäische Inspirationen für den
Klavierimprovisationsunterricht

Petra Bělohávková – Martin Ptáček: Playing with Puppets

Maczelka Noémi tanszékvezető búcsúbeszédei elhunyt
kollégáink sírjánál

Avasi Béla főiskolai tanár emlékére

Bárdi Sándor búcsúztatása

Dr. Mihálka György búcsúztatója

10. Évfordulós zeneszerzők 2009.

Tanulmánykötet 2010

Sziklavári Károly: Joseph Haydn és a magyar zenetörténet
(példák)

Erős Istvánné: Haydn vonósnégyesei

Dombi Józsefné: Haydn leveleinek zenetörténeti jelentősége

Maczelka Noémi: A Mendelssohn-család

- Illés Mária*: Henry Purcell hatása Vántus István művészetére
Kovács Gábor: La Monica. Egy európai vándordallam a
 gimnáziumi énekkönyvben
Sándor János: Levél az operarendezés problémájáról
Laczi Júlia: Szórakoztató műfajok – iskolán kívül szerzett
 zenei élmények felhasználása a tanítás során
Rákai Zsuzsanna: Hagyomány és műalkotás
Varjasi Gyula: Bárdos Lajos életének és kórusműveinek
 pedagógiai jelentősége
Coca Gabriela: Terényi Ede kórusművészete
Fekete Miklós: Rimszkij-Korszakov impresszionizmust
 előrevetítő stílusjegyei az Antar című alkotás tükrében
Judita Kučerová: Zu manchen Folkloren - Vorlagen im
 Musikwerk von Leoš Janáček, Vítězslav Novák und
 Bohuslav Martinů
Jana Frostová: Recommendations for a Good Condition of the
 Voice in Young Schoolteachers
Marek Sedláček: Educational Activities of Vítězslav Novák in
 the Light of Memories of his Pupils and Colleagues

11. Chopin – Schumann – Erkel.

Tanulmánykötet 2011

- Asztalos Bence*: Robert Schumann: Frauenliebe und Leben
Berezkiné Gyovai Ágnes: Pillanatképek Robert Schumann
 életéből a Kinderszenen tükrében
Coca Gabriela: Chopin balladáinak formai rugalmassága és
 tömör harmóniai megoldásai
Dombi Józsefné: Vántus István művészetének holisztikus
 megközelítése
Erős Istvánné: Gustav Mahler Bécsben
Frank Oszkár: Kodály énekkari művei
Laczi Júlia: Csajkovszkij hercegei
Maczelka Noémi: Chopin és Liszt
Marton Árpád: Szimbolicitás mint a Transzcendencia
 lakhelye – egyetemes létséma Chopin op. 48. no.1. c-
 moll noktürnjében
Karol Medňanský: Hudba na území slovenska od najstaršich
 čias po veľ'kú moravu
Németh József: Az éneklés mechanizmusa
Pukánszky Béla: Nőnevelési elképzelések és programok a
 romantika korában

Sándor János: Az Erkel-család a kőszínház előtti Szegeden
Csehi Ágota: Erkel Ferenc és a 19. századi Pozsony
Szabadi Magdolna: A zeneterápia területei és kutatási
eredményei
Sziklavári Károly: Dohnányi Ernő humoráról
Varjasi Gyula: Dienes Valéria és Bárdos Lajos művészete

12. Liszt – Mahler. Tanulmánykötet 2012

Maczelka Noémi: Liszt származása
Sziklavári Károly: A Les Préludes szerkezetéről
Bereczkiné Gyovai Ágnes: Cigányzenei hatások Liszt Ferenc
művészetében
Coca Gabriela: Liszt Ferenc – Buch der Lieder I-II. szóló
zongorára
Fekete Miklós: Mefisztó zenei portréi a liszti életműben
Varjasi Gyula: Liszt Ferenc egyházi kórusművei
Dombi Józsefné: Liszt Ferenc szellemi öröksége Szegeden
Sándor János: Mester és tanítványa
Benyik György: Liszt Ferenc vallásossága és viszonya az
egyházzenehez
Marton Árpád: „Önmagáért megcsendülő ének” – Meditáció a
zenében, avagy Hegel elmélete Liszt gyakorlatában
Erős Istvánné: Mahler, a klasszikus hagyományok örököse
Párducz Árpád: Az abszolút hallás
Gabriella Dohány: Assesment of Music Literacy among
Secondary Students
Péter Éva: Református gyülekezeti énekek az erdélyi
néphagyományban
Csehi Ágota: A Szlovákiai Magyar Zenebarátok Társaságának
tevékenysége – Liszt, Bartók, Kodály, Kadosa
szellemében
Karol Medňanský: Vývoj slovenskej hudby po roku 1945
Magdolna Szabadi: About Music Therapy in General, and in
the Music Teaching
Szeri Istvánné: Zenei élmények az óvodában és a családban

13. Mahler – Szkrjabin – Verdi – Korngold. Tanulmánykötet 2013

Erős Istvánné: A szimfónia apoteózisa – Gustav Mahler
Maczelka Noémi: 140 éve született Alexander Nyikolajevics
Szkrjabin (1872-1915)

- Massimo Zicari*: Giuseppe Verdi in Victorian London
Laczi Júlia: Erich Wolfgang Korngold 1897-1957
Irena Medňanská: Az egykori felsőmagyarországi zeneszerző,
 Kéler Béla életútja és újbóli besorolása az európai
 zenei örökségbe
Karol Medňanký: LegánĽ Dénes és a viola da gamba
Marta Polohová: Vokális pedagógia Szlovákiában
Marosvári Dorottya: Magyar zenészek Svájcban
Coca Gabriela: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zenei
 felkészültsége és tevékenysége
Péter Éva: Genfi zsolttárok (1562) a magyar kórusirodalomban
Fekete Miklós: II. Frigyes király – a 300 éve született
 komponista és fuvolaművész
Jana Palkovská: Carl Philipp Emanuel Bach as the 300th
 Anniversary of his Birth Approaches
Sándor János: Egy elfeledett szegedi zeneszerző: Csányi
 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-zene
 tanárképzés pedagógiai sajátosságainak áttekintő
 bemutatása 1928-tól

14. Giuseppe Verdi – Richard Wagner – Moór Emánuel. Tanulmánykötet 2014

- Massimo Zicari*: Verdi and Wagner in Early Victorian
 London: the Viewpoint of The Musical World
Dombi Józsefné: Verdi tanuló évei és korai kompozíciói
Laczi Júlia: Verdi: Giovanna d'Arco
Köpeczi-Kirkósa Júlia: Giuseppe Verdi szerepe a zenedráma
 létrejöttében
Martin Heidecker: Richard Wagner in historisch informierter
 Aufführungspraxis? Chancen, Risiken
 und Nebenwirkungen
Coca Gabriela: A vezérmotívumok harmóniai, tonális és
 hangszerelési metamorfózisa a drámai cselekmény
 hatására Richard Wagner „Lohengrin” című
 operájában

- Fekete Miklós*: A 19. századi hangszerfejlődés és az átalakuló zenekari hangzás hatása Wagner és Verdi műveinek hangszerelésére
- Sándor János*: Istenkísértés, avagy Verdi és Wagner bemutatók a Szegedi Városi Színház első ötven évében
- Maczelka Noémi*: 150 éve született Moór Emánuel zongoraművész és zeneszerző
- Judita Kučerová*: Die Oper Jenufa von Leoš Janáček. Historische und schöpferische Kontexte
- Asztalos Bence*: Richard Strauss Intermezzo című operájának önéletrajzi háttere
- Boros-Konrád Erzsébet*: Farkas Ödön énekpedagógiai rendszerének aktualitása „Az énekhang. A hangfejlesztés és 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

15. Madách – Smetana – Dvořák – Janáček. Tanulmánykötet 2015

- Zsuzsanna Máté*: On the Musical Impact of Madách's *The Tragedy of Man*
- Laczi Júlia*: Bedřich Smetana: Az eladott menyasszony
- Coca Gabriela*: Antonín Dvořák: Szerelmi dalok, op.83. Formai, tonális és harmóniai jellegzetességek
- Dombi Józsefné*: Smetana, Dvořák, Janáček és a kortárs cseh zeneszerzők művei az Ének-zene Tanszék történetében
- Judita Kučerová*: Tschechische Kalvierschule 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 elvesztettnek hitt miséjének története
- Kovács Gábor*: Bartók Béla „szlovák” kórusműveiről
- Párducz Árpád*: A zene és az agy: a modern képalkotó eljárások eredményei

- Irena Medňanská*: A visegrádi országok zenepedagógiai együttműködése
- Karol Medňanský*: A viola da gamba a francia barokk zenében
- Marta Polohová*: Bartolomej Urbanec szlovák komponista dalszerzői tevékenysége
- Jana Hudáková*: Az altatódal, mint a kultúra megismerésének forrása
- Boros-Konrád Erzsébet*: Az Erkel-operák időszerűsége és előadásainak változatai rendezők – karmesterek felfogásának tükrében
- Martin Heidecker*: Interdisziplinäre ästhetische Projekte unter Beteiligung des Instituts für Musik an der Pädagogischen Hochschule Freiburg
- Regina Stummer*: Die Umsetzung musikalischer Projekte an der Kirchlichen Pädagogischen Hochschule Wien/Krems Campus Mitterau
- Dace Bičkouska*: Riga – Kulturhauptstadt Europas 2014
- Kémenes Anikó*: Bozay Attila: Az öt utolsó szín című operájának kritikai fogadtatása

16. Művészetek kölcsönhatása.

Konferenciakötet 2016

- Boros-Konrád Erzsébet*: Bartók Béla zenei nyelvezete és A Kékszakállú herceg vára szereplőinek ábrázolása
- Brugós Anikó*: Magyar népköltési gyűjtemények, mint inspirációs források Bartók Béla egynemű karaihoz
- Maczelka Noémi*: Bartók Béla instruktív kiadványai
- Zsuzsanna Máté*: The Meaning – Constituting Process of Inter-Artistry in 20th Century Hungarian Bluebeard Stories (Béla Balázs – Béla Bartók – János Kass – Péter Esterházy)
- Coca Gabriela*: Terényi Ede 80 éves. Egy élet a művészet, a pedagógia és a zenetudomány szolgálatában
- Marton Árpád*: Keletről jön a világosság. 80 éves Arvo Pärt
- Sándor János*: Egy katonakarmester Szegeden. 80 éve mutatták be Lehár Ferenc: Szép a világ c. operettjét
- Nagy Enikő*: Profizmus és zenei hitvallás – Leonard Bernstein
- Varjasi Gyula*: Tamás Gergely Alajos karnagy és zeneszerzői tevékenységének pedagógiatörténeti jelentősége
- Dombi Józsefné*: 200 éve született Mosonyi Mihály
- Laczi Júlia*: Goldmark Károly (1830-1915)

- Péter Éva*: Maróthi György (1715-1744) egyházzenei tevékenysége
- Fekete Miklós*: A fény keresésének és a feloldódás harmóniájának zenei visszacsengése César Franck kompozícióiban
- Párducz Árpád*: Kivételes tehetségű nők a klasszikus zenében
- Marosvári Borbála*: Filmek képtelítettségének automatizált meghatározása
- Asztalos Bence*: Kreativitás és vállalkozókészségfejlesztés zenével, performansszal, kulturális együttműködéssel (Musik kreatív+)
- Karol Medňanský*: Georg Philipp Telemann viola da gambára és basso continuoira írt szonátái az „Essercizii musici” c. gyűjteményből és használatuk napjaink hangszeres oktatási gyakorlatában
- Irena Medňanská*: Az Eperjesi (Prešov) Egyetem Zene- és Képzőművészeti Intézet Zenei Tanszékének művészeti együttese
- Renata Kočíšová*: Moyzes Miklós pedagógiai és zeneművészeti tevékenysége az egykori Magyarország területén
- Sabina Vidulin*: Creative Educational Outcomes through Extracurricular Musical Activities
- Kovács Gábor*: Prozódiai kérdések kezeléséről a karvezetés oktatásában

17. Zenei évfordulók. Tanulmánykötet 2017

- Kokas Károly*: Emlékezet, eruditio és digitális bölcsészet
- Zsuzsanna Máté*: Mozart, Madách, Jankovics –
The Tragedy of Man and the Animated Film
- Laczi Júlia*: A varázsfuvola és a három ifjú
- Coca Gabriela*: Robert Schumann Frauenliebe und Leben (Asszonyszerelem, asszonysors), op. 42 – formai, tonális és harmóniai logikája
- Boros-Konrád Erzsébet*: Újító zeneszerzői törekvések Liszt Ferenc két kevésbé ismert dalában
- Mehmet Erman Mete*: Franz Liszt in Istanbul
- Boros-Konrád Erzsébet*: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon
- Sándor János*: Bartók Béla A fából faragott királyfi-ja és Szeged
- Péter Éva*: Gárdonyi Zoltán (1906-1986) életútja és

egyházzenei hagyatéka

Brugós Anikó: Bárdos Lajos - Balássy László: Jeremiás próféta könyörgése

Varjasi Gyula: Bárdos Lajos karvezetői és zenepedagógiai tevékenysége a Mátyás-templomban

Gyémánt Csilla: Simándy József Szegeden

Maczelka Noémi: 80 évvel ezelőtt született Bódás Péter zongoraművész, főiskolai tanár

Dombi Józsefné: 90 éve született Kurtág György és Szendrei Imre

Fekete Miklós: A természetellenes hangvarázs – a kasztráltak helye és szerepe a 16-18. századok zenéjében

Asztalos Bence: Performance kísérletek a Musik Kreatív+ programban

Altorjay Tamás: A különböző éneklési módok „emancipációja” a mai éneklési gyakorlatban

Nagy Szabina: Liszt Ferenc és a Commedia

Roberto Bongiovanni: Purcell Opera Workshop in Krems

Maczelka Noémi: In memoriam Kreuter Vilmosné

18. Új utakon a művészetpedagógia. Tanulmánykötet 2018

Boros-Konrád Erzsébet: Kodály Zoltán és a Kállai kettős

Varjasi József Gyula: Kodály Zoltán egyházi kórusművei

Zsuzsanna Máté: János Kass's literary and musical illustrations

Fekete Miklós: Szkrjabin misztériumzenéje

Coca Gabriela: Tonális logika Franz Schubert impromptuiben (D 899)

Karol Medňanský: Georg Philipp Telemann (1681-1767) „Singe-, Spiel-, und Generalbass-Übungen” (TWV 25:39-85) című műve pedagógiai munkásságának tükrében

Péter Éva: Luther énekek az 500 éves református zenei anyagban

Brugós Anikó: Egy élet templom és iskola között. A 90 éves Birtalan József egyházi vonatkozású művei

Dombi Józsefné: 95 éve született Sebők György zongoraművész

Sándor János: Elfeledett operaénekesek

Irena Medňanská: Szlovák zeneszerzők gyermekek számára írt

- kórusművei a 20. század 60-as éveitől
- Bogáti-Bokor Ákos*: Szépség és tragédia balkézre, avagy egy elveszett szvit története
- Judita Kučerová*: Ceremonial Folklore in Music Education
- Asztalos Bence*: Richard Strauss: Arabella – egy közép-európai mű magyar fogadtatása
- Szabadi Magdolna*: Zeneterápiás fejlesztések tanító és tanár szakos hallgatókkal
- Altorjay Tamás – Perényi Ádám – Ádám Gábor – Haramza Klára*: Terhesség, szoptatás, éneklés hogyan?
- Asztalos Andrea*: Gyermekhangképzési hibák és javítási lehetőségeik
- Szeri Istvánné*: Egész életét a hivatásának szentelte Burchard-Bélaváry Erzsébet (1897-1987)
- Dombi Józsefné - Maczelka Noémi - Szabady Józsefné – Varjasi Gyula*: Az SZTE Juhász Gyula Pedagógusképző Kar Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék története
- Martin Heidecker*: Project Cooperation between the Pädagogische Hochschule Freiburg Institut für Musik and the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Music Department
- Roberto Bongiovanni*: Project Implementation with the Cooperation of the Conservatorio di Musica „Lorenzo Perosi” Campobasso and the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education
- Judita Kučerová*: Music Educational Network between the Masaryk University Brno Faculty of Education Music Department and the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Music Department
- Erzsébet Boros - Konrád*: Educational Cooperation between the University of Szeged „Juhász Gyula” Faculty of Education Music Department and the Partium Christian University Department of Music
- Kiss Ernő*: In memoriam Monoki Lajos (1934-2017)

19. A zenepedagógia új eredményei. Tanulmánykötet 2019

- Altorjay Tamás*: A hangképzés kutatás történetének rövid áttekintése

- Asztalos Andrea*: A bemelegítések-beéneklések felépítése
Asztalos Bence: Zenekari nevelési tevékenység
Boros-Konrád Erzsébet: Max (Miksa, Mihály) Eisikovits jelentősége Románia zenei életében
Boros-Konrád Erzsébet: A zene határok nélkül – Eisikovits Miksa
Coca Gabriela: Játékdalok gyermekkarra és ütőhangszerekre
Dombi Józsefné: Nemzetközi konferenciák és koncertek a 90 éves Ének-zene Tanszék történetében
Fekete Miklós: Bal kézre a zongorán
Maczelka Noémi: Gondolatok a gyakorlásról
Péter Éva: Seprődi János zenei hagyatéka
Szabadi Magdolna: Zeneterápiás eszközök szerepe a szociális készség fejlesztésben
Váradi Judit: A koncertpedagógia szerepe a művészeti oktatásban
Varga Ildikó Rita Anna: Az izlandi zenéről, Jón Leifsról és a három himnuszról
Varjasi Gyula: Király László: Mindszenty oratórium számítógépes megjelenítésének problematikája

20. Zenepedagógia határok nélkül. Tanulmánykötet 2019

- Asztalos Andrea*: Az alsó tagozatos tanulók zenei képességfejlesztéséről alkotott pedagógus nézetek
Asztalos Bence: Hanns Eisler – filmzenék
Boros-Konrád Erzsébet: Nagyszalonta népzenejének jelenléte Arany János és Kodály Zoltán munkásságában
Boros-Konrád Erzsébet: Széchenyi István eszméinek reflexiói Nagyváradon
Brugós Anikó: Szilágyi Erzsébet levelét megírta....
Dombi Józsefné: A zongoradarabok szerepe Kodály Zoltán és Ránki György művészetében
José Carlos Godinho: Listening to Music with Participation: Effects on Musical Memory and Understanding
Maczelka Noémi: Zongoraművészet, zongoratanítás
Máté Zsuzsanna: A művészi kreativitás konstruktív és destruktív jellegéről a modernitásban
Sándor János: A Szegedi Szabadtéri Játékok megindítása – legendák nélkül
Varjasi Gyula: Kodály Zoltán gyermekkori neveléstörténete és

egyházi kórusművei összefüggéseinek vizsgálata

21. Kortársaink a művészetekben.

Tanulmánykötet 2020

T. Molnár Gizella megnyitó beszéde

Ale Ildikó: A zene, mint inspirációs forrás a vizuális absztrahálás lehetőségéhez

Altorjay Tamás: Reinitz Béla, Horusitzky Zoltán, Nicolae Bretan, Farkas Ferenc megzenésített Ady versei

Asztalos Andrea: A zenei képességek fejlődése

Asztalos Bence: „Beethoven und seine Zeit” A Pädagogische Hochschule Freiburg 2019-es Beethoven projektje

Csehi Ágota: A zenepedagógiai üzenet Cziczka Angela alkotómunkásságában

Dombi Józsefné: Frank Oszkár zenepedagógiai öröksége

Fekete Miklós: A régi magyar dallamkincs, az olaszos neoklasszicizmus, a pentatónia és a dodekafónia stiláris összebékítése Farkas Ferenc kolozsvári alkotásaiban

Horváth Barnabás: Egy újrafelfedezésre méltó életmű nyomában. 100 éve született Sugár Rezső zeneszerző

Judita Kučerová: Folklore-Quellen im Vokalschaffen von Bohuslav Martinů (1890-1959)

Maczelka Noémi: 80 éve született Szűcs Loránt zongoraművész, egyetemi tanár

Vladimír Marušin: Szimbólumok a színpadi néptáncművészetben

Máté Zsuzsanna: A harmónia (művészet)filozófiai jelentése

Irena Medňanská: Cooperation of the Visegrad Group in Music Pedagogy

Karol Medňanský: Hudobné traktáty a ich význam pre poznanie hudobnej histórie

Péter Éva: Ady versek Halmos László életművében

Sófalvi Emese: A kolozsvári magyar nyelvű zeneoktatás 1819-1950 között. Vázlatos áttekintés

Szabadi Magdolna: Rövid összefoglaló a zeneterápia fejlődésének mérföldköveiről

Varjasi Gyula: A digitális kompetenciák megjelenése a zenepedagógiában

22. „Beethoven 250” Tanulmánykötet 2021

- Altorjay Tamás:* A „Kékszakáll” mesefigura operai feldolgozásai
- Asztalos Andrea:* Zenei képességfejlesztés a 6-14 éves korosztályban
- Asztalos Bence:* Schools@Concerts nemzetközi kutatási együttműködés 2017-2020
- Blaho Attila:* A jazz harmóniák evolúciója
- Boros-Konrád Erzsébet:* Ludwig van Beethoven: Fidelio
- Coca Gabriela:* L. van Beethoven: An die ferne Geliebte dalciklusának formai, tonális és harmóniai logikája
- Dombi Józsefné:* Beethoven művek Szegeden, variációk, magyar vonatkozások
- Fekete Miklós:* Beethoven korának zenekari hangszerei
- Judita Kučerová:* Sechs Variationen über ein Schweizer Lied (WoO64) von L. v. Beethoven und eine Volksmelodie aus Mähren
- Maczelka Noémi:* Beethoven zongoraszonátái
- Marosvári Dorottya:* A svájci közoktatás néhány jellemzője
- Máté Zsuzsanna:* A beethoveni halhatatlanság dilemmájáról Milan Kundera regényeiben
- Irena Medňanská:* Táncművészet a szlovákiai művészeti oktatás rendszerében
- Irena Medňanská – Mária Strenáčiková Jr.:* Positive and Negative Experience with Teaching Music at Various Types and Levels of Slovak School during the Pandemic in 2020
- Karol Medňanský:* Johann Sebastian Bach Három szonátája viola da gambára és csellóra a kései barokk zene fejlődésének kontextusában
- Karol Medňanský:* St. John Passion BWV 245 in the Context of the Work of Johann Sebastian Bach
- Papp Éva:* A Széchényi-család és a zene megtartó ereje
- Péter Éva:* Jagamas János szerepe az erdélyi magyar zeneoktatásban
- Pintér Tünde Kornélia:* Tanulói, szülői és tanári nézetek a zene társadalmi megítéléséről
- Pukánszky Béla:* Az első koncertező gordonkaművészről fogadtatása és karrierje: Lisa Cristiani (1827-1853)

Szabadi Magdolna: Mit jelent a zenei viszony a zeneterápiában?
Varjasi Gyula: 90 éve született Tillai Aurél zeneszerző

23. „Liszt 210” Tanulmánykötet 2022

Máté Zsuzsanna: Liszt alakja a klasszikus és a kortárs magyar képzőművészetben
Maczelka Noémi: Liszt Ferenc operaparafrázisai
Varjasi Gyula: Liszt Ferenc egyházi kórusművei
Dombi Józsefné: Az etűdök és technikai gyakorlatok szerepe Liszt, Bartók életművében
Ránki Katalin: Bartók ünneplése
Csehi Ágota: Kiváló zenepedagógusok, zeneművészek, zenei személyiségek a magyar-szlovák kötődések tükrében és aktuális évfordulóik
Horváth Barnabás: Emlékezés a száz éve született Szöllősy Andrásra
Péter Éva: 85 éve született Szabó Csaba zenetudós, zeneszerző, pedagógus
Karol Medňanský: Juraj Hatrík (01.05.1941 – 21.05.2021) a viola da gamba (Venované pamiatke skladatela)
Marosvári Dorottya: Volkmar Andreae (1879-1962) svájci zeneszerző
Altorjay Tamás: A bibliai Sámson alakjának és történetének zenei feldolgozásai
Asztalos Andrea: Az éneklés pszichológiai hatásai
Asztalos Bence: Digital Transformation Trends in Music Teaching and Training Systems
Blaho Attila: Akkord és skálarelációk a jazz tekintetében
Coca Gabriela: A vallási üzenet zenei ábrázolása Gárdonyi Zoltán: Három nagyheti kép című művében
Fekete Miklós: Angyali muzsika fókuszban: Hans Memling Nájeraí oltárképének hangszereiről
Morel Koren - Adoram Errell: Solfy: an Integrative Solution for Promoting Music Literacy in General Education
Pintér Tünde Kornélia: Az ének-zene megítélése az iskolai tantárgyak rendszerében
Kristina Rafailov: The Textbooks in Music Education at Elementary Art Schools in the Czech Republic
Szabadi Magdolna: A zeneterápiás eszközök sajátos jellemzőinek, funkcióinak és egyediségének elemzése

24. „Kodály 140” Tanulmánykötet 2023

- Asztalos Andrea:* Kodály Zoltán nevelési eszméinek továbbélése a XXI. században
- Coca Gabriela:* Kodály Zoltán: *Huszt* – Kölcsey Ferenc versére írt kórusműve
- Máté Zsuzsanna:* Kodály Psalmus Hungaricus oratóriumának hatásáról és képzőművészeti illusztrációiról
- Péter Éva:* Egybecsengések és különbségek Kodály Zoltán és Ádám Jenő genfi zsoltár feldolgozásaiban
- Altorjay Tamás:* A „Don Quichotte” figura komolyzenei feldolgozásai
- Asztalos Bence:* 100 éve született Frank Oszkár
- Blaho Attila:* Bartók Béla tengelyrendszere a jazz szemszögéből
- Dombi Józsefné:* A Kodály tanítvány Ránki György
- Fekete Miklós:* Veress Sándor zeneszerzői indulása és erdélyi kötődése
- Gellénné Körözi Eszter:* Emlékezés Avasi tanár úrra
- Judita Kučerová:* Mährische Volksballaden – Inspirationen für die tschechischen Komponisten
- Maczelka Noémi:* Pejačević Dora (1885-1923), a zeneszerző
- Marton Árpád:* A láthatatlan márványtábla – Sebők György születésének centenáriuma
- Karol Medňanský:* Symbolism of the Position of Viola da Gamba in the Sacred Compositions of J. S. Bach
- Pintér Tünde Kornélia:* Zenei tevékenységek iránti attitűd vizsgálata tanulók és szülők körében
- Szabadi Magdolna:* Tudomány és művészet integrációja Bartók és Kodály példáin keresztül
- Varjasi József Gyula:* Avasi Béla zeneszerzői munkássága

TARTALOM

Bevezetés.....	3
<i>Marosvári Dorottya</i> : Fritz Brun (1878-1959) svájci zeneszerző.....	6
<i>Maczelka Noémi</i> : George Gershwin (1898-1937).....	7
<i>Altorjay Tamás</i> : Kadosa Pál hét Petőfi dala.....	12
<i>Ale Ildikó</i> : Fénylő kékség. Vizuális asszociációk és egyéni jövőképpalkotás Berény Róbert <i>Csellózó nő</i> c. festménye alapján. Részlet <i>A Zene és én</i> c. társzművészeti gyermekrajz-projektből.....	21
<i>Asztalos Andrea</i> : Az ének-zene tanárok tanári kompetenciákról alkotott nézetei.....	27
<i>Asztalos Bence</i> : Eszterházy Károly Catholic University Faculty of Arts and Humanity.....	39
<i>Blaho Attila</i> : A pentaton skálák szerepe a jazz-improvizációban.....	44
<i>Coca Gabriela</i> : A szín és zene kapcsolata Terényi Ede zeneszerző művészetében.....	47
<i>Dombi Józsefné</i> : Összefoglaló visszatekintés dr. Szeghy Endre művészetére születésének 125. évfordulóján.....	56
<i>Fekete Miklós</i> : Erdély és Párizs között. Lajtha László művészi világnézetének sajátosságai.....	63
<i>Martin Heidecker</i> : "The 3 Musketeers" – A Musical Production at the Freiburg University of Education.....	78
<i>Judita Kučerová</i> : Volkslieder und zeitgenössische Musikerziehung. Empirische Kenntnisse und musikpädagogische Empfehlungen.....	83
<i>Máté Zsuzsanna</i> : Összefoglalóan Madách Imre „Az ember tragédiája” drámai költeményének operafeldolgozásairól.....	94
<i>Ondřej Musil</i> : Film Music Analysis for Educational Practice	109

<i>Papes - Valach Fanni: A 75 éve született Huszár Lajos</i> zeneszerző alkotásai.....	124
<i>Péter Éva: 150 éve született Max Reger</i>	134
<i>Pintér Tünde Kornélia: Évfordulós zeneszerzők: Vivaldi,</i> Schubert, Verdi és Wagner.....	142
<i>Szabadi Magdolna: Rövid áttekintés a zenei elemekre adott</i> agyi aktivitás vizsgálati példáiból.....	152
<i>Varjasi József Gyula: 100 éve született Sinkó György</i> operaénekes.....	165
Szerzőink / Our Authors.....	168
Függelék	
1. A nemzetközi konferencia programja.....	178
2. A konferenciahangverseny műsora.....	179
3. Eddig megjelent tanszéki kiadványok.....	180